



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Márcio Henrique Melo de Andrade

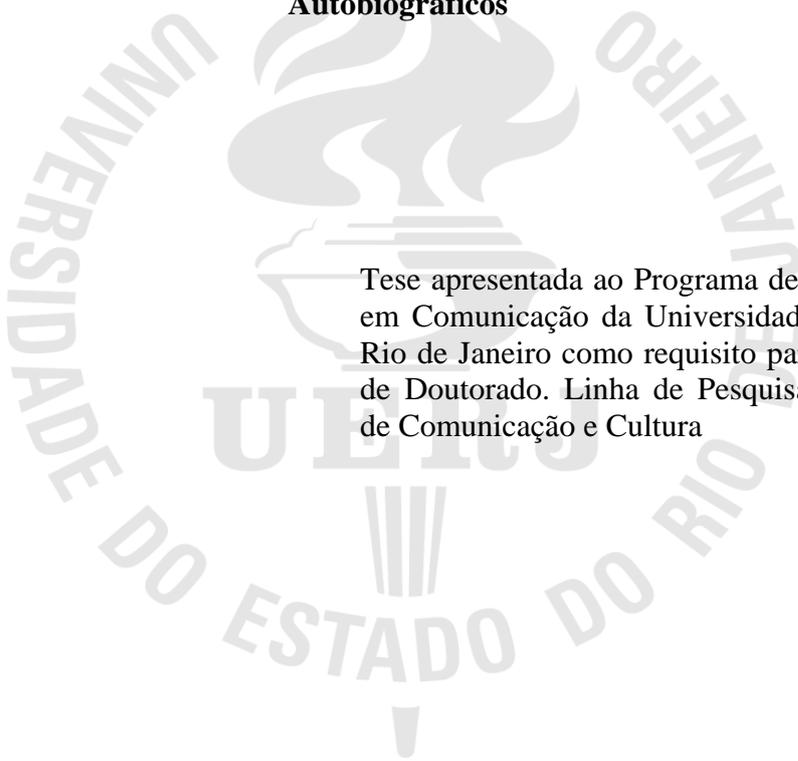
**A Imagem de uma Busca (por uma Imagem): Gestos e Faltas de Si nos
Documentários Autobiográficos**

Rio de Janeiro

2019

Márcio Henrique Melo de Andrade

**A Imagem de uma Busca (por uma Imagem): Gestos e Faltas de Si nos Documentários
Autobiográficos**



Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro como requisito parcial para a tese
de Doutorado. Linha de Pesquisa - Tecnologias
de Comunicação e Cultura

Orientador – Profa. Dra. Patrícia Rebello da Silva

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

A553 Andrade, Márcio Henrique Melo de.
A Imagem de uma Busca (por uma Imagem): Gestos e Faltas de Si nos Documentários Autobiográficos / Márcio Henrique Melo de Andrade. – 2019. 267 f.

Orientadora: Patrícia Rebello da Silva.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Documentário – Teses. 3. Autobiografia – Teses. I. Silva, Patrícia Rebello da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Márcio Henrique Melo de Andrade

**A Imagem de uma Busca (por uma Imagem): Gestos e Faltas de Si nos Documentários
Autobiográficos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro como requisito parcial para a tese
de Doutorado. Linha de Pesquisa - Tecnologias
de Comunicação e Cultura

Aprovada em 26 de abril de 2019.

Banca Examinadora:

Profª Drª Patrícia Rebello da Silva (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Patrícia Furtado Mendes Machado
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Profª Drª Thais Continentino Blank
Fundação Getúlio Vargas

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos meus pais, Adilson e Luzitânia, e meus irmãos, Adilson Jr. e Marcus, meu porto seguro e principal razão para que eu me dedicasse a entender nossas histórias

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luzitânia e Adilson, e irmãos, Adilson Jr. e Marcus, pelo apoio de sempre.

À minha orientadora, Patrícia Rebello, por essa caminhada incrível atravessada por reflexões, conselhos, filmes e boas risadas. Sempre serei grato por me receber como orientando sem me conhecer e por toda generosidade, paciência e aprendizado.

A Fernando Gonçalves e Patrícia Machado pelas valorosas contribuições na qualificação e, junto com eles, Thaís Blank e Leandro Pimentel, pela participação na banca de defesa. Suas generosas leituras, certamente, contribuíram e contribuirão para o crescimento do meu trabalho.

Ao Prof. Efrén Cuevas, da Universidad de Navarra, que com grande disponibilidade me acolheu durante o meu período de Doutorado Sandúiche na Espanha.

A todos os professores, funcionários e colegas de turma do Doutorado 2015 no PPGCOM/UERJ, especialmente Yuri Garcia – meu irmão de alma carioca nº 1 –, Flávia Junqueira, Soriany Neves, Márcio Blanco, Cláudia Domingues, Natália Rocha, Renata Prado, Filipe Mostaro, Fábio Grotz, João Guilherme Bastos, Patrícia da Glória pela calorosa acolhida.

Além destes, gostaria de agradecer aos colegas de outras turmas que tornaram essa caminhada ainda mais agradável, Robson Braga, Ivan Mussa, Camila Augusta Pereira, Carlos Guilherme Vogel, Gabriel Malinowski, Tetê Mattos, Rafael Barbosa, Filipe Feijó, Ana Camila, Zé Messias e tantos outros que terei prazer em reencontrar pela vida.

Aos amigos de fora da UERJ, especialmente aqueles com quem dividi mesas de bar, residências, dúvidas, angústias e alegrias nesse período, Anderson Botelho, Diego Amaral, Rodrigo Rigaud, Ailton Brisa, João Guilherme, Ozzi Cândido, Marcelo Agra, Cachaça, Rafael Malhado, Wagner Montenegro, Sandra Montenegro e Rodolfo Viana – meu irmão de alma carioca nº 2 –, que me apresentou outros amores e amizades dessa cidade – Carolina Rocha, Bruno Morais, João Queiroz, Rafael Morello, Rodolpho Cezar e Matilde Wrublevski.

Àquelas e aqueles com que esbarrei em meu período de intercâmbio na Espanha e tornaram esse período de distância de casa mais divertido e leve.

Aos amigos e amigas pernambucanos que me acompanharam antes e durante esse percurso, Hellen Andrade, Laura Atanasio, Rodrigo Sarmento, Diogo Madruga, Marcella Semente, Caio Vianna, Rick Monteiro, Adson Alves, Bruno Siqueira, Victor Maurício,

Ludimila Carvalho, Marcelo Sena, Tatto Medini e outros tantos que compreenderam minhas ausências e silêncios.

Àqueles que colaboraram e ainda colaboram comigo nos projetos da Combo Multimídia – *Quarta Parede, Aventurama, F(r)icções e Preces Fora do Armário* –, tanto com epifanias, descobertas, desafios e leituras que alimentaram meus olhares sobre essa pesquisa como com a compreensão sobre os atrasos, urgências e angústias.

À FAPERJ pelo financiamento desta pesquisa, o que me permitiu uma maior dedicação à investigação durante esses quatro anos.

À CAPES, pela concessão da bolsa-sanduíche, que me permitiu, por quatro meses, desenvolver e aprofundar a pesquisa em Pamplona, na Espanha.

“Eliane Brum – Tu falou que tem medo de se expor. O que exatamente tu tem medo de expor?”

Laerte – Não sei. Uma vez eu falei que é porque eu tenho medo que percebam que eu sou uma fraude. Eu não gosto que entrem na minha casa porque vão perceber que é uma zona isso aqui. Moro aqui há doze anos. É um provisório eterno”

Trecho de Laerte-se (2017, Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva)

RESUMO

ANDRADE, M. H. S. de. *A imagem de uma busca por uma imagem: gestos e faltas de si no documentário autobiográfico*. 2019. 300 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Com a ampla difusão das tecnologias de informação e comunicação, *blogs*, *vlogs* e redes sociais se estabeleceram como espaços de exposição e formação de subjetividades. No cinema documentário, esse movimento de autorrepresentação se inicia nos anos 60 e, a partir dos anos 2000, se intensifica e se consolida no aparecimento de diversas obras ficcionais, documentárias e experimentais com uma grande variedade de temáticas, e invenções de linguagem que apontam para as diferentes redes de relações com outros saberes e práticas. Esta pesquisa investiga alguns aspectos da representação de si e da criação da imagem nos documentários *L'Image manquante* (2014, Rithy Panh), *In Film Nist* (2011, Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb) e *Elena* (2013, Petra Costa) através de uma questão que parece uni-los: diante de um contexto sociocultural povoado por certo excesso das imagens, e nas imagens, como estes cineastas partem de ‘faltas de si e de imagens’ para criarem obras artísticas e explicitarem as lacunas desta negação dentro delas? Nesses três filmes, as imagens, tanto para seus autores como para os espectadores, não se configuram apenas como um ponto de chegada, mas igualmente de partida: mais do que obras resultantes de um processo criativo, esses documentários se configuram como gatilhos diligentes de tensões que, disparados, provocam desarmonia. Ao permitir um diálogo entre uma instância de representação da vida do documentarista e das potencialidades e limitações da representação por meio de imagem, a análise fílmica destas obras, neste projeto, funcionará como um ponto de partida para borrar relações possíveis.

Palavras-Chave: Documentário. Autobiografia. Imagem. Subjetividade. Análise Fílmica.

ABSTRACT

ANDRADE, M. H. S. de. *A imagem de uma busca por uma imagem: gestos e faltas de si no documentário autobiográfico*. 2019. 300 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

With a wide spread of technologies of information and communication, *blogs*, *vlogs* and social media had settled spaces of formation and exhibition of subjectivity. In the documentary film, this movement of self-representation begins in the 1960s and, from the 2000s onwards, it intensifies and consolidates with many fictional, documentary and experimental works. This trend reveals a large variety of methodologies and language inventions that point to relationships with other knowledge and practices. The movies *The Missing Picture* (2014, Rithy Panh), *This is not a film* (2011, Jafar Panahi and Mojtaba Mirtahmasb) and *Elena* (2013, Petra Costa) reveal an issue that seems to unite them: in the face of a socio-cultural context permeated by a certain greater amount of images, and a excess in the images, as these filmmakers depart from 'lack of self and images' to create artistic and explicit works as gaps of this negation within from them? In these three films, the images are not configured as a point of arrival, but also a starting point: more than artistic works that resulted from a creative process, these documentaries are such as tensioned triggers which, triggered, provoke disharmony. The analysis of these works, in this project, will function as a starting point to erase possible dialogues between an instance of representation of the life of the documentarist and the potentialities and limitations of representation through image.

Keywords: Documentary. Autobiography. Image. Subjectivity. Film Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagens de arquivo do Khmer Vermelho.....	32
Figura 2 - Imagem de Hout Bophana (centro).....	36
Figura 3 - Diorama dos búfalos cercando o garoto Panh 	38
Figura 4 - Bonecos de argila adicionados em imagens de arquivo 	39
Figura 5 - Imagens borradas de bailarinas dançando 	42
Figura 6 - Diorama de lembranças de infância em Phnom Penh 	44
Figura 7 - Diorama da exibição de filmes de propaganda durante a ditadura.....	46
Figura 8 - Diorama de escola de Phnom Penh com imagens de arquivo de crianças 	49
Figura 9 - Diorama de sala de estar em que o garoto Panh vê a projeção de um filme.....	53
Figura 10 - Diorama de camponeses nos campos de trabalho.....	55
Figura 11 - Diorama em que a família de Panh assiste ao lançamento do foguete Apollo	59
Figura 12 - Diorama de execução de prisioneiro com um soldado tirando fotos 	66
Figura 13 - Imagem de arquivo de recepção de soldados khmer ao líder Pol Pot.....	69
Figura 14 - Diorama com imagens de arquivo de crianças vítimas do regime 	72
Figura 15 - Bonecos de argila representam as mesmas crianças sobrevoando nuvens 	72
Figura 16 - Bandeira da Kampuchea Democrática 	76
Figura 17 - Boneco de argila que representa o próprio cineasta 	78
Figura 18 - Diorama em que Panh banha um sujeito doente.....	81
Figura 19 - Diorama do funeral imaginado do pai de Panh	84
Figura 20- Diorama de consultório psicológico, em que o boneco de Panh adulto é ‘enterrado’ pelas terras escavadas das imagens de arquivo do regime khmer 	89
Figura 21- O cineasta Jafar Panahi registra seu café da manhã.....	96
Figura 22 - Cena no quarto de Jafar Panahi 	98
Figura 23 - Jafar Panahi telefona para sua advogada 	101
Figura 24 - Cena de O Espelho a que Jafar Panahi assiste 	105
Figura 25 - Jafar Panahi usa fita adesiva para criar um cenário 	109
Figura 26 - Panahi inicia a leitura do roteiro na sala de estar 	117
Figura 27 - Panahi continua a leitura do roteiro 	122
Figura 28 - Panahi descreve uma cena de seu roteiro 	125
Figura 29 - Panahi filma seu cinegrafista com o celular 	129
Figura 30 - O cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb se despede de Panahi 	134
Figura 31 - Panahi acompanha Hassan com a câmera 	138

Figura 32 - Panahi assiste a uma cena de seu filme Ouro Carmim Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018	147
Figura 33 - Panahi debate com seu cinegrafista olhando para a câmera Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018	150
Figura 34 - Panahi se questiona enquanto lê o roteiro Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018	152
Figura 35 - Imagens de pré-produção na locação do filme Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018.....	160
Figura 36 - Panahi descreve um plano na leitura de roteiro Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018.....	163
Figura 37 - Panahi filma a janela com celular Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018	168
Figura 38 - Imagem de arquivo de Manoel e Lian em movimentos sociais Fonte – Frame de Elena, 2018	181
Figura 39 - Imagem de arquivo de Costa criança tomando banho Fonte – Frame de Elena, 2018	188
Figura 40 - Encenação da memória do cachorro de pelúcia Fonte – Frame de Elena, 2018	192
Figura 41 - Lian em depoimento a Costa Fonte – Frame de Elena, 2018	204
Figura 42 - Lian em filme em super-8 Fonte – Frame de Elena, 2018.....	208
Figura 43 - Imagem de vídeo de Elena em Nova York Fonte – Frame de Elena, 2018.....	213
Figura 44- Lian reconstituindo a morte de Elena Fonte – Frame de Elena, 2018	217
Figura 45 - Reconstituição da carta suicida de Elena Fonte – Frame de Elena, 2018.....	223
Figura 46 - Lian em depoimento à diretora Fonte – Frame de Elena, 2018	226
Figura 47- Imagem das águas, tecidos e plantas Fonte – Frame de Elena, 2018	231
Figura 48 - Ofélias flutuando nas águas Fonte – Frame de Elena, 2018.....	236
Figura 49 - Ruas de Nova York Fonte – Frame de Elena, 2018.....	241
Figura 50 - A cineasta criança e Elena adolescente em filme de família Fonte – Frame de Elena, 2018	246

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional nº 5
Blog	Weblog
CPT	Centro de Pesquisa Teatral
Cm	centímetros
DVD	Digital Video Disc
EMB	Empire Marketing Board
IDHEC	Institut des Hautes Études Cinématographiques
Kg	quilograma
M	metros
MG	Minas Gerais
MIT	Massachusetts Institut of Technology
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
POV	Point of View
S-21	Unidade de Aprisionamento e Interrogatório S-21
TDCIs	Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação
TV	Televisão
UNE	União Nacional dos Estudantes
Vlog	Videolog

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 DEVOLVER: A IMAGEM QUE FALTA E A RASURA COMO JOGO E FORMA DA(S) HISTÓRIA(S)	27
1.1 Camboja (1975-1979): a utopia selvagem de Pol Pot	28
1.2 Rithy Panh e o encontro com a imagem documental	33
1.3 Dioramas e memórias como lugares de jogo e o documentário como representação de desejos	41
1.4 Fotogramas e foguetes para sobreviver e imaginar(-se) e as leituras sobre a imagem documental	51
1.5 Arquivos Khmer como imagens da (e para) morte, o documentário e a (não)intervenção no real	61
1.6 Rasura e precariedade como forma da(s) História(s) e as emergências do reflexivo no documentário	75
1.7 Funerais Imaginários, Lutos Infundáveis e as Inscrições de Si no Documentário	83
2 OCUPAR - ISTO NÃO É UM FILME, A NEGAÇÃO E O ESPAÇO COMO DIMENSÕES DE SI	92
2.1 Explodindo espelhos por dentro – Ou o self como limiar entre interior e exterior	102
2.2 Sonoridades e Urgências – Um diário atravessado por vozes, tempos e espaços	114
2.3 Um espaço (fora) do sujeito – Colagens e arranjos em um documentário em direção ao autobiográfico	128
2.4 Não, Nada, Ninguém - Das negações à imagem às afirmações de si em um filme-diário	142
2.5 A câmera como (lugar do) corpo – Da intimidade do diário à diversidade do ensaio	158
3 ATRAVessar – OS VESTÍGIOS DE ELENA, AS CARTAS A OFÉLIAS E O AUTOBIOGRÁFICO COMO RITO	175
3.1 Atrizes, Vampiros e Bichos de Pelúcia – Dos mitos em torno de Elena	184
3.2 Pinçando imagens e memórias do outro – Dos relatos (auto)biográficos como lugares de conexão	194
3.3 Entre o cotidiano e a cena - Dos filmes de família para um filme em família	206
3.4 Endereçando errâncias e rascunhos – As cartas de Elena e os diálogos entre ausentes	219

3.5 Correntezas de Sereias e Ofélias – Dos espaços de fluidez e (re)encontros na carta fílmica	229
3.6 Deslocamentos, Ritos de Passagem – A carta, o autobiográfico e a imagem de si como busca	238
CONSIDERAÇÕES: O QUE NOS FALTA TAMBÉM NOS CRIA	250
REFERÊNCIAS	255

INTRODUÇÃO

Autobiografias do presente

Parece que estou filmando minha vida ao invés de ter uma vida para filmar, como um organismo primitivo que, de alguma forma, se alimenta devorando-se, crescendo à medida que diminui¹

Ross McElwee

Mais do que um encontro. Se, algum dia, alguém mencionou, no idioma que fosse, que escrever se restringe ao encontro de um sujeito com uma folha de papel, certamente poderia se dizer que tinha ignorado as faíscas e rugas que surgem no processo constante de aparar arestas que compõem esse momento. Mais do que um convite. Criar uma, várias, infinitas imagens usando somente o poder sugestivo e persuasivo de uma certa organização de sílabas, palavras e sentenças, nem sempre se refere a um gesto expansivo ou assertivo. O gesto da escrita tem, talvez, um pouco disso tudo, acrescentando-se um tanto de prece, outras porções de fúria e, certamente, lampejos de arrogância. Trata-se de um pouco de tudo isso, e muito mais do que uma operação de soma. Escritor: raça de impossível representação porque sempre incompleta.

A frase que abre essa introdução está no filme *Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South during an Era of Nuclear Weapons Proliferation* (1985), um dos documentários autobiográficos norte-americanos mais conhecidos na história do cinema, em que o diretor Ross McElwee joga com o espectador ao criar, explicitamente, uma personagem de si que se relaciona de forma tensa e irônica com sua própria consciência como diretor a partir da narração em *off*. A partir de um projeto de realizar um documentário cujo roteiro segue o mesmo percurso da marcha do General Sherman em direção ao mar², McElwee elabora um olhar sobre suas próprias frustrações e inadequações sociais, como não saber a forma de abordar uma mulher ou o que vestir, criando uma cumplicidade com o espectador, elaborada a partir das escolhas do posicionamento da câmera e a opção pela

¹ Original: "It seems like I'm filming my life in order to have a life to film, like some primitive organism that somehow nourishes itself by devouring itself, growing as it diminishes"

² Durante a Guerra Civil dos Estados Unidos, a Marcha ao Mar, ou a Campanha de Savannah, foi a incursão federal contra os estados rebelados do Sul realizada no fim de 1864 através do território da Geórgia, sob comando do Maj. General William Tecumseh Sherman. A marcha começou com a força de Sherman deixando a cidade de Atlanta em 15 de novembro e terminou com a captura do porto de Savannah em 21 de dezembro. A campanha destruiu campos, fazendas, fábricas, ferrovias e diversas cidades dos confederados, causando extensos danos à infraestrutura econômica e encheu os americanos de pavor.

narração em *off*, expondo as lacunas e questionamentos de seu processo de criação fílmica durante essa jornada. Essa pequena frase do filme de McElwee expõe certa potência no fazer imaginar como todos os acontecimentos de uma vida culminam na existência de um modo de criar que, por sua vez, se desdobra em uma forma que procura dar conta desse sujeito e desse modo.

Ao ver esse trecho no filme de McElwee, para mim, alguns dos desejos de usar palavras, modos de olhar e referenciais teóricos diversos para criar uma imagem que pudesse dar conta de algumas experiências ficaram mais claros. Ser imbuído de uma missão, de um convite ou de um encontro com a possibilidade de registrar em palavras as questões emergentes diante das experiências perante certas imagens desvela um sem número de lacunas, anseios e frustrações que se tornaram motor para essa investigação. Assim como McElwee parece tomado por um estranhamento e um espanto diante da própria existência e do ato de filmá-la, almejo tomar de empréstimo esse gesto quase epifânico de estrangeirismo de um olhar sobre as imagens (e sobre as experiências que atravessam esse olhar) para além de sua esfera cotidiana. Do desejo de dar conta das questões suscitadas em experiências fílmicas bem particulares, começaram a formigar os diálogos com textos e autores que, com suas descobertas teóricas completamente distantes de meu contexto, foram se tornando pontes para o que, por certo acaso, descobri que poderia chamar de pesquisa.

Representar é construir formas. Trata-se de um gesto tão cotidiano quanto complexo e se configura como questão de reflexão na filosofia, na arte e na comunicação (GOFFMAN, 1985; SCHOLZE, 2007; LEROUX, 2010). Desde os assassinatos de mentira representados por atores profissionais até as viagens espaciais feitas por crianças na sala de casa; os pronunciamentos oficiais do Presidente da República aos sorrisos amarelados que oferecemos em eventos onde nos sentimos deslocados. Esse pequeno trecho do filme de McElwee funciona como gatilho para que, nessa pesquisa, se possa criar um trajeto de pensamento em torno de formas de representar certos modos de ser e estar no mundo por um ponto de vista do cineasta, escolhendo para esse fim o documentário em sua forma autobiográfica.

A Pesquisa como Imagem (e Busca) de Si

A primeira vez que entrei em contato com um documentário autobiográfico foi em 2007, ao assistir *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. Na ocasião, eu estava em Recife, mais precisamente dentro do Cine Teatro Apolo, onde aconteciam as projeções de uma mostra

intitulada *Panorama Recife de Documentários*³. Ainda um estudante de graduação, essa mostra foi essencial para a descoberta do trabalho do documentarista francês Jean Rouch⁴, bem como dos filmes de arquivo em *Capturando os Friedman (2004)*, de Andrew Jarecki, obras cujas imagens ainda hoje reverberam em meus estudos. Na ocasião do lançamento de *Santiago*, o diretor participou de um pequeno debate após a sessão, com uma fala marcante sobre a elaboração de sua obra. Da fala, não me lembro de nenhuma parte específica, mas de uma série de incômodos mesclados à sensação pulsante que emergia após ter atravessado uma experiência que eu sabia ser única. Santiago, pessoa e personagem, tornou-se para mim uma figura de reverência e o congelei em uma ambiência esfumada paradoxalmente tão sólida que, desde então, nunca consegui repetir a experiência da sessão do filme de Salles. Havia, finalmente, descoberto, aos 22 anos, que os filmes podiam ser mais do que os enredos das histórias. Podiam ser sujeitos delas. Ou a elas.

A partir desse cenário, o olhar proposto para este estudo pensa o documentário como um espaço de construção (de uma certa ideia) de sujeito: se a subjetividade tem se constituído cada vez mais como imagem, a partir dela, tentaremos compreender como os cineastas operam determinadas estratégias de (re)invenção de si. Brasil (2010) compreende que, neste contexto de quase saturação de narrativas como *reality shows*, vídeos amadores, *vlogs*, *flogs*, redes sociais etc., os conceitos de artifício e real mesclam-se de forma intrincada, caracterizando-se como espaços de ação que revelam um “devir” dos sujeitos ao invés de fingimento ou dissimulação. Didaticamente, ao sugerir uma impressão de real por meio de seu caráter amador, o autor afirma que a emergência e difusão de vídeos amadores e a disseminação de formatos televisivos como *reality shows* funcionam como práticas audiovisuais utilizadas que criam espetáculos sem simulação, indeterminados e abertos ao descontrole do improviso – tornando estas imagens um espaço de uma experiência com aparência de realidade e imediatismo.

Para o autor, esta prática nos parece remeter mais a um exercício de “colocar a vida em jogo”, submetê-la a um experimento midiático ou artístico, absorvendo o artifício e transformando-o em dispositivo. Não se trata, portanto, de compreender se as imagens podem ou não dar conta de uma noção de verossimilhança em relação ao seu autor, importa mais o modo como funcionam como pontos de partida para observação das questões que atravessam

³ O Panorama Recife de Documentários foi um evento realizado em cinco edições, de 2004 a 2009, na cidade de Recife, pela Secretaria de Cultura do Recife e com curadoria e organização do cineasta e roteirista Marcos Enrique Lopes. Fonte: <https://www.cinemaescrito.com/2007/06/4o-panorama-recife-de-documentarios-2007/> Acesso em 26.02.2019

⁴ *Les Maîtres Fous* (1955, Jean Rouch)

os sujeitos para além das próprias obras. O artifício, como corrobora Paula Sibilia, nesse sentido, não se mostra um conceito descolado das potencialidades de existência, pois termina funcionando como uma das formas de “concretizar” este desejo do “vir a ser”, ampliando as produções que se situam no terreno ainda nebuloso da “interioridade hipertrofiada” (SIBILIA, 2008). No lugar da referência à realidade como fator de autenticidade, os relatos autobiográficos parecem cada vez mais determinados por um questionamento sobre o processo de sua criação: ao colocar a escritura cada vez mais em cena, concebe-se uma ponte entre passado e presente (LEJEUNE, 1989), flertando com a exposição do inacabado, do *work in progress*, abrindo espaço para a emergência do processo criativo e de reflexões sobre as limitações representativas das narrativas. Na obra de realizadores como Jonas Mekas, Michelle Citron, Ross McElwee e Agnès Varda, são inúmeros os elementos que nos permitem refletir sobre o gesto criativo da imagem por meio de recursos de encenação, montagem, narrativa etc.⁵.

Uma revisão da bibliografia a respeito do documentário autobiográfico, permite perceber que, em meio aos estudos que optam por uma historiografia orientada pelo viés cronológico (BERGALA, 1998; LANE, 2002; MACDONALD, 2013) ou estético (CUEVAS, 2013; LAGOS, 2012; LEBOW, 2012; SCHEFER, 2008; MURRAY, 2013; HOOKMAN, 2004), o gesto criativo da imagem ocupa um lugar seminal, explorado sob as chaves de leitura da inscrição de subjetividade, ensaísmo e outros conceitos. Nessa investigação, fundamenta-se como eixo de análise um exercício de olhar que se debruça sobre obras que, dadas as circunstâncias em que suas estratégias narrativas se desdobram, partem de ‘faltas de/nas imagens’ nos filmes de modo a tornar as ‘faltas de si’ experiências sensíveis. Tomar a falta como objeto de investigação constitui-se como um desafio que esbarra, certamente, na emergência e na evidência de suas próprias lacunas, errâncias e incompletudes. Nesse sentido, o tom ensaístico em que essa investigação se arvora propõe certa elasticidade em seus modos de atravessar imagens, conceitos e metodologias, desdobrando a pesquisa como um lugar de constituição de um olhar sobre ideias e imagens em torna da falta.

As conexões entre a falta e o conceito de desejo aparecem como instância seminal na formação da subjetividade e se constituem como objeto de reflexão presente na trajetória do pensamento filosófico ocidental. Para Epicuro, na filosofia grega do período helenístico, o desejo possui suas origens em uma espécie de falta que pode emergir na própria natureza ou

⁵ Com filmes como *Walden - Diaries Notes and Sketches* (1969); *Daughter Rite* (1980); *Sherman's March: A Meditation on the Possibilities of Romantic Love in the South during an Era of Nuclear Weapon Proliferation* (1986); *Les plages d'Agnes* (2008), respectivamente.

em opiniões consideradas ‘falsas’ ou ‘frívolas’⁶. Para Espinosa, por sua vez, na Filosofia Moderna do século XVII, o desejo funciona como um sinônimo para ‘produção desejante’ que não se origina e se direciona à falta de um objeto⁷. Freud (1976, 2010, 2011), por sua vez, em uma das vertentes das teorias da Psicologia do século XX, aponta a falta em direção à angústia, visto que, para ele, este sentimento emerge nos momentos em que acontece uma separação ou uma perda⁸. Lacan (1964) desdobra essa relação proposta por Freud em outra direção, entendendo que o surgimento da angústia estaria conectado à uma ideia de completude do outro. Nesse sentido, para Lacan, a experiência subjetiva da falta promoveria a possibilidade de relações de alteridade que tornariam possível a construção de saberes sobre si e sobre o outro⁹. Enquanto Freud (1976, 2010, 2011) observa a falta por meio da busca de um objeto perdido que sinaliza o caráter parcial e mítico da possibilidade de satisfação, Lacan (1964) dimensiona a falta como a marca constitutiva do sujeito. Mesmo que não associe a falta à perda de um objeto, ele entende que existe, ao mesmo tempo, uma tentativa e uma impossibilidade de encontrá-lo: na busca de um sentido que o impele ao Outro, a satisfação ou interdição do desejo conduz o sujeito a um intervalo que deflagraria justamente a impossibilidade da completude¹⁰.

⁶ Concebido pelo filósofo grego Epicuro de Samos, o sistema filosófico denominado epicurismo prega a procura dos prazeres moderados para atingir um estado de tranquilidade. Esse movimento demandaria do sujeito o desenvolvimento de um conhecimento seguro dos desejos para promover a diminuição dos sofrimentos em favor do aumento dos prazeres. Para saber mais, recomendo o artigo *O Epicurismo e a ética: uma ética do prazer e da prudência*, de Juvenal Savian Filho. Disponível via URL: <http://www.saocamilosp.br/pdf/bioethikos/68/10a17.pdf> Acesso em 27.02.2019

⁷ Baruch de Espinoza foi um dos grandes racionalistas e filósofos do século XVII dentro da chamada Filosofia Moderna e, para ele, o desejo se definia como a produtividade da vida através dos afetos, sem envolver nenhuma ideia de falta, mas a potência para fazer alguma coisa. Para saber mais, ler o artigo *Spinoza e a questão ético-social do Desejo: Estudos comparativos com Epicuro-Lucrécio e Maquiavel*, de Laurent Bove. Disponível via URL: http://www.scielo.br/pdf/fractal/v24n3/pt_02.pdf Acesso em 27.02.2019

⁸ Sigmund Freud, foi um médico neurologista criador da psicanálise, que desenvolveu teorias de grande influência na psicologia atual relacionados a questões como histeria, inconsciente, desejo sexual, psicopatologias etc..Para saber mais sobre as relações entre a falta e o desejo nas suas teorias, ler o artigo *A falta da falta e o objeto da angústia*, de Maria Angélica Augusto de Mello Pissetta. Disponível via URL: <http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v26n1/a11v26n1.pdf> Acesso em 27.02.2019

⁹ Jacques Lacan foi um psicanalista francês que se tornou um dos grandes interpretes de Freud e deu nascimento a uma corrente psicanalítica denominada ‘lacanismo’, cujo pensamento influenciou uma diversidade de filósofos na contemporaneidade, tais como Jacques Derrida e Slavoj Žižek. Para saber mais sobre as relações entre a falta, a angústia e alteridade nas suas teorias, ler o artigo *A falta da falta e o objeto da angústia*, de Maria Angélica Augusto de Mello Pissetta. Disponível via URL: <http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v26n1/a11v26n1.pdf> Acesso em 27.02.2019

¹⁰ Para ilustrar essa questão, Lacan (1964, p. 207) toma o primeiro Outro como a mãe: “É no que seu desejo está para além ou para alguém no que ela diz, do que ela intima, do que ela faz surgir como sentido, e no que seu desejo é desconhecido, é nesse ponto de falta que se constitui o desejo do sujeito. O sujeito por um processo que não deixa de conter engano, que não deixa de representar essa torção fundamental pela qual o que o sujeito reencontra não é o que anima seu movimento de tornar a achar - retorna então ao ponto inicial, que é o de sua falta como tal”

Compreender o desejo menos como lugar da falta, mas como espaço para a criação pode colaborar para alterarmos nossa percepção sobre a existência, entendendo-a como formas de vida cuja trajetória não precisa se direcionar a uma plena realização de si. Pelo contrário, compreendendo essa falta como condição própria da natureza humana, as imagens podem aparecer como lugares em que o sujeito pode inscrever a existência nesse constante movimento em direção à criação de si. O ato de conceber imagens atravessa a trajetória do homem desde seu princípio: Mondzain (2015a) parte de um questionamento sobre a proveniência (ou causa) do desejo da criação da imagem pelo ser humano como uma forma de entender a marca de historicidade que cada uma delas carrega. Quaisquer imagens trazem em si os vestígios das condições que cercam seu processo produtivo, bem como do sujeito que as concebeu e, de acordo com a autora, interrogar sua causa e sua destinação relaciona-se menos com a análise das formas, estilos e representações ou a constituição histórica da produção dessas formas. Refere-se sobretudo a questionar a natureza que provoca esse objeto chamado imagem, e a “interrogar as operações imaginantes na sua relação com o que se constitui o sujeito falante e sociável” (IDEM, p. 40), procurando compreender como a constituição de ambos (imagem e sujeito) se relacionam.

Ao investigar a trajetória da imagem na arte rupestre¹¹, a autora compreende que o gesto de imprimir as mãos nas paredes de uma caverna como resultado de um vestígio que envolve basicamente um tipo primitivo de tinta e as mãos do sujeito que constrói uma forma visual. Esse momento caracteriza uma operação imaginante que estabelece, mesmo inconscientemente, uma separação entre sujeito e natureza. Em outras palavras, ao constituir as primeiras imagens, o ser humano começa a construir linguagens que, a partir da forma, elaboram as significações que fazem do existir mais do que uma performance entre os instantes do nascimento e da morte. A partir de um pequeno gesto que constituiu o que, posteriormente, seria nomeado arte rupestre, a autora relaciona a origem do ato de representar como a realização de uma evidência da separação entre homem e natureza. No que se refere à relação ocidental com o monoteísmo, esse gesto se constituirá como uma das engrenagens da “exigência de separação que atravessa toda a arquitetura do templo como um lugar de encontro com o proibido na fabricação da imagem” (IDEM, p. 44). Ao se relacionar tanto com a intensa iluminação das aparições divinas¹² como com o “acesso às trevas” proveniente

¹¹ Mais especificamente a figura intitulada *Mãos negativas*, Gruta Chauvet (Ardèche, França), 30.000 a.C.

¹² Como na narrativa bíblica no livro de Êxodo [3:1–4:17] relacionada à aparição da figura de Jeová na forma de uma sarça (arbusto) ardente diante de Moisés no Monte Horeb. De acordo com o mito bíblico, o arbusto ardia em chamas, mas não se queimava, e funcionava como lugar onde Moisés foi convocado por Adonai (Deus) para liderar os israelitas fora do Egito em direção à Canaã.

do conhecimento do bem e do mal¹³, o medo das imagens legitima um receio diante do desejo:

Ao longo da história humana, o desejo de ver e o de mostrar serão habitados pela ambivalência do desejo de estar em busca da satisfação, e de constatar que a satisfação estimula o fim do desejo, seu relançamento não pode fazer viver o sujeito constituído senão renunciando a designar aquilo que ele deseja como se designa um objeto; é assim que a imagem, se situando sobre a trajetória do desejo, oscila entre os dois estatutos que lhe conferem o regime do sujeito e do objeto (IDEM, p. 45)

Das artes rupestres, passando pelas proibições da representação nos mandamentos bíblicos, da elaboração dos conceitos de arte e das diferentes escolas artísticas, dedicamos às imagens tanto a perfeição das propagandas de *outdoor* como os instantâneos nas fotos em *smartphones*. Em décadas mais recentes, o *boom* das tecnologias digitais vem favorecendo não somente uma amplificação, mas uma diversificação das possibilidades de criação de imagens, especialmente aquelas que envolvem uma espetacularização intensa da intimidade (SIBILIA, 2008). *Blogs*, *vlogs* e redes sociais vem se estabelecendo cada vez mais como espaços de exposição e formação de subjetividades, favorecendo a emergência de uma diversidade de narrativas de si, em formatos que flertam com os diários, as crônicas, as autoficções, os autorretratos etc.. No cinema, são recorrentes as obras de ficção, documentário e experimental que se identificam com este gênero e borram os limites entre real e imaginário. Nesse estudo, o recorte opta pelo documentário.

Mais do que o ato de descobrir formas para contar a própria história, encanta-me em alguns desses documentários entendê-los como uma operação narrativa a partir de uma matéria bruta que me permite vislumbrar leves rachaduras na obra construída e conhecer algumas das reflexões que demarcam território em seu desenvolvimento. Quando lanço um olhar sobre uma obra e fabulo seu processo de oferecer forma a um pensamento, desejo trazer ao centro uma cumplicidade entre autor e espectador, seja como forma de compartilhamento da criação artística ou do reconhecimento das próprias limitações da representação e de si mesmo. Na explicitação do movimento que envolve as operações narrativas e as estratégias de criação (de um filme, de uma pesquisa), as lacunas nos aproximam por sensibilidades que vão além da completude e unidade de um universo narrativo, epistemológico e subjetivo, mas por investir no gesto de desfilar o tecido da própria obra.

¹³ Relaciona-se ao mito cristão do pecado original, proveniente do livro bíblico de Gênesis, em que, criados por Deus, Adão e Eva deveriam viver no Jardim do Éden por toda a eternidade, com a condição de jamais provarem do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Contudo, segundo essa mesma narrativa, após ser interpelada pela serpente, Eva e Adão desobedecem a Deus e comem do fruto, provocando o que se chama de queda da humanidade.

De reunir imagens e ideias para pensar a falta

Para essa pesquisa, foram escolhidos filmes que se configuraram como descobertas cinematográficas pessoais antes de me confrontarem como objetos de análise e de desenvolvimento teórico – os documentários *Isto não é um filme (In Film Nist)*, de 2011, de Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb; *Elena*, de 2013, de Petra Costa; e *A Imagem que Falta (L'Image manquante)* de 2014, de Rithy Panh. Do contato com estas três obras, mais do que personagens atravessados por situações que envolvem questões relacionadas à memória, luto e exílio, surge um desejo de realizar perguntas às imagens. O que elas podem fazer por aqueles diretores que escolhem começar os filmes *in media res*¹⁴, a partir de imagens já amadurecidas, antigas conhecidas em busca de sentidos outros. E que em seguida, procuravam modos de lhes emprestar forma, cor e movimento? A esta investigação, interessa sobretudo o fato de que, diante de um contexto social e cultural cada vez mais saturado de imagens, a maneira como estas três obras partem de ausências em meio a um excesso (de imagens, nas imagens) para tornar ambas as “faltas” experiências sensíveis para o espectador? Partimos da hipótese de que, em cada uma destas obras, essas ausências permitiriam analisar narrativas que desvelassem modos distintos de alinhar as faltas de si e as faltas na imagem como desejos e formas de representar a si mesmo. Contudo, ao longo das análises dos filmes, percebeu-se que tomar essas ausências como ponto de partida de criação nessas obras demandaram de seus cineastas operações narrativas que se desdobrariam em modos de compreender e representar o sujeito que se sustentam em gêneros narrativos distintos.

Tomar as operações narrativas como objeto de análise nessas obras implica partir dos intitulados gêneros narrativos em sua concepção mais clássica – épico, dramático e lírico -, conforme designados na *Poética*, de Aristóteles, e desdobrados em outras linguagens artísticas como por autores como Anatol Rosenfeld em *O Teatro Épico* e Flávio de Campos em *Roteiro de Cinema e Televisão*, por exemplo. Em sua configuração mais sintética, as obras que aludem à forma épica investem na figura de um narrador que alinhava personagens, eventos, tempos e espaços para contar uma história. Enquanto isso, a narrativa dramática prescinde dessa figura, visto que apresenta as dinâmicas entre os personagens a partir de ações e diálogos como se acontecem diante do espectador. Por sua vez, a lírica se sustenta como um modo de expressão do estado da alma do autor sem a necessidade de representação de

¹⁴ Sobre o conceito *in media res*, sugiro a leitura do texto escrito em fragmentos ‘Começar bem (notas para uma conversa com estudantes de cinema)’, de Jorge Furtado, publicado no blog da Casa de Cinema de Porto Alegre. Escrito em estilo ensaístico, o texto desenvolve em torno de noções sobre como começar um filme. In: <http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/comecar-bem-cena-1>. Acesso em 26/12/2018.

eventos, ações ou personagens concretos (ROSENFELD, 1985; ARISTÓTELES, 1990; CAMPOS, 2007).

Por se tratar de uma base seminal que estrutura as formas narrativas com que criamos e fruímos histórias, a escolha dos filmes a serem analisados parte das distinções entre os modos de narrar os sujeitos para nos fazer refletir questões atravessadas a essas formas da narrativa e de si. Em *A imagem que falta*, a forma épica emerge a partir da operação que Panh imprime a partir de eventos, personagens, tempos e espaços para oferecer uma dimensão de representação de si que se atravessa à narrativa histórica de um povo. Em *Isto não é um filme*, a representação do sujeito se alinha à forma dramática a partir de uma relação que se sustenta nos diálogos e nas ações entre os personagens envolvidos, em que a figura do narrador que organiza os acontecimentos habita o mesmo tempo e espaço do acontecimento. Em *Elena*, a narrativa lírica se desvela nesse olhar diante da própria intimidade, em que a representação de si se assume como um olhar por dentro dos acontecimentos e dos personagens, em que os eventos, tempos e espaços em si se atravessam a partir do prisma da voz pessoal.

Desta forma, esses três filmes oferecem contribuições distintas aos estudos das narrativas autobiográficas no cinema documentário na medida em que possibilitam pensar as representações de si a partir de operações narrativas que oferecem dimensões distintas das compreensões em torno da própria noção de sujeito: Panh e a relação de um sujeito contextualizado historicamente na narrativa de uma época e um povo; Panahi e a experiência de um sujeito em ação e conflito com outros personagens, tempos e espaços; Costa e a conexão do indivíduo com a própria busca por si mesmo e a invenção do olhar sobre a própria intimidade. Assim, essa investigação nos possibilita compreender a narrativa autobiográfica menos como uma imagem que representa uma vida, mas como operações que articulam faltas e desejos dos sujeitos em experimentar relações consigo mesmo em suas variadas dimensões.

A partir desse movimento, como fazer da própria pesquisa um ato de si, que evidencia (e questiona, talvez) suas particularidades e escolhas? Assim como cada um destes filmes parece, a seu modo, problematizar as arestas da própria dimensão da imagem que estão representando e dialogar (independentemente de sua vontade) com uma série de outras obras, espera-se que a pesquisa exponha seu próprio movimento a partir de uma série de referências e modos de olhar. Ao procurar uma estrutura do trabalho que dialogue com essa provocação, minha intenção reside em criar uma ponte entre o conteúdo e o modo de representação, compreendendo a pesquisa como lugar de encontro numa relação entre sujeito e objeto. Procuramos fazer deste trabalho um exercício que procura se equilibrar entre dois anseios: de um lado, o rigor científico na construção de uma narrativa e, de outro, a manifestação de um

olhar subjetivo que absorve as errâncias dessa tentativa como método. Ao me perguntar constantemente “Pode a pesquisa olhar menos para as coisas e mais para o *como falamos* sobre as coisas?”, venho compreendendo-a mais como um gesto de redescobrir constantemente a experiência: Ao mapear o que poderia chamar, porventura, de metodologia de análise para essa pesquisa, procuro desvendar como as escolhas de organização dessa narrativa de uma experiência diante dos filmes diz, muitas vezes, mais sobre minha relação com o mundo de uma busca pelo desenho de uma análise como um encontro.

A leitura que Freire (2011) faz dos pensamentos do teólogo e filósofo austríaco Martin Buber me permite compreender o tipo de movimento que me interessa realizar no processo de análise fílmica. Segundo Buber, do ponto de vista antropológico, o fato fundamental da existência humana está na relação do homem com o homem, assim como dos encontros de um Eu com um Outro¹⁵, o que permitiu compreender meu anseio enraizado em um desejo de construir um relato que organize e questione, de uma certa maneira, as sensações e imagens possíveis a partir das experiências e questões que cada um dos filmes me propõe – fazendo da própria pesquisa um ato de (re)construção de si e de modos de olhar. Da mesma forma como cineastas utilizam recursos como enquadramentos, movimentos de câmera, sons diegéticos e extra-diegéticos e a montagem para elaborar formas de apresentar uma visão de mundo, o pesquisador também se fundamenta em uma série de procedimentos (como referências teóricas, instrumentos de coleta e análise de dados etc.) para a construção de um ponto de vista que brota de uma experiência com um determinado objeto. Entender (ou mais, experienciar) como esse gesto que chamamos de subjetividade pode se constituir na própria forma estética do trabalho, para mim, vem se construindo como um lugar de risco.

Para isso, tomamos a produção de pensamento como um gesto de se assumir como um limiar entre as práticas do artista e do investigador, como traz Benjamin (1984, p. 56), para quem o artista produz imagens do mundo das ideias e o investigador organiza a dispersão dessas ideias, dividindo-as em conceitos. Nesse sentido, entende-se que “os fenômenos não se incorporam nas ideias, não estão contidos nelas. [...] As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. Como forma de composição e estruturação dessa pesquisa, cada um dos filmes analisados funciona como ponto de partida para criar diálogos entre três diferentes instâncias que atravessam o campo do documentário autobiográfico –

¹⁵ “Quando me dirijo ao Outro ou às coisas do mundo como Isso, não estou me comunicando, pois o princípio dessa relação está na separação, e não na união. Trata-se de um princípio monológico” (FREIRE, 2011, p. 58).

documentário, subjetividade e autobiografia¹⁶. A partir de contextos e estratégias distintas, esses três filmes nos ajudam a pensar os apagamentos, as negações e as ausências da imagem como chaves de reflexão em torno dos gestos de representar nos âmbitos do documentário, da subjetividade e da autobiografia. Partindo de reflexões em torno dessas três questões, esta pesquisa investe no exercício de compreender como esse atravessamento entre as faltas de si e das/nas imagens no campo do documentário autobiográfico pode ser compreendido para além da esfera de uma ideia de incompletude. Pelo contrário, olhar para os apagamentos, as negações e as ausências nos ajuda a pensar a falta como condição própria da natureza humana. A partir desse movimento, podemos refleti-la como lugar para a emergência de um desejo de ver alinhavado a um desejo de ser que culmina em um espaço para criação de si a partir da experiência sensível na imagem.

O primeiro capítulo, *Devolver – A imagem que falta e a rasura como jogo e forma da(s) História(s)*, parte das reflexões promovidas em torno do filme do realizador cambojano Rithy Panh, *A imagem que falta (L'Image Manquante, 2014)*. No documentário, a falta de imagens de arquivo pessoal atravessa as estratégias do cineasta em realizar as reconstituições de suas memórias e intervenções nos materiais de arquivo relativos à ditadura do Khmer Vermelho no Camboja (1975-1979). Panh não possui imagens de arquivo pessoal desse período, e as imagens de arquivo do período parecem não dialogar com as memórias das experiências vividas pelo cineasta. A partir dessa questão, através de uma encenação de ficção baseada em pequenos dioramas e bonecos de barro, o filme tenta provocar interferências nas imagens de arquivo desse momento da História do Camboja. Ao partir da impossibilidade de ver a imagem que busca, e de recriá-las como borrões de memória e rasuras nos arquivos históricos, Panh experimenta modos de compor ‘visualidades não evidentes’ que, à sua maneira, permite enxergar duas imagens ao mesmo tempo. Essa operação, por sua vez, cria as condições para que ocupemos esses vácuos com nossas próprias memórias e projeções, evocando as narrativas privadas e íntimas como forma de reescrever (ou sobrepor) as

¹⁶ Aqui, a opção por definir o documentário autobiográfico como um ‘campo’ ao invés de um ‘conceito’ se arvora na intenção de entendê-lo como um ambiente de pensamento, criação e conhecimento sem fronteiras visivelmente delineadas dada a intensa diversidade de narrativas sobre suas origens, formas e intenções. Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989), por exemplo, a sociedade estaria organizada em campos, que se fazem sustentados por crenças, coisas materiais e simbólicas que entram em jogo a partir de certos mecanismos e conceitos. Por sua vez, para o sociólogo britânico Anthony Giddens (2002, p. 133), a elaboração dos campos de conhecimento se fundamenta na ideia de que, “mesmo as crenças mais acalentadas subjacentes aos sistemas especializados estão abertas à revisão, e muito comumente são alteradas de maneira regular”. Nesse sentido, a perspectiva dos documentários autobiográficos como um campo de conhecimento pode ser entendida como um espaço em que as fronteiras entre as instâncias do documentário, da subjetividade e da autobiografia podem alimentar questões em torno de diversos vetores, crenças e reflexões que serão convocados a partir da análise dos filmes.

narrativas ‘oficiais’ da propaganda. Ao questionar noções de autenticidade e veracidade, a análise proposta nesse capítulo relaciona essas reflexões à revisão do próprio conceito de documentário. Este capítulo visa apresentar algumas das principais discussões em torno dos cinemas documentários intitulados como clássico, moderno e contemporâneo, pensando, a partir da análise do filme, como a emergência do autobiográfico nos possibilita rever os regimes que cercam a imagem documental nesse campo.

O segundo capítulo, *Ocupar - Isto não é um filme, a negação e o espaço como dimensão de si*, parte do filme do realizador iraniano Jafar Panahi *Isto não é um filme* (*In Film Nist*, 2011). Realizado inteiramente no interior do apartamento de Panahi, retratando um dia na vida do diretor enquanto cumpria sentença em prisão domiciliar durante o governo de Mahmoud Ahmadinejad em 2011. A partir das bases do filme-diário, Panahi propõe, nessa obra, ler um roteiro cinematográfico escrito por ele mesmo e interpretar seus próprios personagens, colocando a própria subjetividade em um jogo de presença como uma estratégia que reverbera a liberdade de construir mundos possíveis como gesto de imaginação particular e política. A partir de autores que pensam as dimensões da subjetividade GIDDENS, 2002; GUATTARI e ROLNIK, 1996; ROLNIK, 2014, 2018; TAYLOR, 1997; FOUCAULT, 1977, 1985, 1988, 1999, 2006, 2013, 2016; GUMBRECHT, 2010, 2014, 2015, 2016), partimos do autobiográfico para pensar a formação da personalidade conectada à flexibilização dos tempos e espaços, o que nos possibilita perceber a subjetividade no documentário contemporâneo menos como ficções ligadas à memória e ao individual e mais em suas dimensões de presença e coletividade. Esse capítulo visa apresentar alguns dos primeiros e principais formatos em que o autobiográfico emerge no documentário – o filme-diário e o filme-ensaio – pensando, a partir da análise do filme, como as formas do diário e do ensaio nos possibilitam rever pensamentos que cercam a subjetividade nesse campo.

No terceiro capítulo, *Atravessar – Os vestígios de Elena, as cartas a Ofélias e o autobiográfico como rito*, parte-se do filme *Elena* (2012), de Petra Costa para propor reflexões em torno das transformações do autobiográfico como forma e modo de escrita. Baseado na experiência pessoal da diretora, o documentário se propõe como uma carta fílmica que elabora o luto da perda da irmã, que dá nome ao filme. Ao se reapropriar de filmes de família e cartas em fita cassete da irmã, Petra recolhe os vestígios de Elena para escrever sua própria carta, compondo as possíveis sensações e razões que a conduziram a um estado depressivo que culminou em seu suicídio. Para pensar como o autobiográfico conforma como um rito de passagem nesse filme, são convocadas as ideias de teóricos da antropologia da imagem (BELTING, 2010, 2011, 2014, 2015; DEBRAY, 1993; MONDZAIN, 2009, 2015a,

2015b), colocados em diálogo com autores que tratam do filme-carta, da escrita de si e do arquivo como forma (ARTIÈRES, 1998; BELLOUR, 2009; BERNARDET, 2005; CALLIGARIS, 1998; FARGE, 2009; LABBÉ, 2011, 2012; LEJEUNE, 2014; MEDEIROS, 2012, 2013). O diálogo entre esses autores, de contextos e objetos de investigação distintos, nos possibilita compreender o espaço autobiográfico como uma operação imagética que pode ser menos orientada à representação de um sujeito ou uma identidade e mais à constituição de experiências de si – no caso de Petra Costa, o rito de passagem pela elaboração de uma ausência. Nas pegadas da irmã, Petra Costa expressa o desejo de imitá-la, e no limite de ser-ela, ser-outra: nas imagens de arquivo, atualiza os gestos da irmã; na carta, dirige-se ao espectador. Com seu corpo disponível à busca por estados de presença que a conectem à irmã, Petra Costa parte do gesto performático tanto nos materiais de arquivo como nos modos de operar com eles para explorar as potências de significação da trajetória da irmã. Esse capítulo visa apresentar como outros formatos do documentário autobiográfico (filme de família e documentário de busca) podem se atravessar na forma do filme-carta, pensando, a partir da análise do filme, como a busca pela imagem do outro nos permite rever alguns pensamentos que cercam a escrita autobiográfica nesse campo.

Assim como as reflexões de McElwee diante do gesto de filmar a si, essa tese parte de um olhar um tanto quanto espantado e provocador diante das imagens. Prece. Fúria. Arrogância. Desse jogo de conceitos, olhares e gestos de escrita, começam a se constituir os primeiros rascunhos da minha busca pela imagem (de um conhecimento), procurando desvelar o que há de imprevisível e imaginável nessa trajetória.

1 DEVOLVER: A IMAGEM QUE FALTA E A RASURA COMO JOGO E FORMA DA(S) HISTÓRIA(S)

‘Todos os nomes foram alterados. O que é mais individualizante do que o nome próprio? O que é mais perigoso que uma identidade? Uma sílaba é suficiente, já que não existe mais um ser.’¹⁷

Panh, 2013a, p. 59

Ao analisar documentários autobiográficos, compreender as motivações para que a inscrição de subjetividade aconteça em uma determinada obra compõe-se como um trabalho de escavação dos vestígios de desejo que as imagens possibilitam fabular. No caso de *A imagem que falta* (*L’Image Manquante*, 2014), as razões que atravessam esse exercício parecem ir ao encontro justamente de um processo de apagamento da individualidade que caracterizou o evento em torno do qual gira o filme. A epígrafe que abre esse capítulo exhibe um fragmento do texto autobiográfico *L’élimination*, escrito em parceria entre o cineasta cambojano Rithy Panh e o autor francês Christophe Bataille¹⁸. Neste trecho em particular, o diretor relata a alteração dos nomes dos prisioneiros como um dos instrumentos de destruição que compuseram a instauração da ditadura comunista perpetrada pelo Khmer Vermelho no Camboja entre os anos de 1975 e 1979.

Neste capítulo, toma-se como ponto de partida a narrativa desse filme para compreender como os contextos que cercam as estratégias de apagamento e visibilização nas imagens se relacionam com a forma do filme. Para esse exercício, serão convocados autores cujos estudos relacionados aos regimes históricos da imagem (RANCIÈRE, 2005, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2010, 2012, 2013), conexões entre história e narrativa (BENJAMIN, 1987) e o uso das imagens de arquivo do Khmer Vermelho (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017), para contribuir para a elaboração de um percurso específico em torno da história dos pensamentos sobre o cinema documentário (CARROLL, 2005; CHANAN, 2012; DA-RIN, 2004; MESQUITA, 2007; NICHOLS, 1991, 1994, 2005; ODIN, 2012; PENAFRIA, 2004; RAMOS, 2002, 2008; SHERMAN, 1998; TEIXEIRA, 2006). Indaga-se como as estratégias de Panh na reconstituição de suas experiências diante da ditadura comunista podem ser situadas histórica e esteticamente tanto nos modos de pensar os regimes que cercam a imagem

¹⁷ No Original: *Se cambiaron todos los nombres. ¿Qué hay más individualizador que el nombre propio? ¿Qué hay más peligroso que una identidad? Basta una sola sílaba, dado que no existe ya el ser’*

¹⁸ Neste livro, o cineasta Rithy Panh relata, a partir de seu encontro com Duch, um dos torturadores do regime ditatorial de Pol Pot, que causou a morte de 1,7 milhão de pessoas no Camboja.

documental no cinema, assim como as formas de compreender e escrever narrativas históricas.

1.1 Camboja (1975-1979): a utopia selvagem de Pol Pot

O Partido Comunista da Kampuchea Democrática governou o Camboja entre os anos 1975 e 1979, e os “soldados” do exército do partido ficaram conhecidos como khmers vermelhos. Assim como outros regimes ditatoriais que se opõem ao sistema capitalista, parte do povo cambojano (mais especificamente os camponeses) acreditava que a organização Angkar tinha por objetivo uma democracia comunitária, apoiando sua implementação¹⁹. Segundo Panh (2013), a desumanização das vítimas do regime ditatorial do Khmer Vermelho se constituiu em torno de influências dos ideais de pureza de Rousseau e da luta de classes em Marx, causando a morte de cerca de 1.800.000 pessoas em uma população com pouco mais de 7 milhões de habitantes. Seus líderes (Pol Pot, Nuon Chea, Ieng Sary, Son Sen e Khieu Samphan) eram intelectualmente influenciados pelo marxismo-leninismo²⁰ e o uniram ao mito rousseauiano do ‘bom selvagem’²¹ – aplicado aos povos aborígenes cambojanos como Jarai, Cui e Pnong. Assim, alimentaram esses ideais de uma sociedade perfeita e convocaram os camponeses para se juntarem ao partido em contraposição ao que entendiam ser um jugo promovido pela classe burguesa.

Mesmo que, antes do regime, vivessem em um período de abundância em que podiam adquirir no mercado central da cidade seda, peixes, carnes e tivessem liberdade para se amar e sorrir, muitos camponeses eram expulsos de suas terras (PANH, 2013d). Pol Pot²² reuniu trabalhadores que se juntaram à revolução, iludidos pelas promessas de igualdade, felicidade e progresso. Os outros dirigentes khmers vermelhos são camponeses e monges que conheciam a

¹⁹ Constituído de forma clandestina, o Partido Comunista da Kampuchea era oficialmente denominado como Angkar (algo como ‘a Organização’) pelos revolucionários que o seguiam e suas políticas de engenharia social resultaram em um genocídio que vitimou milhões de pessoas no Camboja.

²⁰ O marxismo-leninismo se trata de uma filosofia política que funde as ideias do marxismo e do leninismo, geralmente usada para se referir às ideologias de estado de nações comunistas, como a URSS, por exemplo, que se baseiam na teoria econômica de Karl Marx e nas diferenças específicas perpetradas no governo totalitário de Josef Stalin. Fonte: <https://aulazen.com/historia/marxismo-leninismo-o-que-e-resumo/> Acesso em 15.02.2019

²¹ O mito do ‘bom selvagem’ refere-se à filosofia iluminista de Jean-Jacques Rousseau, que apresenta como essência a crença de que o Homem nasce naturalmente bom, mas se mostra sempre sob o jugo da vida em sociedade, que o predispõe à depravação. Para o filósofo, o homem e o cidadão são condições paradoxais na natureza humana, constituindo-se a partir das incoerências que se instauram na relação do ser humano com o grupo social, que inevitavelmente o corromperia. Disponível via URL: <https://www.infoescola.com/filosofia/a-filosofia-de-rousseau/> Acesso em 15.02.2019.

²² Pol Pot foi líder do Partido Comunista do Camboja, o Khmer Vermelho, controlando o país durante um período de quase quatro anos, quando impôs uma ditadura que resultou na morte de 1,5 milhão de pessoas, a maioria em decorrência da fome, sendo nomeada posteriormente como genocídio cambojano.

cultura cambojana e adaptaram suas leituras marxistas e maoístas com uma dose de ultranacionalismo, evacuando as cidades, destruindo bancos e eliminando o comércio e a propriedade privada (FAWTHROP; JARVIS, 2004; TULLY, 2005). Aproveitando-se da frustração das comunidades camponesas cambojanas, Angkar constituiu-se como uma organização bastante precisa e incógnita, cujas tentativas de reforma agrária levariam à fome generalizada. Depois de 1 de janeiro de 1975, Phnom Penh foi isolada do restante do mundo, exceto para voos de abastecimento dos EUA que transportavam alimentos, munições e suprimentos médicos para a cidade. A partir desse momento, as pessoas começaram a morrer de desnutrição e doenças ou como vítimas do fogo de artilharia dos Khmers Vermelhos (TULLY, 2005). Parte fundamental do *modus operandi* do processo, diversas execuções e torturas brutais eram aplicadas a sujeitos considerados subversivos, atingindo cerca de um terço da população²³.

No dia 17 de abril de 1975, burgueses e intelectuais foram conduzidos aos campos de trabalho para serem ‘reeducados’ ou exterminados: “A partir daquele dia, eu, Rithy Panh, de treze anos, não tinha história, nem família, nem emoções, nem pensamento, nem inconsciente. Houve um nome? Houve um indivíduo? Não sobrou nada²⁴” (PANH, 2013d, p. 28). A evacuação de Phnom Penh e das aldeias foi conduzida de forma sistemática para desenraizar as pessoas de suas memórias a fim de promover os apagamentos históricos que levariam o país mais facilmente à condição desejada, atravessando também o esvaziamento das bibliotecas e a destruição das escolas para transformá-los em centros de detenção e extermínio²⁵. Depois de tomar para si o poder, o Khmer Vermelho mudou o nome do país para Kampuchea Democrática e promoveu uma reforma social que criaria uma sociedade comunista, cuja implementação aconteceu a partir da evacuação da capital, Phnom Penh, e de outras cidades para o campo, onde os habitantes eram submetidos ao trabalho forçado (TULLY, 2005). Os jovens soldados que vigiavam os trabalhos dos camponeses eram

²³ Primo Levi, sobrevivente dos campos de concentração da Alemanha nos anos 1940, e autor de um dos mais pungentes relatos sobre o Holocausto, *É isto um homem* (1947), em *Les naufragés et les rescapés* (2000), escreve que seria possível pensar que o fenômeno dos khmers vermelhos derivou da religião e cultura cambojanos, citando patologia coletiva, autogenocídio ou uma cumplicidade entre vítimas e carrascos. Para o historiador egípcio Eric Hobsbawm, “os velhos sistemas coloniais ruíram primeiro na Ásia. A Síria e o Líbano (antes franceses) se tornaram independentes em 1945; a Índia e o Paquistão em 1947; Birmânia, Ceilão (Sri Lanka), Palestina (Israel) e as índias Orientais holandesas (Indonésia) em 1948. [...] Só em partes do Sudeste asiático essa descolonização política sofreu sérias resistências, notadamente na Indochina francesa (atuais Vietnã, Camboja e Laos), onde a resistência comunista declarara independência após a libertação, sob a liderança do nobre Ho Chi Minh.” (HOBSBAWM, 1999, p. 214-215).

²⁴ No Original: ‘A partir de ese día, yo, Rithy Panh, de trece años, no tenía historia, ni familia, ni emociones, ni pensamiento, ni inconsciente. ¿Había un nombre? ¿Había un individuo? Ya no había nada.’

²⁵ Segundo SÁNCHEZ-BIOSCA (2017), o centro secreto de detenção e tortura conhecido como S-21 foi montado em uma escola chamada Chao Ponhea Yat, fundada em 1962, e recebia suas ordens diretamente da cúpula do partido e do Ministério da Defesa, dirigido por Son Sen.

selecionados entre os filhos de agricultores pobres ou combatentes do exército revolucionário para serem formados como técnicos em eletricidade e outros ofícios de ordem mais prática.

O terror do regime ditatorial concebeu um cenário em que nenhum documento ou testemunho poderia oferecer o retrato de um regime que contou com a conivência de parte da população. Essas operações de desaparecimento, ao investirem no coletivismo e na proibição à propriedade privada, resvalam no apagamento dos pensamentos e memórias individuais. Os revolucionários pareciam acreditar que, ao apagar os documentos e vestígios que comporiam as memórias e histórias dos habitantes de Phnom Penh, o processo de reeducação a partir da destruição faria emergir uma sociedade mais ‘evoluída’ e ‘pura’. Com a deportação dos habitantes da cidade para a periferia, o cenário das extensas plantações de campos de arroz, torna-se, assim, necessário conceber uma “nova” imagem que corresponderia às memórias “oficiais” e expectativas da nova sociedade da Kampuchea Democrática. A partir do desaparecimento generalizado das memórias dos habitantes de Phnom Penh e da destruição dos arquivos públicos e privados – filmes, fotos, livros, álbuns de família etc. –, o regime possibilitaria a emergência das imagens de sua própria utopia.

Para construir essa fantasia, o regime do khmer vermelho tomou como estratégia o registro de imagens filmadas por cinegrafistas que mostrariam o cotidiano do trabalho nos campos, assim como fotografias dos prisioneiros a serem executados e outros momentos em que líderes como Pol Pot visitavam as aldeias para discursar. O cinema, nesse caso, funcionaria como um aliado na massificação de informações e na elaboração de imaginários em torno da utopia promovida pelos líderes. Um amplo espectro da história do cinema corrobora essa atitude diante da imagem: desde as atualidades capturadas em diferentes partes do mundo pelos operadores de câmera dos irmãos Lumière, passando pelo uso do cinema como instrumento de propaganda tanto no governo revolucionário soviético nos anos 1920, quanto na ascensão e estabelecimento do nazismo na Alemanha dos anos 1930 e 40. Os registros promovidos pelo poder então constituído no Camboja poderiam, então, ser pensados no registro de filmes de propaganda. Na primeira parte do século XX, essas imagens, que ficaram conhecidas como “atualidades”, incluíam não somente registros de fatos capturados diretamente sobre o real, mas também encenações e reconstituições de cenas de guerra que comporiam as ideias que se desejava transmitir. Ao se constituírem como filmes de propaganda do Khmer Vermelho, as colheitas filmadas regularmente projetam uma ‘versão’ da história que se mostra mais gloriosa do que as memórias de Panh. Nesse universo das imagens oficiais, povoado por riqueza na produção de cereais, as pessoas trabalham com

calma e determinação, como o cineasta afirma em uma narração de seu filme: ‘Parece uma pintura, um poema. Finalmente, eu vejo a revolução prometida. Isso só existe nas imagens.’.

A proposta do apagamento das memórias individuais para fazer emergir a utopia da sociedade coletiva e democrática que se acreditava estar produzindo nos possibilita perceber os regimes de visibilidade que se configuravam naquele contexto, em que a “articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2005, p.13) constitui as formas do pensamento que cercam a produção das imagens. Nesse contexto, a autenticidade das imagens registradas pelo regime se constituía a partir da relação entre criadores e espectadores, em que parecia importar mais a construção da utopia do que propriamente o registro de uma experiência diante do mundo. Mesmo que as afirmações de Rancière apareçam no contexto de um desencanto característico dos pensamentos pós-modernos relacionado às imagens da arte, parece possível tomar suas reflexões como ponto de partida para atravessar os objetos dessa investigação. Dessa forma, podemos compreender como os modos de fazer e as legibilidades que cercam os documentos e filmes de propaganda do Khmer Vermelho podem se contrapor aos regimes de visibilidade que atravessam a elaboração do testemunho de Panh em seu filme autobiográfico.

Ao investirem na padronização das encenações e em seus movimentos coreografados, esses filmes de propaganda se configuram como um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15. Grifo no Original). Nesse caso, o comum parece se estabelecer a partir do desejo de elaboração de uma utopia reverberado através das imagens e das palavras de ordem que doutrinavam os revolucionários: os indivíduos são mostrados sempre em coletividade, em modos de trabalho e vivência realizados em conjunto. ‘Agora, uma panela é individualista. É proibido possuir uma. Então, nós compartilhamos tudo. O nosso único lema é a nossa colher.’, explica a narração em off, realizada pelo próprio diretor, enquanto imaginamos essa sociedade em que o lugar do indivíduo parece se concretizar não somente como uma imagem perdida, mas apagada. A ordem e harmonia na organização e transporte de centenas de sacos de arroz em grandes caminhões falam de uma ausência de sofrimento e violência naqueles sujeitos, configurando-se como vestígios das dinâmicas sociais que cercam a construção do discurso totalitário.

Figura 1 - Imagens de arquivo do Khmer Vermelho



Fonte – Frame de A Imagem que Falta, 2018

Antes do período da ditadura, o cineasta Rithy Panh vivia uma infância em estúdios de cinema a partir dos filmes realizados por seu vizinho em Phnom Penh, crescendo alimentado pelo desejo de reproduzir os mesmos encantos pela imagem que havia vivido antes da implementação do regime. Da mesma forma que as pessoas que viam pela primeira vez o cinematógrafo, que funcionava como uma atração em si em shows de variedades na passagem do século XIX ao XX, a infância de Panh se fazia atravessada pelos bastidores de filmes que registravam cenas do cotidiano, bailarinas, ilusionismos ópticos, reinos distantes ou imaginários, cenas cômicas ou dramáticas etc.. Quando os arquivos, livros e filmes foram queimados; quando os cinemas foram fechados. Quando os artistas foram executados, e os técnicos e diretores, enviados aos campos de arroz, o garoto Panh cresce com o exercício da imaginação de dias de esperança. Segundo o próprio realizador, em sua autobiografia, se conseguisse resistir aos campos de arroz, poderia dar vazão à infinidade de imagens que representariam não somente suas memórias desse período, mas também as lembranças de seus desejos de sobrevivência. Em 1979, O regime de Pol Pot foi derrubado por 150.000 tropas vietnamitas assistidas por 15.000 soldados cambojanos anti-Khmer Vermelho que já haviam voado para o Vietnã (FAWTHROP; JARVIS, 2004). No entanto, para o regime khmer, jovens como Panh não precisariam desenvolver memórias da história do Camboja que não se relacionassem à ideologia da Kampuchea Democrática.

1.2 Rithy Panh e o encontro com a imagem documental

Seguindo seu instinto de sobrevivência e o desejo de esquecer as experiências daquele período, Rithy Panh decide abandonar o Camboja em 1979 e, depois de passar alguns meses em campos de refugiados na Tailândia, vai para a França, onde permanece de 1980 a 1988, onde estuda cinema no IDHEC (Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos²⁶). Em sua carreira como cineasta, realiza filmes de longa-metragem (em sua maioria, documentários) que, implícita ou explicitamente, abordam os contextos sociais e históricos que cercam a vida no Camboja. Em filmes como *Site 2* (1989), *Bophana* (1996), *A terra das almas errantes* (2000), *S-21 – A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), *Os artistas do teatro queimado* (2005), *Papel não embrulha brasas* (2007), *Uma barragem contra o Pacífico* (2008) e *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), o cineasta dialoga com diferentes modos de abordagem estilísticos que vão sendo constituídas a partir das experimentações e percepções em torno de recursos como entrevistas, encenações e retomadas de material de arquivo.

Emergindo entre o final dos anos 1920 e início dos 1930, o termo “documentário” traz em sua herança uma conexão ao campo das ciências humanas, e o sentido de documento como elemento de comprovação de veracidade de um fato (LE GOFF, 2013). De um desejo de nomear uma série de experimentos realizados com o cinematógrafo que se prestavam a registrar imagens do cotidiano, essa palavra foi, aos poucos, solidificando-se como um “gênero”. O filme documentário pode ser pensado como uma elaboração crítica cujos contornos remontam às atualidades, cinejornais²⁷ e *travelogues*²⁸ (RUOFF, 2006) do final do século XIX e início do XX - ainda que a palavra “documentário” só tenha aparecido no começo dos anos 1920 por ocasião do lançamento do filme *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922). A narrativa dramática da história unia os registros de um mundo histórico reconhecível – como em um filme de viagem – à opção por um protagonista (um esquimó e sua família) em conflito contra a natureza gélida e hostil da Baía de Hudson, próximo ao Canadá.

O modo como o documentário se constitui como uma forma de cinema se relaciona aos modos como realizadores e público empregam os recursos da linguagem cinematográfica,

²⁶ Em francês, Institut des Hautes Études Cinématographiques.

²⁷ Tipo de filme curto de caráter documental produzido durante a primeira metade do século XX, sendo exibido em salas de cinema e contendo notícias e itens de interesse público.

²⁸ Termo cunhado no fim do século XIX pelo fotógrafo viajante Burton Holmes para designar suas palestras sobre viagens, em que usava imagens estáticas e em movimento, nomeando, posteriormente, os filmes de viagem desse período.

e elaboram suas narrativas. A elaboração dessas imagens não se mostra descolada de suas maneiras de fazer e das formas de torná-las visíveis, constituindo modos de inscrição de sentido junto com as comunidades em que esses fazeres se manifestam. Desenvolvendo uma técnica em torno da extração da performance da própria comunidade a ser registrada, o documentário de Robert Flaherty construía encenações cujo objetivo consistia mais em traduzir suas ideias em torno dos embates entre homem e natureza do que, propriamente, refletir sobre a autenticidade ou veracidade na forma de representa-los. Nesse caso, o desenvolvimento dramático do roteiro favorecia a composição de um personagem que interpretava a si mesmo e, de certa forma, inaugurava uma construção “a quatro mãos”, feita da relação entre o diretor e seu personagem.

Importante nome na história do documentário, John Grierson, fundador do setor de cinema da agência governamental Empire Marketing Board (EMB)²⁹ e estudou intensamente os cinejornais, as atualidades e filmes de propaganda a fim de esboçar os objetivos e aspectos estéticos dos filmes que o *bureau* poderia produzir. Ao mesclar aspectos do cinema americano (sua comunicação com o público a partir da diluição das questões sociais em tramas de dilemas individuais) e as demandas por integração social do cinema soviético (a submissão dos dilemas individuais às questões sociais e políticas) (DA-RIN, 2004), Grierson foi um dos primeiros a elaborar um conjunto de elementos narrativos que viriam a se tornar, em muito pouco tempo, o que se convencionou chamar hoje de documentário clássico, unindo argumentos dramáticos registrados em ambientes naturais. Como define o próprio Grierson no texto *Primeiros Princípios do Documentário* (1932), “minha alegação particular para o documentário é simplesmente a de que em seu uso de material vivo *também* existe a oportunidade para a realização do trabalho criativo” (in LABAKI, 2015, p.24. Grifo no Original).

Ao aliar as demandas de um sistema educativo por um meio de comunicação (como o cinema) às possibilidades de patrocínio por meio do incentivo ao uso do documentário como forma de propaganda governamental, Grierson estabelece as finalidades sociais que comporiam os fundamentos de uma certa forma de documentário que permanece ativa até hoje. É precisamente o tensionamento de certas noções de objetividade que atravessam a concepção clássica do documentário que emerge em uma série de obras que começam a ser

²⁹ De acordo com Da-Rin (2004), trata-se de um órgão estatal inglês criado nos anos 1920 para ser responsável pelos serviços de relações públicas e propaganda governamental. Seus interesses, no momento em que Grierson ofereceu seus serviços, residiam em criar um sistema educativo massivo por meio do cinema. Esse sistema visava convencer conservadores liberais da necessidade de se modificar os esquemas tarifários que favoreciam as importações e reduziam o consumo de produtos nacionais, o que, por sua vez, colaboraria na restauração da economia atingida pela recessão.

realizadas após a descoberta dos documentos e filmagens do Khmer Vermelho nos anos 1980. Absorvendo esses materiais de arquivo para construir obras com variados pontos de vista sobre o evento, livros, exposições e filmes³⁰ elaboravam abstrações a partir do horror do regime e convertiam as pessoas representadas em ícones de sofrimento (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017). Nesse registro, uma dimensão quantitativa (expressa em números, porcentagens e gráficos) fazem as vezes de uma representação do genocídio, passando ao largo de qualquer noção de subjetividade. É esse o contexto em que se descobrem os registros de cerca de 1 milhão de vítimas da fome³¹. Para o diretor Rithy Panh, contar sua história dizia respeito a um princípio de humanização, recuperando e reelaborando suas imagens: “Dois milhões de mortos não é nada para quem não viu nada. É preciso quebrar o poder das estatísticas, que mantêm as vítimas na indiferença desejada pelos torturadores” (PANH, 2013b, p. 95).

Esse modo de apresentar a tragédia cambojana a partir da primeira pessoa privilegia a questão individual (no lugar do coletivo, sempre presente nas imagens oficiais onde apenas corpos anônimos surgem) se distinguiu bastante dos registros que começam a entrar para os autos oficiais da história, e tampouco aparecia nos livros escolares, nas ações nos tribunais e nem na expressão pública de luto. Isso fez com que o desejo de oferecer ao povo cambojano a reconstituição da própria voz se concretizara, até então, em um processo repleto de apagamentos e emudecimentos: “No começo dos anos 1990 na televisão cambojana, víamos pessoas, mas quase não as ouvíamos falar: havia sempre um comentário sobreposto” (PANH, 2013b, p. 78). Diante de uma memória reprimida e alimentado por um desejo de reconstituir a voz do seu próprio povo, Rithy Panh torna-se um dos primeiros realizadores audiovisuais no Camboja a realizar filmes a partir do registro autobiográfico³². Diante desse cenário, percebe-se como a elaboração da história e da memória coletiva no Camboja pós-Khmer ainda se mostra um processo nebuloso, ainda a ser recuperado. Na busca pelas imagens do regime ditatorial, Rithy Panh tece narrativas a partir daquilo que foi esquecido como forma de devolver os vestígios da memória e da história coletiva do povo cambojano. Ao criar filmes

³⁰ Como o livro-catálogo *The Killing Fields* (1996), que terminou se desdobrando no filme homônimo de Rolland Joffé; a exposição *Facing Death – Portraits from Cambodia’s Killing Fields* (1997), realizada na Gallery Three del MoMA; e o espetáculo *Photographs of S-21* (1997), da dramaturga Catherine Filloux.

³¹ De 1975 a 1979, 800.000 pessoas foram executadas e 1 milhão morreram de fome, de exaustão, de doença – quase uma média de 7.000 mortes por semana.

³² Por exemplo, quando realiza o filme *Bophana – une tragedie cambodgiene* (ano), Panh realiza a primeira produção em língua khmer disposta a “resuscitar - es decir, proveer de relato, iconografía y dignidad – a una víctima, Hout Bophana, a partir de la imagen sobria y desnuda de un *mug shot*” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 154). *Mug shot* refere-se a uma expressão usada na língua inglesa para se referir às fotos de rosto tiradas na delegacia quando uma pessoa é presa, às vezes segurando uma placa com informações sobre seu processo.

que, mais do que se constituir como obras em si, se compõem como obras que visibilizam seus modos de fazer como formas de perceber e interferir nas imagens desse mundo.

Figura 2 - Imagem de Hout Bophana (centro)



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Ao reunir os rastros de suas experiências desde a evacuação da cidade para os campos de trabalho em 17 de abril de 1975, Panh nos mostra “quão necessária, a partir daí, nos será *cada aparição* – por mais fragmentária ou dificilmente visível e interpretável que ela seja – em que uma única peça na engrenagem de um tal empreendimento nos seja visualmente sugerida” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43. Grifo no Original). Nesse gesto, o diretor constitui as imagens que os regimes de visibilidade que cercam seus modos de produção e criação possibilitam, instaurando, assim, um *comum*³³ com seu público a partir de suas ausências e apagamentos. Dessa forma, Panh elabora imagens cuja existência parte da sua relação com a história do seu povo, com o visível e o invisível nas imagens e inventar seus modos de ser e estar no mundo. Ao descrever os pontos de partida para a elaboração da experiência diante da ditadura comunista no Camboja em seus filmes, o diretor afirma que esse período se constitui como uma lacuna na narrativa histórica de seu país:

Como se uma parte de nossa história estivesse entre parêntesis, formando um bloco escuro, duro como pedra. Cerca de dois milhões de mortos em três anos, oito meses e vinte dias, se resumem a umas poucas páginas anódinas nos livros escolares. Os

³³ Aqui, a ideia de ‘comum’ emerge no sentido proposto por Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível* (2005, p. 13) a ser retomada posteriormente: “A partilha do sensível dá a ver quem pode tomar parte do comum em função do que faz, do tempo e do espaço nas quais essa atividade é exercida. Ter esta ou aquela ocupação define, assim, as competências ou incompetências para o comum. Isso define o fato de ser ou não visível em um espaço comum, dotado de palavra comum, etc.”

jovens de hoje não conhecem nada, ou conhecem muito pouco, sobre a história recente de seu país, de seus pais. (PANH, 2013a, p. 64)

Se as promessas de emancipação do homem a partir da racionalidade que sustentaram o regime de Pol Pot conduziram o Camboja a uma falência de suas utopias políticas, os embates que lançariam luz sobre as crises dessa noção de sujeito acontecem, agora, no terreno da imagem e suas potências de autenticidade. Esses embates não se constroem de modo igualitário, visto que os sujeitos tomam parte nesse comum de acordo com seus contextos e formas de vida e a “política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). As concepções de autenticidade, nesse caso, não se configuram a partir de uma concepção de documento como forma de acesso a uma verdade utópica, mas a compreensão de que essa busca por verdades possíveis “pode resultar de um processo interpretativo que a filosofia, a religião e a arte são especialmente capazes de proporcionar” (DA-RIN, 2004, p. 73).

Na busca pela representação de sua experiência diante do regime, Panh realiza uma série de filmes que documentam seus desvios pelas memórias pessoais daquele período; no entanto, as imagens encontradas por ele em arquivos e bibliotecas não exibiam claramente os atos de genocídio cometidos pelos soldados khmer. Em sua pesquisa para o filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), ele encontrou a confissão de um cinegrafista executado que afirmava “ter fotografado crianças e jovens lesados trabalhando em condições muito precárias” (PANH, 2013c, p. 236), mas essas imagens não lhes pareciam suficientes. Nesse filme, ele entrevista Kaing Guek Eav, conhecido como Duch, responsável pelo centro de tortura e execução intitulado Unidade de Aprisionamento e Interrogatório S-21, em Phnom Penh, de 1975 a 1979. Ao se colocar diante de um dos perpetradores dessas violências, a busca de Panh evita a produção de conflitos e opta pelo encontro humanitário com um de seus alvos³⁴. Em *A imagem que falta* (*L'Image Manquante*, 2013), o cineasta assume, pela primeira vez, a primeira pessoa, como sujeito narrador.

As opções pelas abordagens observativas e participativas do documentário (NICHOLS, 2005) que haviam influenciado suas obras anteriores, nesse filme, se desdobram na emergência do autobiográfico. Ao traçar um caminho de questionamento em torno das possibilidades de transgredir os limites da representação clássica que também solidificou as bases do documentário moderno e contemporâneo (DA-RIN, 2004; TEIXEIRA, 2006), Panh parte do apagamento deliberadamente organizado por um sistema de poder concebido para

³⁴ Como afirma em uma de suas entrevistas (que aparece em *A imagem que falta*): ‘Ele é um ser humano, como você e eu. Ele simplesmente fez uma escolha, escolheu uma ideologia, não quer dizer que seja criminoso. Mas ainda assim é muito difícil. Esta talvez seja a razão pela qual eu realmente gostaria de fazer este filme. Porque ninguém nasce como um assassino.’

entrelaçar sua experiência e a forma de narrá-la. Dessa forma, experiencia sua relação com aquilo que se lembra e o que foi deliberadamente esquecido, nos possibilitando compreender como “seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da experiência vivida, tal como o esquecimento a teceu” (BENJAMIN, 1987, p. 37).

Em *A imagem que falta*, as mãos de um homem – que se entende ser o próprio diretor – trabalham a argila a fim de conceber bonecos em miniatura que encarnam os personagens das memórias do próprio Panh. ‘Para resistir, é necessário esconder em si mesmo uma força, uma memória. Uma ideia que ninguém pode tirar de você. Porque você pode roubar uma imagem, mas não um pensamento’, narra em *off* o cineasta enquanto vemos um boneco agachado com as mãos nas têmporas e um rosto que parece clamar por misericórdia. Nesse filme, estáticos dioramas e bonecos de barro se transformam nas mídias para encenar a ausência de imagens de arquivo familiar que possam mediar a memória da experiência dos anos de ditadura. Nesse sentido, as formas de devolver essas memórias ao povo aparece atravessado ao “meio de explorar os significados subjetivos da experiência vivida e a natureza da memória coletiva e individual” (AMADO; FERREIRA, 2002, p. 67). Durante anos, a repetição das palavras de ordem dos soldados khmer o obrigavam a trabalhar incessantemente, a deslocar terras e mover pedras para encontrar água no meio de planícies áridas e não existia nenhuma imagem que pudesse corresponder a esse tipo de experiência: ‘É estranho beber lama. Os búfalos estão olhando para nós. ‘Estes homens são estranhos, bebem a nossa água’.

Figura 3 - Diorama dos búfalos cercando o garoto Panh |



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Em seus dioramas, Panh constrói um panorama da morte em suas variadas formas diante de um regime em que não tinha liberdade, pensamento ou quaisquer direitos, somente o

dever de se dissolver dentro da organização intitulada Angkar (PANH, 2013d). Ao tensionar as contradições entre as utopias nas palavras do Khmer Vermelho e os rostos desamparados dos bonecos de barro que representam a si mesmo e seus companheiros dos campos de arroz, o gesto autobiográfico de Panh articula instâncias coletivas e individuais que parecem, ao mesmo tempo, constituir-se e constitui-lo como imagem possível. Sustentado nessa vontade de representar o horror que viveu, Panh carrega por anos a fio a imagem que possibilitou sua sobrevivência, criando um jogo de imaginação em que palavra e imagem compensam “suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43).

A mundanidade dos dioramas e dos bonecos de barro trata-se de uma estratégia estética que, a partir da intuição e fabulação do movimento nas memórias imaginadas por nós diante de todo o filme, parece nos aproximar da busca de Panh por sua imagem perdida. O cenário inanimado atravessado por esses bonecos de barro, ao serem adicionados às imagens de arquivo, fricciona dois estados distintos de seus objetos e corpos – o movimento e a estase. Dessa forma, mescla lembranças da infância aos seus desejos de ver, assim como acontecia nos momentos em que assistia aos bastidores de filmagens no estúdio de seu vizinho. À sua maneira, o diretor se relaciona com essa falta a partir da potência da palavra em construir imagens e vice-versa, ou seja, na ideia de que “formas visíveis falam e que as palavras têm o peso de realidades visíveis, que os signos e as formas relançam mutuamente seus poderes de apresentação sensível e de significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 45).

Figura 4 - Bonecos de argila adicionados em imagens de arquivo |



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

As figurinhas de barro, nesse caso, mais do que se constituir como um recurso de encenação³⁵, corroboram tanto para atualizar a noção de que se trata de uma infância roubada, como para um questionamento das noções de arquivo como estatuto de verdade (ou autenticidade) e a ideia de artifício como sinônimo de falseamento. Ao acarear seu testemunho pessoal com os filmes de propaganda oficial desse período, Panh se coloca diante de duas temporalidades e narrativas distintas que compõem os rastros possíveis de uma mesma experiência, a da história pessoal e da história monumental. Comentando sobre questões relativas aos estatutos da história, Jacques Le Goff escreve que o “que distingue a língua monumental da língua documental é ‘esta elevação, esta verticalidade’ que a gramática confere a um documento, transformando-o em monumento” (LE GOFF, 2013, p. 494). O diretor nos propicia um mergulho em imagens que estamos (e, ao mesmo tempo, não estamos) vendo de sua “memória involuntária, na qual os momentos de reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo” (BENJAMIN, 1987, p. 49).

Mais do que idealizar essa busca (no lugar de diretor) como uma jornada de heroísmo diante de um contexto de “dar voz ao outro” (BERNARDET, 2003) ou a uma oratória retórica (NICHOLS, 2005), Panh talvez produza essa imagem mais para poder olhá-la e olhar-se através dela. Se, em suas obras anteriores, a falta que o movia foi explorada esteticamente por outros dispositivos e intenções (como as entrevistas, retomadas de arquivo e encenações), diante da realização de um documentário autobiográfico, Panh nos convida a um exercício imaginativo semelhante ao que inspirou sua sobrevivência. A fricção entre imagens aparece, nesse caso, como operação e movimento que colabora para a reconstituição de suas memórias pessoais a partir da reapropriação de imagens de arquivo públicas. Ao investir no atrito entre abundância e esvaziamento, entre movimento e estase que habitam as imagens de arquivo e seus dioramas e bonecos de barro, Panh nos propõe um entrecruzamento de temporalidades que tornam os apagamentos deliberados pelo regime khmer experiências sensíveis ao investir em “duas potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história” (RANCIÈRE, 2005, p. 20).

Ao colocar em cena ausências pessoais e esquecimentos coletivos, o diretor nos possibilita experimentar seu anseio de evitar (ou reparar) os apagamentos deliberadamente provocados pelos documentos existentes nesse período que constituíram tanto a sua própria história, quanto a história do seu país. Segundo Marc Ferro (1992, p. 86), o documento

³⁵ Como emerge em documentários animados como *Waltz With Bashir* (Ari Folman, 2008), *Persepolis* (Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, 2007) e *Heart of a Dog* (Laurie Anderson, 2015)

funciona como um ponto de partida para se chegar a um universo repleto de significações a serem construídas, diante do qual é preciso partir das imagens, mas não “buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que o da tradição escrita”. Na análise que se realiza nesse capítulo, articulam-se as reflexões em torno do filme de Panh aos pensamentos que constituíram histórica e teoricamente o cinema documentário a fim de compreender como os modos de perceber os regimes em torno da imagem documental reverberam pressupostos e perspectivas que sustentam as narrativas históricas. Ao tomar o testemunho autobiográfico em contraponto ao documento considerado ‘oficial’ por essas narrativas, acredita-se que a obra de Panh, mais do que uma busca pela construção de memórias de si, amplia seus horizontes políticos ao constituir-se como um jogo que nos permite perceber suas arestas nas formas de elaborar historicamente um povo.

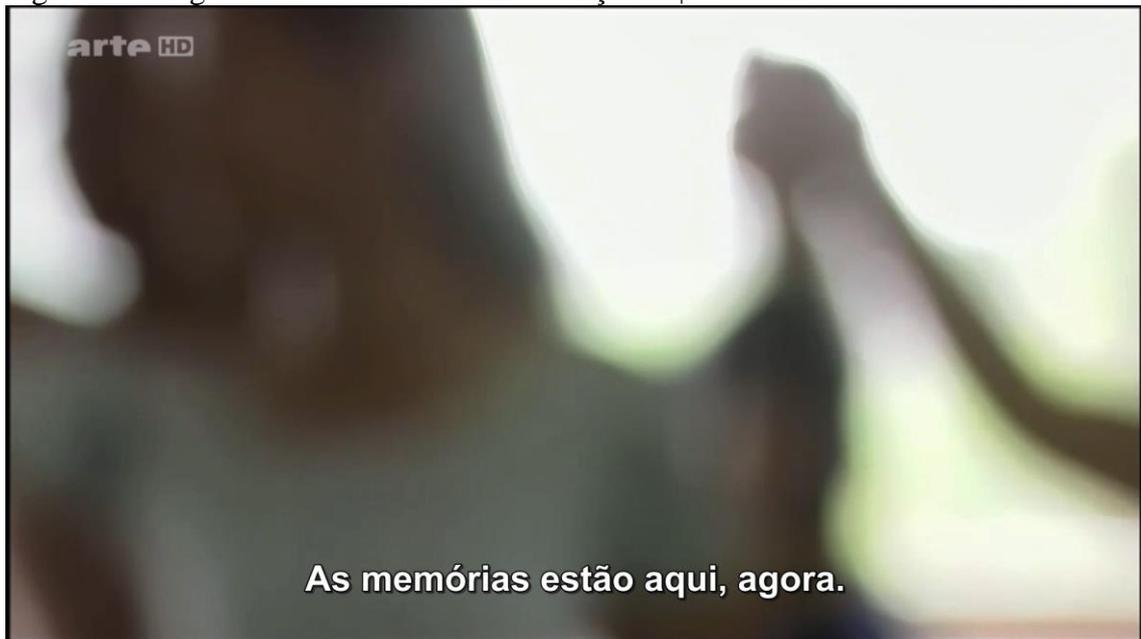
1.3 Dioramas e memórias como lugares de jogo e o documentário como representação de desejos

Na metade da vida, a infância volta à mente. É como água doce e amarga. Eu busco minha infância como uma imagem perdida. Para ser mais preciso, é a minha infância que busca a mim

Rithy Panh, em A imagem que falta

Logo nos primeiros minutos de *A Imagem que Falta*, uma onda explode diretamente sobre a câmera. A espuma branca, retórica clássica do cinema para a solidão, para o sentimento de deriva, da consciência da própria pequenez do homem diante de forças inomináveis. A uma mistura que, por sua vez, compõe a matéria-prima que formará as peças do tabuleiro-filme: o barro. Nessas reflexões iniciais do cineasta, o reencontro consigo mesmo, em que (re)elabora a própria infância voltando a câmera para os rastros de sua memória. Esses vestígios começam a emergir a partir de imagens borradas, como as de alguém que está reaprendendo a olhar, destacando as formas e distinguindo os gestos de bailarinas orientais dançando em movimentos lentos e sincronizados. Ao se deixar conduzir pelas ruínas de suas memórias de infância, o diretor Rithy Panh parece emular a construção do olhar de uma criança recém-nascida: seu abrir de olhos se faz enquanto cresce, ao limitar a entrada de luz e provocar uma indistinção das cores e formas dos corpos e objetos.

Figura 5 - Imagens borradas de bailarinas dançando |



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Ao lançar o olhar para as imagens que o habitam, Panh parece evocar um gesto de estrangeirismo diante de si e diante do seu próprio modo de olhar, tencionando duas das perguntas que fundamentam o próprio ato autobiográfico: por que somos do jeito que somos, e por que essas imagens que buscamos adquirem as formas que nelas imprimimos. Questionar as causas e destinações dessas imagens, assim como os regimes que atravessam seus desejos de existência e anseios por ruptura, também se compõe como um modo de compreender as particularidades de suas operações, assim como as reflexões consequentes da visibilidade dessas operações. Com o passar do tempo, variados e diversos processos e reflexões emergentes nas sociedades atravessam não somente a evolução da prática do cinema documentário, mas também questionam as bases de seu próprio conceito.

Estabelecendo-se a partir de seu uso por cineastas, críticos e pesquisadores, ainda no começo do século XX o termo se tornaria um dos responsáveis por demarcar um território de contraponto ao gesto ficcional que influenciaria não somente nas expectativas em torno da recepção pelo espectador, mas também na mobilização de verbas para realização de projetos. Quase uma ironia, dado que alguns dos primeiros filmes a serem considerados como “documentários”, como *Nanook do Norte* e *Moana* (1926), ambos realizados por Robert Flaherty, optam pela construção da figura do herói individual “romântico” que poetizava o exótico, por outro lado, enveredando por uma vertente mais pedagógica e sociológica, se opondo (em princípio) ao modelo teatral e romanesco “artificial” dos estúdios hollywoodianos. Essa forma narrativa fundamenta os recortes temáticos e estéticos que

comporiam o que, posteriormente, seria chamado documentário clássico (DA-RIN, 2004). Provavelmente pensando nas imagens como formas de acesso a uma ética relacionada à “maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2005, p. 29), o regime que cerca essa compreensão clássica do documentário parece compreender sua forma como um meio de acesso à uma ideia moderna de verdade – racional, metafísica, ampla. Ao tomar como operação uma espécie de explicitação de um jogo, Rithy Panh favorece as condições para que se construam relações possíveis com as imagens que o habitam.

Em seu gesto autobiográfico, o diretor parece comungar conosco a construção de uma imagem como a elaboração de uma verdade possível (sensível, corporal, particular) e deliberadamente desajustada em relação aos ideais de racionalidade do homem moderno. Ao nos convocar numa procura por sua própria infância, o diretor parte do desejo de, mais do que falar sobre as faltas nas imagens, fazer dessa falta uma experiência sensível. Nesse gesto, o diretor se distancia de uma definição clássica de documentário para desenvolver uma relação particular com as imagens que compõem seu filme. Se, na definição de cineastas como Robert Flaherty ou John Gierson, as imagens do mundo histórico precisariam ser arranjadas de modo a construir asserções de caráter geral e simbólica que entrelaçassem questões individuais e sociais em uma estrutura dramática pensadas a partir de um roteiro e sua encenação (DA-RIN, 2004), no jogo proposto por Panh, o espectador faz-se convocado a completar ‘lacunas’ escavadas diante da imagem para provocar experiências estéticas menos atreladas a esse caráter totalizante.

Ao esculpir os bonecos de argila para criar formas humanas que serão seus personagens dali por diante, Panh emula a figura do demiurgo de um universo narrativo que comporá o cenário de suas memórias, mesclando infância e vida adulta na narração: “O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início.” (BENJAMIN, 1987, p. 253). Em um desses dioramas, Panh recria diversas ações (tonéis de água e folhagens cercam crianças que conversam, mulheres cozinham enquanto cachorros e galinhas brincam pelo chão de terra) a partir de personagens estáticos que nos permite ver imagens a partir do entrelaçamento das sonoridades e narrativas das memórias do diretor: ‘Eu me lembro dos velhos tempos em Phnom Penh, as grandes festas na nossa casa. Havia cheiro de caramelo, peixes, especiarias, manga. Costumávamos dançar, falar sem parar, com nossos tios e tias. Meus primos costumavam trazer frutas. Goiaba, jaca’. A conexão entre as descrições da narração em *off* e as sonoridades de músicas, os ruídos de talheres e risadas potencializam as lacunas que permitem a construção de duas imagens – aquelas que vemos junto e que

imaginamos – por meio do estímulo a outros sentidos (olfato, paladar, tato etc.). Nesse exercício imaginativo que acontece no cruzamento entre palavra, imagem e som, a efemeridade da imagem parece se expor ao arbítrio como um carretel que, quando nas mãos de uma criança,

joga porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque pode de repente perder toda a sua *aura* para a criança e passar assim à inexistência total. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 81. Grifo no Original)

Figura 6 - Diorama de lembranças de infância em Phnom Penh |



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

A partir da consciência sobre a possibilidade de explorar e explicitar olhares subjetivos sobre suas memórias de infância, Panh assume a “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2005, p. 43) como uma imbricação entre os desejos de criar uma forma para essas memórias aliados a transformações históricas e políticas. Nesse sentido, os aspectos precários da reconstituição parecem tomar a concretude dos cenários e bonecos de barro para nos convocar ao vazio dos apagamentos dos arquivos e memórias. Desta forma, parecem evocar o não-visto para “inquietar nosso ver e nos olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 146). Ao transformar objetos minúsculos em fantasias que se repetem por horas a fio, o cineasta toma o invisível e o inaudito para elaborar modos de narrar que se constituem como experiências em si, pois demandam do espectador relações distintas em relação aos regimes que cercam as concepções mais clássicas de documentário.

‘Será que é por que eu tenho 50 anos ou por que conheci tempos turbulentos em que o medo e a esperança se alternavam? As memórias estão aqui, agora. Elas martelam as minhas têmeoras. Gostaria de afastá-las’, declara Panh enquanto parece escavar na memória a imagem que o fez acreditar na possibilidade de sobrevivência. Durante cinco anos, os camponeses são obrigados a enfrentar temporadas de chuva e frio para desbastar vastas florestas, plantar campos de arroz e ouvir palavras de ordem criadas “para submeter todo um povo a uma ideologia única, para eliminar toda resistência, todo pensamento individual, toda intenção de liberdade” (PANH, 2013a, p. 68). Em meio à crueldade de um cenário em que precisavam cavar 3m³ de terra toda manhã e produzir 25 a 30 quilos de adubo todas as tardes, as crianças com rostos magros e expressões de exaustão parecem ainda alimentar em si o anseio de habitar fantasias. Vigiadas constantemente por um homem com um chapéu de feltro e um cão que os ameaçava se não respeitassem as regras, essas crianças se refugiam nas potências imagéticas das brincadeiras e das reminiscências para, repetidamente, elaborar suas próprias imagens para sobrevivência. O prazer que a criança experimenta ao finalizar uma brincadeira e, posteriormente, retornar ao seu ponto de partida para brincar uma, duas, cem ou mil vezes não reside somente em experimentar novamente vitórias e triunfos, mas também de amortecer, gradualmente, experiências dolorosas:

Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora. Pois é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. [...] Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror (BENJAMIN, 1987, p. 253. Grifo no Original)

Nas engrenagens da maquinaria da ditadura, o esvaziamento da memória e da construção histórica perpetrado por Pol Pot incluía a exibição de filmes de ficção que contavam as lutas do povo cambojano contra poderosos colonizadores com enredos maniqueístas e encenações. Esses apagamentos atravessam não somente a destruição em massa dos documentos e memórias da cidade de Phnom Penh, mas também abrangem as escolhas estéticas que invisibilizam as diversas violências a que o povo cambojano foi submetido. Partindo da escassez derivada desse apagamento para nos convocar a uma reflexão dialética, a maneira como o diretor exuma os rastros da história ‘oficial’ ilumina o aparecimento de uma crise por meio de fantasmagorias que mostram

justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação. A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível

do mito, e o segundo sem a primeira, de permanecer no nível do discurso sobre a coisa (positivista, por exemplo) (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176-179)

Figura 7 - Diorama da exibição de filmes de propaganda durante a ditadura



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Nesse sentido, Pol Pot e Rithy Panh constroem e compartilham as imagens possíveis de suas próprias Kampuchéas Democráticas: um, pela imposição de um regime; outro, pela resistência a ele. Contudo, a distinção entre as imagens que ambos produzem de suas utopias refere-se à forma como organizam os fragmentos do ‘real’ que compõem suas representações: se os filmes do regime totalitário de Pol Pot não explicitam as lacunas e desvios em sua fábula, Panh nos convoca a um gesto imaginativo. O boneco de argila que representa sua infância em Phnom Penh, nos campos de arroz “esteve morto, e o estará: toda a sua eficácia pulsativa, pulsional, prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob o olhar da criança” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 82). Mesmo que o gesto imaginativo e hipotético para completar as ‘lacunas’ temporais, espaciais e narrativas colaborem na composição de quaisquer narrativas documentárias (CARROLL, 2005), Panh elabora um jogo convencional em que expõe arestas com suas imagens, criando condições para que nos lembremos junto com ele seu próprio arquivo. Mesmo que o antropomorfismo dos bonecos criados por Panh possua referências visuais mais detalhadas em comparação ao carretel, o ato de lidar com a imaginação dessas memórias turbulentas (da mesma forma que os jogos da infância) nos demanda um exercício de crença que nos possibilita elaborar modos de sobreviver a essa falta – assim como Panh nos próprios campos de trabalho.

‘Com terra e água, com morte e campos de arroz, com mãos vivas, podemos construir um homem. Não demora muito: você só tem de acreditar nisso’, diz a narração de Panh enquanto o diretor arruma as peças do tabuleiro de um jogo de apresentação/representação com o espectador. Os borrões de formas e movimentos das bailarinas no rolo de filme em super 8 que o diretor está observando nos fazem ver as lacunas que compõem esses vestígios, assim como o carretel que, potencialmente, carrega dentro de si as imagens de qualquer coisa sob o olhar da criança. Esse exercício dialético imbrica projeções do passado e presente e “faz da memória não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115). Nesse sentido, matéria e memória parecem se imbricar no desejo de reelaborar determinadas experiências e concretizar sentido por meio da imagem. O escultor cria fisionomias, roupas e oferece nomes aos bonecos que, ao guardarem algo de rústico e primitivo, colaboram para que autor e espectador assumam a precariedade do próprio jogo e compartilhem as condições que as urgências por esse gesto de representar demanda. Para que qualquer jogo aconteça da maneira planejada, faz-se necessário um exercício de crença, de construção de imagens que se configurarão como experiências sensíveis diante do comum que se partilha.

A elaboração desses pactos com o espectador se constrói através de contextos sociais, tecnológicos e históricos em que esses filmes habitam, constituindo os regimes de visibilidade de seus modos de fazer e de fruir. Por exemplo, nos pensamentos que cercavam as noções de representação (ou mimesis) da concepção clássica de documentário, “a imagem naturalista estava subordinada à expressão simbólica, que procurava extrair significados gerais e metafísicos de manifestações fenomenais particulares” (DA-RIN, 2004, p. 86). Imbuído pelo desejo de legitimidade a partir de um investimento em suas finalidades sociais, Grierson rejeitava a dramatização intensa, o posicionamento político explícito e o romantismo revolucionário dos soviéticos, assim como o esteticismo dos enquadramentos e da montagem propostos pelas vanguardas responsáveis por documentários mais poéticos, como as sinfonias de cidades³⁶. Nesse sentido, o contexto em que a obra de Panh emerge parece menos orientado para as “formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (RANCIÈRE, 2005, p.

³⁶ Tais como *Berlin, Symphony of a City* (1927, Walter Ruttmann), que exhibe um dia na cidade de Berlim nos anos 1920; ou *Manhatta* (1921, Paul Strand), curta-metragem que capta ruas, arranha-céus, pontes, pátios ferroviários e portos da cidade de Nova York.

31). Diferentemente do formato clássico, a relação que ele cria com a imagem não parece subordinada a uma expressão simbólica que busca significados estáveis, mas evoca uma crença que parece mais alinhada a uma ideia de jogo com a perda. Nesse pacto, a elaboração do desejo de construção da própria história emerge tanto como forma de sobrevivência tanto como crítica às imagens oficiais que o cineasta questiona – constituindo-se assim como uma crença dialética, inquieta.

Em outro momento do filme, Panh reconstrói com os bonecos o cenário do episódio em que pesca secretamente um peixe no lago dos campos de arroz para levar para a mãe, internada no hospital. Chegando lá, dois dias depois, descobre que ela já havia morrido. Enfrentando mais uma vez a solidão existencial diante da morte, o garoto refugia-se na imagem de sua casa em Phnom Penh: seu jardim, sua cozinha, os rostos de seus pais. ‘Essas imagens não estão faltando, mas estão na minha cabeça’, afirma Panh ao lembrar a potência dessas memórias que o permitiram sobreviver a tantas perdas. Essas lembranças não são convocadas somente para escrever a história da ditadura no Camboja, mas conectam Panh a uma espécie de jogo alimentado pelo desejo de ser e habitar novamente aquelas cenas. Assim como os bonecos de argila construídos para reconstituir precariamente suas memórias, as fugidias lembranças de sua família em Phnom Penh funcionam como um filme visto uma, duas, centenas de vezes, sustentado pela ânsia de fixá-las como um quadro: “A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial” (BENJAMIN, 1987, p. 247)

Ao assumir a especificidade das experiências que sua obra proporciona, ao invés de considerar sua adequação a uma constituição hierárquica em relação aos documentos que lhe precedem, o gesto de Panh nos possibilita produzir um pensamento que abole os pragmatismos e compreende os modos de ser próprios das imagens (RANCIÈRE, 2005). Compreender essa operação de lidar com as ‘faltas de si’ como uma forma de jogar com a perda – a partir desses modos de nos fazer experimentar a imagem – parece compor o próprio movimento de buscar a infância que Panh declara no início do filme. Jogar repetidamente para reconhecer o movimento perpétuo da perda e, ao mesmo tempo, criar algo que permaneça, tornando-a “a operação mesma de um *desejo*, isto é, um repor em jogo perpétuo, ‘vivo’ (quero dizer inquieto), da perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115. Grifo no Original). Ao traduzir essa experiência em uma forma cinematográfica, o desejo do cineasta não se arvora em mimetizar a realidade, mas em rearranjar os fragmentos e vestígios de experiência do sujeito atravessado. Mesmo que, nas definições mais clássicas, o lugar da subjetividade no

documentário aparece subordinado às conotações de evidência e prova que sua etimologia evoca, a sedimentação dessa concepção vai sendo problematizada a partir da compreensão de que qualquer recorte no processo de representação implica um exercício de subjetividade:

A tentativa idealista de reprodução absolutamente neutra e objetiva da percepção ocular normal não pode suprimir esta subjetividade inelutável, mas pode mascará-la por trás de convenções estilísticas naturalistas (DA-RIN, 2004, p. 145)

Mais do que assumir a subjetividade em sua obra autobiográfica, Panh parte da impossibilidade de ver a imagem que busca para experimentar modos de compor ‘visualidades não evidentes’. Dessa forma, as imagens efêmeras que cada um desses jogos provoca toma como ponto de partida a evocação de um gesto que nos une ao

que a criança produz também em seu jogo: liberamos imagens. Elas escapam de nós como fogos de artifício, tentamos fazer malabarismos com elas, manipulá-las. Mas elas nos escapam sempre, retornam, deixam-se por um instante dominar e se vão de novo, e sempre tornam a cair (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 86)

Figura 8 - Diorama de escola de Phnom Penh com imagens de arquivo de crianças |



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Eu penso sobre o meu passado, sobre todos aqueles que desapareceram: minhas irmãs, meus irmãos, meus primos, meus pais. A infância está longe e perto. Com sua doçura, os gritos de alegria, o seu riso, as suas vozes. A infância é sempre a mesma velha história’. Ao criar esse jogo de estímulos, Panh partilha os rascunhos e rasuras na sua memória e provoca inquietudes diante de seus dioramas, fazendo emergir as imagens interiores em crise. Ao assumir a particularidade dos regimes de (in)visibilidade que atravessam os contextos de

concepção de suas imagens, Panh oferece relevo à própria consciência da existência desses regimes, unindo, em um só momento, a “autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2005, p. 34) e construindo pensamentos em que esses campos podem coabitar sem se excluir. Assumimos, de certa forma, o jogo proposto pelo cineasta e criamos, junto com ele, as imagens efêmeras que aparecem e desaparecem do mesmo jeito que o carretel pulsa sob o olhar da criança, produzindo, a partir de certa potência do objeto, “uma operação crucial na qual o sentido se constitui sobre um fundo de ausência, e mesmo como *obra da ausência*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 101. Grifo no Original).

Reconhecer essa perda nos coloca à disposição para encontrar o ‘comum’, aquilo que nos olha e também nos permite projetar no outro – nesse caso, o cineasta Rithy Panh. Mesmo que não se trate de um gesto de recusa deliberada à figuração por meio da produção de imagens naturalistas, o diretor nos convoca a uma busca pela subversão das hierarquias da representação e por uma noção de presença menos orientada por narrativas racionais sobre a história. Para isso, propõe uma revisão dos modos como se relaciona com os regimes de visibilidade que condicionaram a existência dos materiais de arquivo (filmes de propaganda e registros diversos) relacionados à ditadura dos anos 1970 no Camboja³⁷. Seu exercício não consiste em traçar uma ruptura entre os documentos e narrativas históricas “oficiais” produzidas pelos Khmer Vermelho e os relatos autobiográficos. Pelo contrário, consiste em partir do apagamento das memórias de Phnom Penh pelo Khmer Vermelho para criar as condições para outras formas da memória que investem na ausência como potência e vontade, visto que, em seu gesto de elaboração histórica pueril, “o carretel só é ‘vivo’ e dançante ao figurar a ausência, e só ‘joga’ ao eternizar o desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 83)

Ao construir relações outras com os materiais de arquivo que fundamentam a construção do que se compreende como história do regime ditatorial no Camboja, Panh fricciona as imagens e seus modos de fazer atrelados às condições de produção, além de assumir a própria multiplicidade de fruições possíveis. Ao partir das definições de Bill Nichols (1991, 1994, 2005), podemos compreender os filmes de ficção como “documentários de satisfação de desejos” e os documentários como filmes “de representação social” que oferecem um retrato reconhecível do mundo, intervindo mais ativamente para conquistar

³⁷ Nesse sentido, a operação que o cineasta propõe dialoga com o pensamento que Lima, a partir dos pensamentos de Michel de Certeau, propõe, pensando que a “reconstituição do passado traz sempre a marca do tempo em que a fez e do lugar social que aí ocupava” (2006, p. 156)

consentimentos e influenciar opiniões. No caso do filme de Rithy Pahn, podemos arriscar na compreensão do documentário também como um lugar de representação de desejos.

Talvez mais do que registrarem um espaço e um tempo que reverberam o contexto sociocultural que permitiu sua criação, os modos de existência das reconstituições da memória do diretor também nos conectem às maneiras como essas imagens foram desejadas antes de habitarem o próprio mundo que representam, entrelaçando gestos de infância e sobrevivência. Se a polissemia da palavra alemã *spielen*, como já mencionado, também emerge na língua inglesa com a palavra *play*, ela nos convoca a uma interseção entre os atos de ‘jogar/brincar’ e ‘representar (um espetáculo)’, o que, em ambos os casos, parece constituir-se como uma experiência que prenuncia uma trajetória que se renova. Apesar de estar sendo (ou, talvez, justamente por estar sendo) realizada repetidas vezes, a experiência do diretor na concepção de suas imagens parece compor-se como “um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115. Grifo no Original)

Em meio às águas revoltas que parecem conter um corpo de argila afogado em suas memórias, Pahn continua se perguntando ‘Como ainda posso estar aqui?’ e ‘Por que não fui mais capaz de ajudar minha família?’, tentando compreender como essas imagens de uma infância cercada pela morte ainda se encontram assombrando sua mente: ‘Isso me lembrou de quando eu era pequeno: costumava inventar histórias com personagens assim.’ (PANH, 2013c, p. 237). Nesse sentido, o exercício de sobrepor as reconstituições de memória aos arquivos parece se concretizar como um jogo em que essas narrativas privadas e subterrâneas ‘forçam’ o protagonismo como modo de desestruturar as noções de estabilidade e autenticidade das narrativas ‘oficiais’. Ao não se configurarem como espaços mensuráveis ou visíveis de forma mais concreta, essas lacunas parecem funcionar como uma “temporalização dialética em que a distância podia ser deduzida de uma relação do desejo com a *memória* – como duas modalidades conjuntas de um poder da ausência e da perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 164. Grifo no Original), concebendo esteticamente as arestas que o possibilitam pensar a elaboração histórica como um lugar de imaginação política.

1.4 Fotogramas e foguetes para sobreviver e imaginar(-se) e as leituras sobre a imagem documental

No prólogo de *A imagem que falta*, vários rolos de película estragados pela ação do tempo estão espalhados em uma sala de arquivos. Um homem parte de um pequeno rolo de películas contra a luz para observar os fotogramas. Em seguida, a película inerte observada

pelo homem ganha movimento, exibindo mãos femininas que coreografam diante do rosto de uma bailarina de contornos e adereços orientais, performando signos que parecem evocar memórias ancestrais. A partir dessa imagem, Rithy Panh começa a desenvolver a história de sua relação com o cinema e a busca pelas imagens como uma brincadeira de representar. Ao tratar sobre os processos que compõem as faculdades miméticas do sujeito, Benjamin (1987) aponta que os jogos e brincadeiras infantis são atravessados por esses comportamentos quando as crianças imitam pessoas, objetos e seres imaginários. Enquanto trabalhava duramente na aldeia dos campos de arroz, a mente de Pahn rapidamente se transmutava no estúdio de cinema, com seus cenários em madeira, araras saturadas de figurinos, *grids* de iluminação demarcando os focos de atenção das imagens que seriam responsáveis pela sua sobrevivência.

No filme de Panh, sua infância nesses estúdios de cinema vivenciada por meio do convívio com um vizinho que era diretor de cinema parece se configurar como uma das experiências que alimentam seu desejo de imitar imagens do mundo: ‘Eu amei este mundo maravilhoso cheio de joias e chapéus, de cores e ouro. O mundo de gigantes, de contos de fadas. Eu amei os bastidores, onde belas atrizes pareciam dançar só para mim’. Os adereços e figurinos das atrizes de argila que performam nesse set parecem remeter à bailarina que vimos no prólogo, em uma película deteriorada em que outra atriz com as mesmas fisionomias será projetada no inanimado diorama de uma sala de estar, a que o menino Panh assiste com fascínio. Ao resgatar os afetos que esboçam uma existência emocional atravessada por sua existência física, a emergência do autobiográfico por meio do acesso à intimidade não se constitui, certamente, pelo interesse nas noções de realismo que cercam a imagem documental.

Na estética do documentário, segundo Nichols (2005), o modo como os instrumentos de gravação registram imagens e sons imprime certo valor documental ao filme, o que se combina às decisões e intervenções criativas do cineasta. Nesse sentido, a ideia de documento se alia a uma dimensão indexadora de uma imagem, que se refere “à maneira pela qual a aparência dela é moldada ou determinada por aquilo que a registra” (IDEM, p. 65). Para o autor, por mais que essa dimensão se insira tanto na ficção quanto no documentário, existiria uma diferença entre ambas: no cinema ficcional, o receptor desviaria sua atenção do aspecto documental do filme para a imaginação e, no documentário, sua atenção se faria atravessada por uma certa crença na autenticidade da representação fílmica do mundo histórico. Desta forma, o documentário realizaria, então, uma abordagem do mundo histórico e, ao mesmo tempo, certa invenção dele, tornando-nos capazes de “crer no vínculo indexador entre o que

vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo” (IDEM, p. 68), marcando uma oscilação das leituras sobre a imagem documental de acordo com o contexto em que ela aparece.

Figura 9 - Diorama de sala de estar em que o garoto Panh vê a projeção de um filme



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Da relação entre o fotograma inanimado e a potência do movimento, absorvemos o encanto de Panh diante da possibilidade de elaborar imagens como as vê dentro de sua mente por meio de uma câmara escura. Para Benjamin (1987, p. 110), esse comportamento de perceber e elaborar semelhanças atravessa não somente nossa consciência, mas também nossa inconsciência, oferecendo-se ao olhar “de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros”. Ao assumir seu fascínio pela imagem cinematográfica desde a infância, pode-se refletir sobre os vestígios da devastação das memórias de Pahn em Phnom Penh para construir uma relação com as imagens que não se enquadram nem na devoção irrestrita nem na nostalgia, mas num gesto de sobrevivência.

A partir desse fascínio inicial pelas imagens e como elas poderiam ser buscadas e alcançadas, Panh parece acreditar que uma vida dentro das imagens poderia ser o único caminho possível para elaborar historicamente seu povo e sua experiência no Camboja. Os gestos do artista e do historiador se mesclam de forma indistinta em suas obras, elaborando uma imagem que “*produz ela mesma uma leitura crítica* de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 183. Grifos no Original). Se o regime de visibilidade que atravessa as imagens produzidas pelo Khmer Vermelho se concentra no registro de uma massa coletiva e de uma concepção do mito em

torno de seu líder, Pol Pot, Panh lança seu olhar sobre pessoas familiares e eterniza suas mortes anônimas, seus apagamentos, constituindo uma elaboração histórica que começa a passar

dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios (RANCIÈRE, 2005, p. 49)

Constituir essa subjetividade como parte do processo de elaboração histórica de um povo é de uma operação que reconhece o lugar físico em que o filme habita, alinhando-se a um desejo de nomear um olhar. Ao elaborar sua própria relação com as imagens antes, durante e após esse trauma pessoal e coletivo, Panh as coloca em situação de protagonismo para que, finalmente, possa assisti-las da forma como somente o cinema permitiria. Ao se imbuir das especificidades que sua relação com as imagens permite, o diretor parece não se utilizar desse recurso para questionar as razões de ser que envolvem as utopias e as imagens produzidas pelo Khmer Vermelho – sua natureza –, mas para atritar seus desejos, métodos e recepção por si e pelo espectador. Ao tomar de empréstimo as palavras de ordem repetidas indefinidamente pelos discursos dos soldados khmer, as *mug shots*³⁸ dos sujeitos assassinados e outros tantos vestígios a fim de entrar em um processo de sedimentação histórica a partir da perda que os produziu, Panh compõe imagens críticas que escavam os conflitos e contradições entre os túmulos abertos e os corpos exumados.

‘Pegava pequenos pedaços de filmes e olhava para eles em caixas com uma pequena luz’, afirma a voz em off diante de um cenário com bonecos de barro em que dois personagens usam uma caixa de sapatos para observar os fotogramas de uma película antiga de uma dançarina oriental que faz alguns movimentos dentro da câmara escura. Diante de um anseio de habitar aquelas imagens, o diretor nelas se entranha em uma efêmera procura por uma imagem dialética de si que “não mais buscará *reproduzir* o passado, representa-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176. Grifo no Original). Ao colocar em cena essas ausências como experiência sensível a partir da sua relação com as imagens, o diretor nos possibilita reconhecer como ‘falta’ o desejo e a impossibilidade de encontrar, tanto nos arquivos como no testemunho sobre as próprias memórias, a semelhança com a experiência sob o domínio do Khmer Vermelho, reconhecendo “a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão

³⁸ Para maiores desenvolvimentos teóricos em torno das relações entre a fotografia e as *mug shots*, recomendo vivamente a leitura de *The body and the archive*, de Allan Sekula, e *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*, de Tom Gunning. Vide bibliografia.

das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica.” (RANCIÈRE, 2005, p. 54. Grifo no Original).

Durante o período da ditadura, o encanto do olhar do garoto que acreditava na potência das imagens como lugar de refúgio é um traço fortemente inscrito na memória do ditador, mas conduzido pela pulsão de falar sobre a destruição dessas imagens, com os cinemas fechados e os artistas executados. Nos dioramas dos campos, os soldados usam roupas pretas, lenços vermelhos no pescoço e boinas verdes, recepcionando os moradores de Phnom Penh depois de sua deportação: ‘Fomos transportados como gado em um vagão e, em seguida, por carroças. A deportação de Phnom Penh é uma imagem perdida’. Os bonecos sobrepõem-se a vagões de trem repletos de pessoas em péssimas condições de transporte, compondo o ponto de vista dos prisioneiros, as imagens que faltam, e se justapondo ao ponto de vista dos soldados, maquinistas e operários. Os deportados da capital e cidades próximas são pessoas da classe média, intelectuais e capitalistas a serem ‘reeducados’ para formar o Novo Povo ou eliminados por sua desobediência. Homens, mulheres e crianças são separados; seus nomes, alterados; seus cabelos, cortados; suas roupas, tingidas de preto. Mudanças físicas que alimentam os apagamentos das individualidades desses sujeitos, também proibidos de possuírem quaisquer objetos ou lembranças pessoais – óculos, brinquedos, livros etc..

Figura 10 - Diorama de camponeses nos campos de trabalho



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Em contrapartida ao apagamento das individualidades, o Khmer Vermelho produziu documentos fotográficos e cinematográficos que possibilitam reconhecer pontos de vista e

encenações que a presença da câmera provoca e modifica no cenário que registra. Mesmo assim, os conceitos que cercavam a produção dessas imagens estavam alinhados a um desejo de anonimato dos atores. Ao alimentar uma vigilância impessoal, o mistério chamado Angkar produzia imagens nos campos da Kampuchea Democrática como um dispositivo “onipresente que operava sem distinção entre o público e o privado, simplesmente porque esta última dimensão tinha sido pulverizada, ‘superada’ pelo comunismo em construção”³⁹ (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 81). Indexados por uma intenção que direciona os modos como essas imagens deveriam ser recebidas, esses filmes de propaganda alimentam um regime da imagem documental como um registro do ‘real’ a partir da informação prévia de que, se um filme se encaixa neste gênero, deveria ser lido como registro verídico.

Desdobrando essa questão, para Odin (2012, p. 12), o “documentário não tem o privilégio de referir-se à realidade”, pois, ao mostrar elementos que, em certa medida, se referem ao mundo histórico, o filme comumente concebido como ficcional também poderia ser lido como documental. Dessa forma, o autor acredita que essa distinção aconteceria na leitura que o espectador realiza dos filmes, formulando uma categoria denominada “leitura documentarizante”, que consistiria no fato do leitor da obra tratá-la (ou não) como documento. Nesse sentido, o autor se deslocaria das intenções do realizador para conferir ao espectador as conjeturas sobre as enunciações que o cineasta emitiria em sua obra. Desdobrando esse raciocínio, trazemos Penafría (2004), que também parte da ideia que todo filme também seria documental porque documenta algo que, mesmo sem uma existência (física) fora das imagens, possuiria uma existência emocional na memória dos atores envolvidos. Contudo, a autora acredita em uma relação mais tênue entre as intenções do realizador e do espectador e que “entre documentário e ficção não há uma diferença de natureza, mas uma diferença de grau” (IDEM, p. 5) – tanto da intenção dos autores como de sua recepção pelo espectador. Nesse sentido, pode-se afirmar que a relação que o espectador criaria com a imagem documental aparece atravessada às intenções que o autor imprime, visto que esse desejo possui suas potências e limitações – pensamento que se desenvolverá nos pressupostos de Carroll (2005), a ser desdobrado posteriormente.

‘O banco central e suas notas estão eliminados. Não há caminho de volta. A cidade está impura, corrompida. Ela foi esvaziada em poucas horas.’. Dois milhões de pessoas abandonaram suas casas, seus amigos, suas memórias – o velho mundo. Depois da destruição das memórias familiares de milhões de cambojanos (fotos desbotadas, cartas rasgadas e livros

³⁹ No Original: “ubicuo que operaba sin distinción entre lo público y lo privado, sencillamente porque esta última dimensión había sido pulverizada, ‘superada’ por el comunismo en construcción”

espalhados), as imagens da revolução pura profetizada por Puth Tomniey⁴⁰ podem, enfim, existir. Aparentemente, registrar a banalidade do cotidiano que atravessava o trabalho nos campos de arroz não se configurava como uma questão tão seminal no que se refere às ideias de impureza da imagem nas revelações do profeta. Esses arquivos revelam o desejo de representar uma comunidade coletiva e harmoniosa em que os discursos unívocos usam os registros para elaborar uma assertiva “definida e trabalhada a partir de proposições lógicas, que fecham o campo para a definição de seu conteúdo de verdade” (RAMOS, 2002, p. 6). Essa verdade ampla, coletiva e impessoal, definida pelos líderes do regime, termina sendo questionada pelo caráter subjetivo e autobiográfico assumido por Panh em sua revisão desses modos de construir a história contemporânea do Camboja. Nesse sentido, podemos desdobrar o pensamento de Ramos (2008, p. 22), para quem o documentário estabelece proposições sobre o mundo histórico a partir de imagens “para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa”. Em sua busca pelas imagens do Khmer Vermelho, Panh constrói essa asserção a partir do desejo de encontrar nesses arquivos a semelhança com sua vivência do regime e, ao não encontrá-la, elabora junto conosco sua própria experiência de ausência. Ao propor a construção de um conhecimento em que a narrativa histórica se compõe a partir da maneira como colidimos nossos vestígios e mitos, Panh nos convida a “não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e ‘imagética’ (*bildlich*) sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 190. Grifo no Original).

Casas sem habitantes, ruas sem transeuntes. Em campos desolados pela eliminação, Panh cria vácuos que parecem nos aproximar de suas memórias a partir da fabulação, mas também nos vinculam ainda mais fortemente às nossas, “que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149. Grifo no Original). Com isso, Panh cria junto com seu público as conexões entre modos de apresentar seus fatos e de refleti-los a partir de uma ficcionalização que borra ainda mais as fronteiras entre razão dos fatos e razão das ficções – modos que também vem sendo retomados por historiadores e analistas da realidade social (RANCIÈRE, 2005). A emergência do subjetivo e do autobiográfico cria as condições para compreendermos as formas e regimes como esses documentos oficiais escondem as violências que os conceberam. Ao questionar experiências

⁴⁰ Puth Tomniey se trata de um profeta, uma espécie de Nostradamus khmer que data do século 18, em que alguns trechos de suas revelações afirmam que “as casas e as cidades serão esvaziadas, [...] Os insanos e os ignorantes tomarão o poder e escravizarão os cientistas. Será uma era sem religião, sem budismo”. Disponível em: <http://vorasith.online.fr/cambodge/hist/kr.htm>

da ditadura que se distinguem não somente por suas próprias relações de tempo e espaço, mas pelas intencionalidades dos agentes envolvidos na sua produção, Panh entremeia arquivo e argila para alimentar uma História “tendida entre o luto e o desejo entre uma memória e uma expectativa: limiar interminável [...] entre o que um dia teve fim e o que um dia terá fim” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 249).

Ao esculpir atritos a partir das distâncias temporais, espaciais, intencionais, materiais etc. que os arquivos e seus dioramas permitem pensar, Panh nos força a criar intervalos e exercitar outros comportamentos miméticos a partir dos cânones que sustentam nossas relações com a imagem documental. Nesse exercício, toma de empréstimo nossa imaginação para elaborar uma semelhança efêmera com suas próprias memórias, em que “as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas” (BENJAMIN, 1987, p. 112). A leitura das imagens faltantes de Panh em confronto às imagens históricas do Khmer Vermelho elabora essa semelhança porque o cineasta assume a precariedade como condição de diálogo possível ao colocar sua própria incapacidade de representar na forma de jogo e movimento, produzindo “uma leitura crítica, portanto um efeito de ‘reconoscibilidade’ (*Erkennbarkeit*), em seu movimento de choque, no qual Benjamin via ‘a verdade carregada de tempo até explodir’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 183. Grifo no Original).

‘À noite, eu costumava contar antigas histórias. Com fantasmas, bruxas, viajantes perdidos, crianças travessas’. Explorando fábulas infantis para sobreviver à dureza da ditadura e fugir momentaneamente para outros mundos, o garoto Panh dividia uma rede de dormir com outros habitantes da Kampuchea Democrática. Na ocasião, Pahn havia sido transferido para a cozinha, “onde se come bem”, como ele mesmo conta. Em um momento de descanso, menciona como contava a história do lançamento do foguete Apollo em direção à lua. Seus companheiros, os jovens cooptados pelo regime do Khmer Vermelho estavam pouco acostumados a ouvir esses relatos por conta da relação que as ideias do comunismo defendidas por Pol Pot concebiam os norte-americanos e os frutos do sistema capitalista. Nas cenas construídas no diorama, somos conduzidos para um momento anterior à implementação da ditadura comunista em Phnom Penh e observamos os rostos fascinados da família de Panh diante das imagens do lançamento do foguete Apollo, que aconteceu em julho de 1969. A partir da montagem entre essas duas formas de arquivo (as imagens da tripulação do foguete transmitidas pela TV ao redor do mundo, e a reconstituição das suas memórias do momento em que as viu), Panh nos possibilita fabular seu arrebatamento diante da possibilidade de se

lançar em uma nave espacial. Na conexão que cria com as imagens do foguete Apollo, o diretor parece traçar uma relação sensível com a memória distinta em comparação a outros momentos, compondo, a partir da forma da imagem, uma lembrança em que “todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

A partir desse fragmento de memória, seria possível acreditar que, nas mãos de Panh, os arquivos não se configuram exatamente como documentos que são reapropriados a partir de seu poder de informação, mas se transformam pelo desejo de construir conhecimentos a partir de outras sensibilidades. Na constatação dos espaçamentos esculpidos para se fazerem ocupados pelas memórias involuntárias projetadas por quem as experimenta, o cineasta compreende que sua relação dialética com a imagem “como concreção nova, interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente, sintoma da memória – é exatamente aquilo que produz a história” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176).

Figura 11 - Diorama em que a família de Panh assiste ao lançamento do foguete Apollo



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Se todo autor possui uma intenção quando está criando sua obra, e todo espectador tem uma resposta (ou postura) diante desta intenção, as operações de Panh ao usar as imagens de arquivo no filme se relaciona mais com o potencial de fabulação de suas experiências e memórias pessoais do que propriamente com um uso pragmático e informativo. Ainda assim, não é possível afirmar que suas intenções residam em envolver seu espectador em uma atividade de imaginação supositiva (em que a “crença” em uma proposição permanece no

campo da hipótese e não de uma afirmação), mas constitui-se como uma proposição no campo da afirmação (ou asserção) – e não somente como hipótese. Para Carroll (2005), essas asserções elaboradas por documentaristas não precisam se configurar como traços de autenticidade histórica, mas se compõem a partir das intenções afirmativas desses autores ao mundo em que habita o filme. O autor baseia seu raciocínio na proposição do modelo comunicativo intenção-resposta, em que um cineasta “comunica-se com uma audiência através da identificação de como pretende que esse público responda a seu texto” (IDEM, p. 80). Apostando na rede de relações entre emissores e receptores, ele entende que um filme ganharia a constituição de ficção se houvesse a “intenção ficcional” por parte do cineasta de colocar o público para imaginar, por meio da história, cenários, objetos, pessoas e ações e também o reconhecimento dessa intenção por parte do espectador.

No caso do documentário, o autor entende que o cineasta fomentaria atitudes distintas da imaginação no espectador, para as quais formularia uma subcategoria intitulada ‘cinema de asserção pressuposta’, em que “o realizador intenciona que o público entretenha como assertivo o conteúdo proposicional de seu filme em seu pensamento” (IDEM, p. 88), em que as posturas diante de uma obra aparecem em sintonia com seu conteúdo proposicional. Assim, características formais ou estilísticas (como *flashback*, montagem paralela, uso do campo e contra-campo) são empregadas como estratégias narrativas (como reencenação, animação, materiais de arquivo etc) para construir essas afirmativas. Ao compartilhar o desejo de pisar na Lua como Neil Armstrong em suas lembranças de infância, o cineasta ultrapassa o sentido denotativo e ‘informativo’ daquelas imagens e explora sua potência imaginativa também como forma de asserção sobre o mundo histórico, concebendo

um *conhecimento transversal*, graças ao seu poder intrínseco de *montagem*, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13. Grifos no Original)

Ao adentrar de forma mais aprofundada na pesquisa em torno do documentário autobiográfico, é possível perceber como, de fato, procurar formas que representem certa imagem de si compõe um gesto que se alinha a essas intenções afirmativas, diferentemente de uma relação de autenticidade com os traços considerados históricos. No caso de *A Imagem que Falta*, esse espaçamento cria as condições para que ocupemos esses vácuos com nossas próprias memórias e projeções, evocando as narrativas privadas e íntimas como forma de reescrever (ou sobrepor) as narrativas ‘oficiais’ da propaganda. Ao colidir memória e projeção, a experiência diante dessas imagens diz de um “‘choque’ da memória involuntária

que Benjamin propõe seja visto em geral, e em toda a extensão problemática da palavra, segundo seu valor de *sintoma*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 151. Grifo no Original). Se o cinema documentário se fundamenta na potência de significação que as imagens provocam, Panh usa esse choque, essa colisão para imprimir sua própria forma de conhecimento sobre a experiência na ditadura cambojana.

Ao mirar em si mesmo, Panh termina atingindo as narrativas históricas de todo seu povo ao confrontar as imagens ausentes de sua memória diante dos regimes de visibilidade que cercam os documentos e arquivos concebidos no período da ditadura, assumindo uma ficção que se desdobra entre “a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (RANCIÈRE, 2005, p. 55. Grifo no Original). A partir de rearranjos das imagens e de suas construções, as operações de Panh compõem relações entre o que ele vê e o que diz sobre o que vê, entre os acontecimentos que vivenciou e o que imagina a partir dessa vivência. Ao confrontar sua relação com as imagens desde os estúdios de cinema na infância, aos arquivos produzidos durante a ditadura, o cineasta produz as imagens que expõem e constituem sua subjetividade deliberadamente apagada e precariamente reconstituída.

Alimentado pelo desejo de produzir ressonâncias internas, o cineasta se encontra com a diferença ao se lançar em uma busca por uma imagem que se faria ilegível e ‘inexprimível’ enquanto não fosse confrontada com outro modo de configurar as narrativas da existência. Nesse sentido, o autobiográfico funciona como um espaço de imaginação política diante de um processo de elaboração histórica – ao mesmo tempo pessoal e coletiva. Pensando nisso, seu gesto parece não criar oposição entre a razão dos fatos e a razão das ficções, mas explorar suas potências de significação a partir das imagens do mundo histórico. Ao se perceber como sujeito e agente histórico na elaboração da experiência no Camboja, Panh aproxima sua consciência sobre a relação entre o gesto ficcional e a influência de seus enunciados no mundo histórico e compreende que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

1.5 Arquivos Khmer como imagens da (e para) morte, o documentário e a (não)intervenção no real

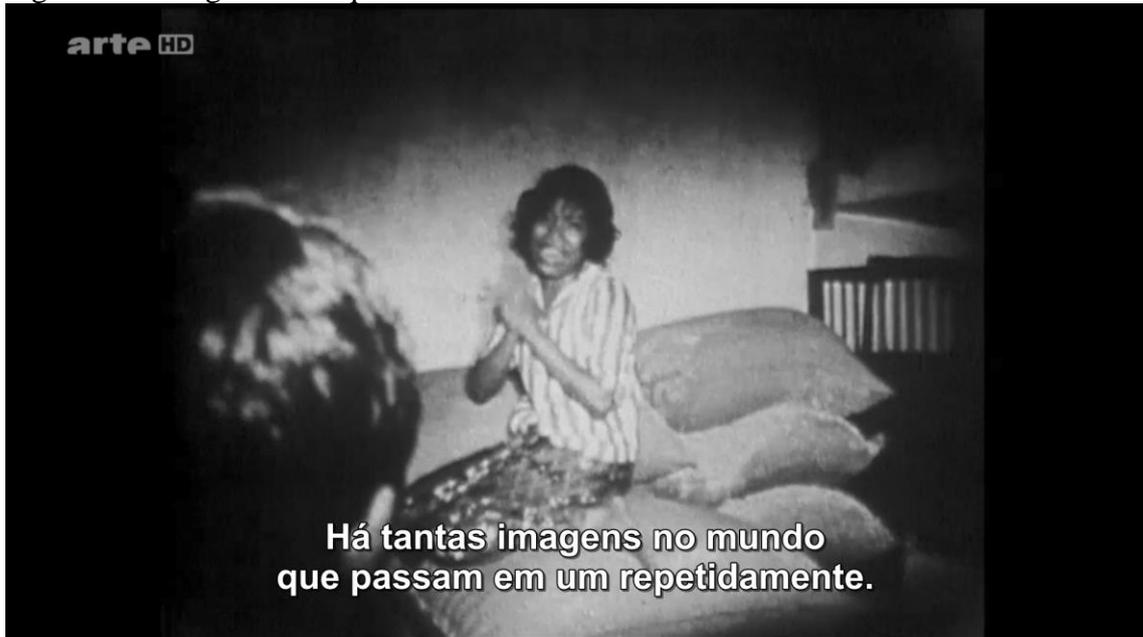
Idealizadas com o objetivo de construir a imagem de Pol Pot como um líder estratégico, culto, organizado, as imagens de arquivo oficiais do período da ditadura do khmer

vermelho no Camboja são atravessados pelos ideais de ordem e progresso que interessavam aos principais nomes do comando do regime. Líderes como Khieu Samphan, Ieng Sary e Pol Pot vinham de uma classe abastada em Phnom Penh, enquanto que Duch, ex-chefe do campo de extermínio S-21, se uniu ao Khmer depois de ser preso por protestar contra o regime monárquico de Norodom Sihanouk (PANH, 2013b). A natureza das imagens que documentam a projeção de um espetáculo protagonizado por um ideal, e uma revolução encarnada por Pol Pot cria um mito de que a velha sociedade estava infestada de doenças. Nesse sentido, o uso sistemático de imagens para propagar uma projeção de projetos, propostas e atos do regime surge como uma ferramenta de poder poderosa. Para isso, uma das operações necessárias para a concepção dessa sociedade utópica consistia no apagamento das imagens de Phnom Penh – das memórias, dos arquivos, das identidades, dos sujeitos etc. – para a implementação de outras projeções do que seria a vida na Kampuchea Democrática. Os ideais de harmonia e coletividade utópicas atravessam os registros documentais que mostram Pol Pot realizando eventos junto a seus companheiros de luta Nuon Chea, Ieng Sary, Khieu Samphan e Son Sem, filmados por soldados.

As violências perpetradas nas imagens de arquivo do Khmer Vermelho nos são apresentadas a partir de certa sensação de choque: os sons de festas no diorama que representa a casa da infância do diretor são atravessados pelos ruídos de hélices de helicóptero seguidos de explosões em meio a coqueiros e palmeiras. Mesmo que historiadores se dividam em relação à influência do bombardeio realizado pelos Estados Unidos para ascensão e consolidação do regime khmer no Camboja⁴¹, as imagens que mostram soldados rendendo mulheres, homens e adolescentes em um campo aberto, uma mulher sob a mira de fuzis clamando por misericórdia e pessoas chorando ao olhar para corpos de mortos, nos dizem da natureza violenta do confronto que se sucedeu: ‘Então, veio a guerra. O bombardeio ficou mais próximo nos anos 70. Lembro-me das primeiras vítimas, do medo, da minha tristeza infantil’.

⁴¹ Enquanto Craig Etcheson (*The rise and demise of Democratic Kampuchea*) acredita que os Khmers Vermelhos teriam tomado o país independente do bombardeio, Ben Kiernan (*Le Génocide au Cambodge, 1975–1979: Race, idéologie, et pouvoir*) e Taylor Owen (*Sideshow? - A Spatio-Historical Analysis of the US Bombardment of Cambodia, 1965-1973*) citam os bombardeios que aconteceram entre 1965 e 1973 como um fator significativo no apoio dos camponeses cambojanos ao Khmer Vermelho.

Figura 12 - Imagem de Arquivo do Khmer Vermelho



Fonte – Frame de *A imagem que falta*, 2018

Trata-se de imagens registradas por uma câmera que colabora na operação de uma série de violências que constroem “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012, p. 12). Nesse processo, configuram-se como formas visíveis que propõem significações diante da experiência. Pensando por esse prisma, operar imagens consiste em manusear formas de vida, modos de ser e estar que se fazem visíveis enquanto se compõem, desvelando

suas próprias condições de produção, impossíveis de remover sem perder o que constitui sua autenticidade como um documento: a divisão entre o que eles se esforçam para registrar e o que eles efetivamente capturam, revelando os obstáculos que estão no caminho. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 35)⁴²

Olhar essas imagens geradas como gestos de violência conduzidas por perpetradores nos permite pensar outros modos de compreender a impossibilidade de segregar a experiência de sua representação. A produção de um documento como essas imagens do Khmer, por exemplo, mostra-se atravessada por uma infinidade de dinâmicas históricas e culturais que não somente as influenciam, mas, de fato, as constituem. Considerar os contextos culturais que atravessam essas operações compõe-se como um eixo de análise fundamental para a emergência do que se intitula como documentário moderno. Ao emergir entre os anos 1950 e

⁴² No original: “sus propias condiciones de producción, imposibles de extirpar sin que se extravie lo que constituye su autenticidade como documento: la escision entre lo que se afanan por registrar y lo que efetivamente capturan, revelando los obstáculos que se interponen.”

1960, compreende-se a emergência do documentário moderno como renovação dos seus modos de fazer e tornar visíveis abordagens e reflexões que operam, por sua vez, um grande desvio de parâmetros em relação a “dois regimes da imagem documental: o do documentário clássico e o do documentário contemporâneo” (TEIXEIRA, 2006, p. 253). As dinâmicas que solidificaram a trajetória de um conceito de documentário clássico para o moderno e assim por diante vão constituindo esses regimes por meio de questionamentos em torno da ideia de construção da imagem como construção de sentido, que aponta para as indeterminações de causas e destinações desse gesto.

Inicialmente, Teixeira (2006, p. 256) destaca a formalização de uma ideia de documentário clássico como um gênero calcado na tentativa de absorção de um contexto sociocultural por meio de narrativas de “grandes acontecimentos sustentados por personagens exemplares, heróis civilizadores, portadores de visões totalizantes do mundo lançadas como verdades universais”, construído a partir de obras de realizadores como John Grierson e Robert Flaherty. Essa intenção, segundo ele, também emerge, mesmo que em menor proporção, no cine-olho de Dziga Vertov como uma proposta de certa hipertrofia das capacidades da câmera – menos como registro e mais como potência de criação de suas próprias verdades – que favoreceu uma série de experimentações que criaram condições para outras percepções a respeito do cinema como forma imagético-narrativa. Para Fernão Ramos (2010), ao longo de sua trajetória, os documentários renovaram suas formas de abordar o mundo histórico ao empregarem diferentes tipos de encenação de acordo com as alterações que a presença da câmera provocaria e que, de certa forma, modificariam a realidade que desejavam registrar.

No filme de Panh, a criação dessas verdades particulares transparece no uso de imagens que são retomadas para além de uma função de registro das agressões perpetradas pela ditadura. Pelo contrário, elas aparecem também se constituindo como gestos de violência, pois se tratam de imagens que reverberam a cumplicidade de seus realizadores com um sistema que possibilitava sua própria existência, concebendo uma experiência sensível de comunidade. Durante os quatro anos de ditadura comunista, um dos colégios da cidade, Ponhea Yat, é transformado no centro S-21, espaço onde aconteceram alguns dos mais cruéis e desumanos momentos da época, onde a tortura era elevada ao exponencial máximo, na forma de chicotadas, eletrochoques e mutilações⁴³. ‘Há tantas imagens no mundo que passam

⁴³ Sobre o centro de torturas S-21, Rithy Pahn realizou o, hoje célebre, documentário *S-21, a máquina de morte do khmer vermelho* (2003). Entre 1975 e 1979, entre 14 e 17 mil prisioneiros foram torturados, interrogados e, posteriormente, executados. Dos sete sobreviventes do centro, três ainda estavam vivos (à época do

repetidamente. Nós achamos que as assimilamos porque as vimos. Quando descobrimos um fotograma em uma tela, que não é uma placa ou uma mortalha, a imagem não está perdida’, diz a narração de Panh. Encontrar na imagem uma sensação de complexidade que ultrapassa qualquer tentativa de construção simbólica representada nos possibilita guardar os rastros desses acontecimentos para além da efemeridade da memória e “arrancar ao inferno uma atividade de conhecimento, uma espécie, ainda assim, de curiosidade. [...] De sobrevivência, digo eu, embora não de uma sobrevivência bem sucedida” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 67).

Carregando as verdades que lhes são possíveis, essas imagens são atualizadas no documentário como forma de compor os registros de um período que se abre para a elaboração de uma nova memória para a Kampuchea Democrática, que substituem aquelas que o próprio Khmer Vermelho apagou. As imagens de arquivo mostram o antigo colégio destruído e abandonado, apresentando em seu interior os vestígios das torturas infringidas ao povo: algemas, correntes e pratos de comida espalhados pelo chão do local. Olhar para essas imagens implica compreendê-las como registros de cumplicidade com um pensamento em torno da imagem documental que absorva as incertezas do seu discurso como forma de expor as fraturas entre

aquilo que contorna e comporta a realidade (o concreto, o dado, o empírico, o conhecido, o imaginado, tudo que pode servir de matéria para a representação) e o que a excede, desafia, problematiza, que ela não comporta e que está fora dela: o real (TEIXEIRA, 2006, p. 267)

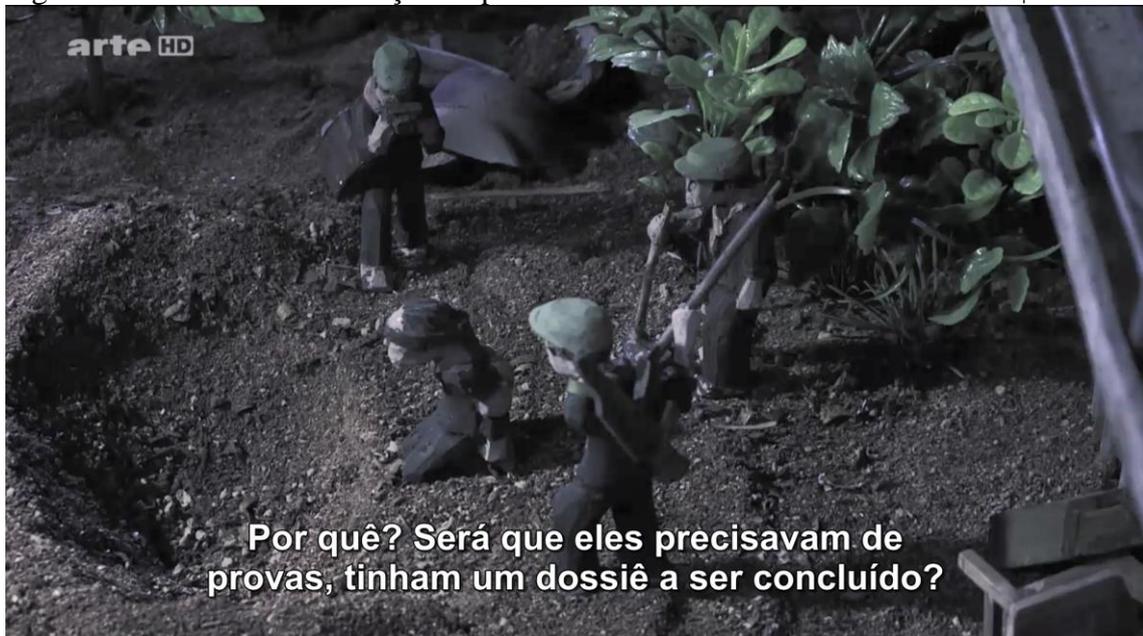
Na sua jornada de ‘destruir para reeducar’, o Khmer Vermelho silencia as vozes dissonantes nos campos e nas prisões, possibilitando somente os registros que reverberavam seus pressupostos, como afirma Panh em outro momento: ‘Eu sei que o Khmer Vermelho tirou fotos das execuções. Por quê? Será que eles precisavam de provas, tinham um dossiê a ser concluído? Qual homem que tirou fotos deste evento gostaria que esta imagem não estivesse faltando? Estou procurando esta imagem. Se eu finalmente a encontrasse, não poderia exibi-la, claro’. O mesmo regime que produzia as imagens de abundância na produção de arroz como forma de reverberar seus ideais de harmonia e coletividade concebia fotos dos sujeitos executados por infringir suas regras.

A morte se configurou como a principal condição para que muitas dessas imagens existissem, visto que nenhum sujeito, atrás ou diante de suas câmeras, “sobreviveu ao que as

documentário). O diretor Rithy Pahn reúne no centro, hoje transformado em museu do genocídio, dois deles: Vann Nath, que recebeu do diretor do S-21 o cargo de pintor oficial, e Chum Mey, que sabia consertar máquinas de escrever. O filme se concentra no confronto dos sobreviventes às memórias dos cambojanos a serviço do regime, e que à época, eram adolescentes.

imagens testemunham. São, portanto elas, as imagens, o que nos resta: são elas as *sobreviventes*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 67. Grifo no Original). A própria existência desses vestígios aponta para uma engrenagem que legitima um procedimento de fotografar um sujeito não somente ANTES de morrer, mas PORQUE vai morrer e PARA morrer. Ao se constituírem a partir desse gesto, as *mug shots* realizadas pelo Khmer Vermelho, mais do que um registro imagético, compõem-se como um ato performativo que, “ao invés de descrever um inimigo, ele o cria confirmando os parâmetros de sua determinação; em vez de abrir um registro de detido, ele o condena à morte no mesmo momento em que sua imagem é tirada dele” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 206)⁴⁴.

Figura 12 - Diorama de execução de prisioneiro com um soldado tirando fotos |



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Compreender as operações que atravessam a concepção e existência dessas imagens no mundo histórico atravessa mais do que seu valor como documento de um acontecimento em um tempo e espaço específicos, e nos convoca a uma interpretação sobre as confluências entre os gestos que, justamente, possibilitaram sua criação. Partindo da compreensão que as construções imagéticas perpetradas por quaisquer sujeitos revelam uma série de movimentações particulares a cada linguagem, assim como suas causas e destinações, parece impossível segregar “as operações e os produtos da arte das formas de circulação da imageria social e comercial, e das operações de interpretação dessa imageria” (RANCIÈRE, 2012, p.

⁴⁴ No Original: “más que describir a un enemigo, lo crea al tiempo que confirma los parâmetros de su determinación; más que abrir una ficha de detenido, lo condena a muerte en el mismo instante en que le arrebató su imagen”

34). Se as mudanças nos aparatos técnicos e a emergência de distintos métodos de filmagem provocam uma proliferação de imagens, as operações e abordagens resultantes dessa diversificação atravessam também os regimes em que essas imagens circulam e podem ser interpretadas. O registro de imagens pelo Khmer Vermelho se configura como um acontecimento que ultrapassa a violência localizada no contexto da ditadura como sistema legitimado e

se prolonga na vida das imagens através de sua circulação nas áreas de comunicação (tribunais, identidades, advertências, padrões em que futuros eventos violentos serão moldados); em suma, sua projeção sobre a vida social e cultural, que inclui também a barbárie (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 35)⁴⁵

Se as operações que conceberam esses registros fotográficos carregam em si os reflexos de um ato de consonância com o regime, no momento em que essas imagens são revistas por cineastas em busca de novos modos de olhá-los, a confluência entre as instâncias técnica e estética se atravessam no desejo de desvendar as motivações em torno desses documentos. Talvez a diferença entre ambos os regimes de imagens esteja justamente em suas causas e destinações, que se desdobram em suas maneiras de fazer e, por consequência, nas formas que assumem. O contexto que legitima as imagens do khmer é de ordem fabular, cuja intenção é a construção de uma versão utópica da experiência da Kampuchea Democrática a partir do apagamento de todas as memórias anteriores à sua implementação, e de uma padronização das formas de representação do mundo histórico dentro dos campos de trabalho. Contudo, esses documentos “elaborados com o objetivo insano de provar a presumida culpa das vítimas, se voltaram depois contra seus autores, já que provam aos olhos da história a implacável lógica do crime genocida” (PANH, 2013a, p. 69).

Enquanto isso, a reapropriação que Panh realiza confronta duas experiências – uma, que se via representada nas fotos e filmes produzidos pelos soldados; e outra, contida nos seus testemunhos pessoais e nas narrativas dos sujeitos que viveram no Camboja durante o período de vigência do regime. Mesmo que não represente a totalidade e a diversidade das experiências, Panh nos possibilita acessar uma imagem “inadequada mas necessária, inexacta mas verdadeira. Verdadeira de uma verdade paradoxal, evidentemente. Diria que a imagem é aqui *o olho da história*: a sua tenaz vocação para tornar visível” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 60. Grifo no Original). Ao tensionar um repertório de imagens que lhe precede, e seu próprio olhar diante dos arquivos, Panh alia formas, afetos e expectativas que lançam as potências de significação que lhe são possíveis diante desses documentos, construindo “relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o

⁴⁵ No Original: “se prolonga em la vida de las imágenes a través de su circulación em ámbitos de la comunicación (tribunales, identidades, advertencias, patrones sobre los que se moldearán futuros hechos violentos); en suma, su proyección sobre la vida social y cultural, que incluye también la barbárie”

efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 14) que desdobram os significados inconscientes a partir das ruínas da experiência.

Mais do que um valor informativo ou um conteúdo objetivo, o olhar que Panh imprime sobre as imagens oficiais do Khmer Vermelho nos possibilita perceber suas operações documentais (ou documentárias) para além de seu uso denotativo, compreendendo a linguagem cinematográfica também como “condição, correlato de linguagem, na medida em que dá a ver movimentos e processos de pensamento que precedem a linguagem formada” (TEIXEIRA, 2006, p. 263). Se, durante os anos 1950 e 1960, os documentaristas começavam a se interessar pelas possibilidades abertas pelas abordagens observacionais, com anseios de não-intervenção no real quanto pela criação de dinâmicas que interviam diretamente nas situações registradas, era porque desejavam atritar os modos de compreender os regimes que compõem essas imagens e as maneiras como essas imagens constroem imaginários sobre o mundo histórico.

Nesse período, o *cinéma vérité* e o cinema direto surgiram em um contexto de tensões ideológicas e desenvolvimentos tecnológicos que instauraram diretrizes fundamentais para a concepção contemporânea de documentário. Enquanto o cinema direto emergiu fortemente nos Estados Unidos com nomes como Robert Drew, Richard Leacock e Frederick Wiseman⁴⁶, o *cinéma vérité* eclodiu intensamente na França, de que participaram cineastas Jean Rouch e Michel Brault⁴⁷ (DA-RIN, 2004). Um aspecto marcante do cinema direto está no recuo do cineasta em uma necessidade de não intervenção na realidade que se filma, situando o espectador na postura de observador ideal e invisível (NICHOLS, 2005). Posicionando de forma contrária esse pressuposto, o *cinéma vérité* parte do argumento de que essa intervenção faz-se não somente inevitável, mas também potente para provocar a emergência de tensões de que o desejo de invisibilidade do cinema direto termina se abstendo (TEIXEIRA, 2006).

Portanto, esses documentos imagéticos do Khmer Vermelho não podem ser considerados falsos ou ficcionais, mas compreendidos por critérios de autenticidade e de verdade vinculados às condições de sua emergência, visto que não se pode compreender “uma natureza própria das imagens da arte que as separe de maneira estável da negociação das semelhanças e da discursividade dos sintomas” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). No desejo de construir imageticamente a utopia que se pretendia propagar, os filmes de propaganda khmer parecem lançar luz sobre modos de operar elaborados pela conceituação clássica do

⁴⁶ Respectivamente, com filmes como *Primary* (1960), sobre as campanhas políticas que elegeram o presidente John F. Kennedy, *Crisis* (1963), sobre as decisões do governo Kennedy sobre o bloqueio a dois estudantes negros de se matricularem na universidade, e *Titicut Follies* (1967), sobre os pacientes internos do Hospital Estadual de Bridgewater para criminosos insanos.

⁴⁷ Respectivamente, em filmes como *Moi, un noir* (1959), que acompanha uma semana na vida de jovens nigerianos que vivenciam personagens como Tarzan, Eddy Constantine e Edward G. Robinson enquanto procuram trabalho em Treichville, bairro em Abidjan, Costa do Marfim; e *Tread* (1972), que se compõe como visão direta da câmera de um espetáculo de balé criado por Merce Cunningham.

documentário. Ao representarem “grandes acontecimentos sustentados por personagens exemplares, heróis civilizadores, portadores de visões totalizantes do mundo lançadas como verdades universais” (TEIXEIRA, 2006, p. 256), os autores dos documentos khmer parecem reverberar, claro que respeitando seus contextos e particularidades, os gestos de cineastas como Dziga Vertov, filmando a nova União Soviética, nos anos 1920, e Leni Riefensthal, acompanhando as atividades do partido nazista nos anos 1930, para construir verdades inquestionáveis.

Por serem as únicas operações imagéticas possíveis diante de um processo de apagamento institucionalizado, os gestos padronizados quase ensaiados dos personagens envolvidos e os movimentos de câmera estáveis nos permitem compreendê-los como imagens resultantes de um ato de cumplicidade, de comunhão com o sistema. Trata-se de imagens concebidas como parte de uma engrenagem de atos criminais, violências e destruições em suas mais variadas configurações e contextos, destinadas “para o consumo dos próprios perpetradores ou, em qualquer caso, para aqueles que compartilham da mesma ideologia e sentimentos daqueles que os executam” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 43)⁴⁸.

Figura 13 - Imagem de arquivo de recepção de soldados khmer ao líder Pol Pot



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

A construção do mito de Pol Pot aparece em uma enorme quantidade de registros, onde os soldados khmer saúdam efusivamente seu líder, o que Panh sublinha em uma montagem que reúne essas imagens em sequência. Dessa forma, nos possibilita constatar que

⁴⁸ No Original: “idealmente al consumo de los propios perpetradores o, en todo caso, a aquellos que comparten la misma ideologia y sentimientos de quienes los ejecutan”

as ideias do Irmão Número Um⁴⁹ não permitiam espaço para quaisquer dissonâncias. A construção de uma sociedade utópica como aquela planejada pelo Khmer Vermelho demandava a manutenção a partir da projeção de uma imagem de harmonia e coletividade. Nas imagens de arquivo oficiais produzidas na Kampuchea, parece existir sempre uma palavra de ordem que dita os acontecimentos: soldados e trabalhadores do campo movimentam-se mecanicamente, num ritmo cadenciado que não cria lugar para emergências de individualidades. Nesse processo de bloqueio da memória e anestesia das subjetividades individuais, os khmers transformaram, inclusive, a própria língua, comunicando-se somente por meio de um vocabulário bastante particular concebido pelos líderes do regime: palavras que poderiam ser traduzidas como ‘matar’ ou ‘executar’ eram substituídas por *kamtech*, que significa ‘destruir, reduzir a pó’, construindo imagens de horror que desestimulam os vínculos afetivos entre soldados, trabalhadores e inimigos. Como se percebe nos filmes de propaganda, o Khmer Vermelho impregnou a sociedade com ideias relacionadas a dinâmicas inflexíveis de sua utopia. Nas imagens, o automatismo dos gestos atravessa os sorrisos e aplausos ao líder Pol Pot, construído como único protagonista possível do regime. Ao funcionar como cúmplice desses objetivos, a câmera registra as encenações da criação do mito de Pol Pot

diante da mecânica do gesto, do imponente sorriso nos líderes enquanto aplaudem incansavelmente, da desumanidade dos corpos, espartilhada em seu pijama preto e coreografada por um diretor artístico em convivência com os operadores. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 194)⁵⁰

Se Pol Pot investe em uma padronização das imagens da História que desejava contar sobre sua própria gestão, invisibilizando os dissensos comuns em um regime democrático e aberto ao diálogo, Panh investe na fricção entre duas formas que a escrita da memória assume para criar uma versão fugidia e rasurada da história. Dessa forma, parece possível acreditar que cada uma dessas imagens se alinha às verdades (ou autenticidades) possíveis aos seus criadores, permitindo entrever, através de suas possibilidades expressivas, mais do que a consciência os possibilitaria controlar. Diante dessa encruzilhada de operações, será que ainda é possível uma resposta definitiva quando nos perguntamos se “daqui em diante não há mais realidade, apenas imagens? Ou ao inverso, que doravante não há mais imagens, somente uma realidade representando sem cessar a si mesma?” (RANCIÈRE, 2012, p. 9). Pensar nossa relação com a imagem na contemporaneidade compreende essas duas possibilidades

⁴⁹ Assim como Pol Pot era conhecido como Irmão Número Um, os outros líderes khmer tinham outras nomenclaturas, tais como Nuon Chea (Irmão Número 2), Ieng Sary (Irmão Número 3), Ta Mok (Irmão Número 4), Khieu Samphan (Irmão Número 5) e assim por diante.

⁵⁰ No Original: “ante la mecánica del gesto, la impostada sonrisa en los dirigentes mientras aplauden infatigablemente, la inhumanidad de los cuerpos, encorsetados en sus pijamas negros y coreografiados por un director artístico en convivencia con los operadores.”

coabitando sem que uma anule a outra, permitindo que relacionemos esses conceitos de acordo com a forma que nos interessa explicar nossa experiência.

Nesse terreno nebuloso, parece residir na linguagem (e talvez não mais no racional ou no divino) o gesto de concatenar as consciências e inconsciências dos sujeitos a fim de reposicionar nossos códigos de civilização idealizados na Modernidade e desestabilizados a partir das falências das utopias políticas e dos traumas dos governos totalitários. Ao reconhecer a potência política da subjetividade como constituição de outras formas de documentar o genocídio cambojano, Panh toma de assalto os olhares totalizantes herdados de uma certa noção de documentário impresso nos arquivos khmer, e propõe uma subversão nos modos de representar. Todavia, em seu gesto de reapropriação, explicita uma subjetividade que se insurge como forma de elaborar outros rascunhos da história, assumindo “uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (BENJAMIN, 1987, p. 116).

Nos documentários em que realizou entrevistas com participantes do regime, como *S-21* (2003) ou *Duch* (2011)⁵¹, Panh precisou realizar um amplo processo de reativação da memória com carrascos, vítimas e arquivos para fazer surgir palavras que expressassem experiências sobre os locais em que aconteceram o regime. Nesse processo, Panh afirma que, em *S-21*, entrevistou um ex-guarda que somente conseguia testemunhar por meio de slogans que havia aprendido no regime: “Soltava as palavras em um tom duro e brusco, e acompanhava-as com gestos, como se outra mecânica da memória tivesse sido posta em marcha: o automatismo do gesto, a rotina do crime” (PANH, 2013a, p. 71). A mesma câmera que criava essas ideias de ordem e progresso que o regime se interessa em transmitir também registrava os hábitos prosaicos do líder Pol Pot (beber chá, ler livros de Lenin, usar mapas etc.), construindo encenações e cenários em que as intenções da propaganda também estão

no olho da história: numa zona muito local, num momento de suspensão visual, no sentido em que falamos do olho do ciclone (essa zona central de tempestade, onde por vezes há uma calma absoluta, ‘não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação’) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 60. Grifos no Original)

Em sua busca entre as imagens de arquivo oficiais da Kampuchea, Panh certamente encontrou milhares de documentos, mas nenhum deles completou a imagem que ele tinha em suas memórias. O diretor testemunhou a morte de crianças como ele que, padecendo de fome, não podiam roubar espigas de milho e precisavam comer sal para sobreviver. Carregando por anos as imagens dessas crianças, o diretor finalmente as devolve em *A imagem que falta* a partir de um olhar infantil desesperançado: ‘Eu não quero mais ver essa imagem da fome.

⁵¹ Em *S-21*, Panh entrevista três dos sete sobreviventes e antigos funcionários do centro de detenção S-21, onde morreram cerca de 17 mil pessoas. Em *Duch*, o cineasta entrevista Kaing Guek Eav, mais conhecido como Duch, que, por quatro anos, foi diretor da M13, prisão controlada pelo Khmer Vermelho na década de 1970, sendo considerado responsável pelo assassinato de mais de 12 mil pessoas.

Então, eu a mostro para vocês.’. Gestos de sobrevivência, imagens destituídas de materialidade, já que não encontraram condições de serem capturadas de forma concreta. Representadas, no sentido mais clássico do termo. Habitando somente os corpos e mentes dos sujeitos cujas vozes de dissonância política foram silenciadas nesse período, a operação perpetrada por Panh consiste em tomar para si o gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 34).

Figura 14 - Diorama com imagens de arquivo de crianças vítimas do regime |



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Figura 15 - Bonecos de argila representam as mesmas crianças sobrevoando nuvens |



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Ultrapassando o que se convencionou chamar de “estilo”⁵², a voz que Panh imprime em seus documentários abrange todos os outros meios empregados para conceber sua argumentação – da escolha dos personagens, aos planos e suas transições. Mais do que uma dicotomia entre a produção de um discurso mais subjetivo ou menos objetivo, as operações perpetradas por Panh em seus filmes o coloca ao lado de cineastas como Joyce Chopra e Claudia Weill⁵³, Marlon Riggs⁵⁴ e Barbara Hammer⁵⁵, que “chegaram perto da ficção na sua criação de personagens e situações, e puseram em ação características autobiográficas e ensaísticas” (NICHOLS, 2005, p. 194), desdobrando os exercícios imaginativos que possibilitaram sua sobrevivência emocional nos campos de trabalho.

Desumanizado em sua capacidade de encontrar uma salvação possível da sua exaustão nos campos, Panh refugia-se na lembrança das festas conduzidas pelo seu irmão desaparecido. Diante de um cenário em que as palavras de ordem e gestos de obediência não permitiam risos, nem danças ou canções, as lembranças das celebrações na casa de Panh em Phnom Penh se configuravam como imagens ausentes, celebrando a energia da presença que constituía tanto como causa como finalidade desses encontros. Ao experimentar a guerra nas trincheiras, a inflação e fome generalizada, Panh recolhe os rastros da destruição promovida pela ditadura assumindo sua escassez nos modos de comunicá-la e inventando outros que o impulsionassem a “começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1987, p. 116). Em meio à hipertrofia dos gestos e das intenções totalizantes nos arquivos dos khmer, Panh explora a potência de criação de suas próprias verdades a partir da evidenciação de formas mais subjetivas de expor sua relação com temáticas e personagens.

Diante desses materiais, sua narrativa dialoga menos com a horizontalidade desprovida de complexidades e movimentos dialéticos emergente no conceito clássico de documentário do que evidenciando outros desejos de acesso e abordagem. A partir da proposição de outras dinâmicas de percepção sobre esses documentos, Panh nos possibilita compreender a matéria-prima ‘realidade’ como experiência sensível particular a cada sujeito. Nessa operação, o diretor fricciona palavra e imagem, temporalidades e experiências, arquivo

⁵² Sobre a questão do estilo, Sontag (1965), apresenta como questão o equívoco na segregação entre “forma” e “conteúdo” na análise de obras de arte, considerando o estilo de um artista “o idioma peculiar no qual ele dispõe as formas de sua arte” (p. 18), gerando, por vezes, soluções comuns para questões artísticas.

⁵³ Em *Joyce at Thirty-four* (1972), Chopra examina os efeitos que sua gravidez teve em sua carreira cinematográfica, explorando questões em torno da criação de uma família e de uma carreira profissional.

⁵⁴ Em *Tongues Untied* (1989), Riggs explora o universo dos homens negros gays, intercalando filmagens, imagens de arquivo e performances poéticas.

⁵⁵ Em *Nitrate Kiss* (1992), Hammer explora a repressão e marginalização de pessoas LGBT desde a Primeira Guerra Mundial, combinando entrevistas com casais homossexuais e imagens de arquivo.

e argila de modo a compor uma visualidade virtual, que “dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento” (RANCIÈRE, 2012, p. 21), tornando as ausências formas de discurso em torno da falta dessas imagens.

Sem nome, família ou esperança, o boneco de barro que representa o diretor fecha os olhos e fantasia sobre a possibilidade de contar seu testemunho: ‘Às vezes, um avião cruza o céu. Está nos observando? Será que cairá de paraquedas uma câmera para que o mundo conheça nossa história? Nós somos a imagem que falta.’ Tal como um foguete espacial o conduz para uma existência em que o homem pode pisar com passos leves e pueris o solo lunar, essa aeronave ilusória o salva do desespero e o conduz para além de si. Em um contexto em que parece impossível acreditar que existam experiências sem imagens ou imagens sem experiência, as estratégias de resistência para a concretização das memórias do diretor assumem a própria efemeridade ao alimentar-se do próprio gesto que possibilitou sua sobrevivência: a imaginação.

Ao tentar compreender qual seria o papel do cineasta ao se imbuir dessa forma de representar o mundo como forma de nele intervir (ou não), tornar cada vez mais consciente essa inscrição de subjetividade no documentário provocaria reações que evidenciarium dilemas éticos e estéticos em torno de um falar a partir de si, tomando como chave de leitura as tensões em torno do documentário moderno (TEIXEIRA, 2006). Quando nos convoca a imaginar as execuções do povo cambojano diante de um contexto que possibilitou que seus registros não mais existissem, Panh explora outras formas dessa intervenção ao compartilhar um exercício que possibilitou sua própria resistência física e psicológica. Ao se valer desse jogo infantil para elaborar a experiência do genocídio que se esmerou no apagamento da memória coletiva, Rithy Panh assume seu testemunho como um confronto à destruição da subjetividade sustentada pelas ideias de modernidade e social-democracia na ditadura khmer. Nesse sentido, a consciência sobre o desejo de interferir deliberadamente nos regimes que cercam a leitura das imagens documentais produzidas pelo khmer vermelho possibilita ao cineasta devolver ao seu povo o reconhecimento de sua própria voz diante da experiência que atravessaram. Nesse embate, a crítica de Panh também atinge a imagem “do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1987, p. 116), questionando as concepções de progresso histórico linear para impregnar-se do precário como potência para narrar a própria devastação.

1.6 Rasura e precariedade como forma da(s) História(s) e as emergências do reflexivo no documentário

Em seu exercício de elaborar perguntas e confrontar, pela montagem, os arquivos do Khmer Vermelho, Panh atenta para as rasuras a fim de expor sua própria versão das narrativas históricas desse período, convocando-nos a “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987) e criando um atrito entre as matérias-primas e as estéticas que as diferentes maneiras de escrever a história assumem ao longo dos tempos. Em um desses arquivos do Khmer Vermelho, os jovens revolucionários dinamitam um símbolo do que chamam de ‘Velho Mundo’ capitalista, o Banco Central do Camboja, deixando somente as estruturas de metal em ruínas e os escombros em seu centro, diante dos quais Panh se questiona: “Os rebeldes de todos os países costumam evocar uma sociedade sem moeda. O dinheiro é o que os enoja? Ou é o desejo de consumo que este desperta?”⁵⁶ (PANH, 2013d, p. 39). No lugar dessa sociedade capitalista considerada impura, os líderes comunistas têm por objetivo a criação de um novo país, a Kampuchea Democrática, administrada por uma organização impessoal denominada Angkar e cuja bandeira exibe uma fábrica funcionando a pleno vapor com nuvens de fumaça saindo de longas chaminés imponentes, diante de diques de concreto e dos tradicionais campos de arroz.

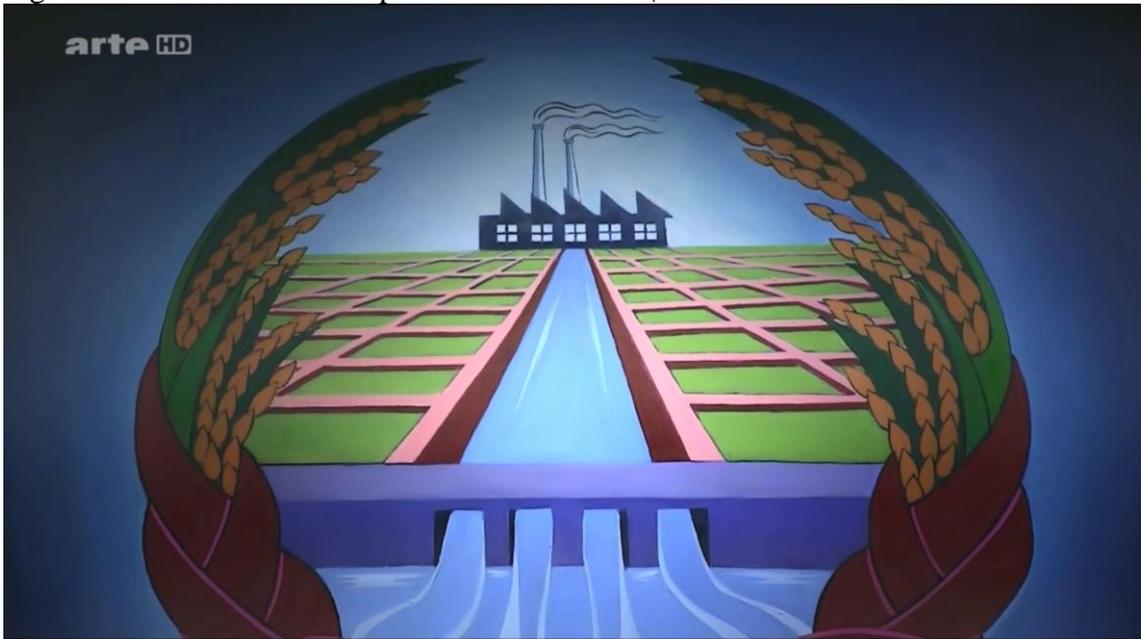
Concebida como uma organização ‘feita por todos’, Angkar se ergue de forma coletiva e militar em unidades de trabalho e reverbera a engrenagem de sua utopia por meio de palavras de ordem como ‘Camaradas, Angkar está cuidando de todos vocês. Irmãos e irmãs, pais e mães.’, repetidas por Panh ao longo do filme. Os registros fotográficos e cinematográficos nesse período, além de uma estratégia de vigilância e monitoramento dos sujeitos, também assumem uma “forma de escrever a história da revolução, de seus antagonistas e dos triunfos sobre eles”⁵⁷ (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 90). Tanto nos dias inteiros de trabalho em canteiros de obras carregando baldes de terra como nos filmes e palestras realizados nos campos, as formas que esses documentos assumem evidenciam uma despersonalização que elimina quaisquer possibilidades da emergência de aspectos da subjetividade. Nos discursos registrados junto às imagens de arquivo reapropriadas por Panh, Pol Pot motiva seus seguidores afirmando que as cooperativas criadas no regime khmer já se configuram de forma coletivista e que, facilmente, alcançarão as diretrizes de Angkar. No

⁵⁶ No Original: “Los rebeldes de todos los países a menudo evocan una sociedad sin moneda. ¿Es el dinero lo que les repugna? ¿O es el deseo de consumo que éste despierta?”

⁵⁷ No Original: “forma de escribir la historia de la revolución, de sus antagonistas y de los triunfos sobre ellos”

entanto, a ideologia de cooperativas saudáveis em áreas como alimentação, saúde, higiene, cultura e educação, preservadas em imagens cuidadosamente realizadas para esse fim, escondia a precariedade da seca, fome, exaustão e a retórica repetitiva dos altos falantes emitindo palavras de ordem.

Figura 16 - Bandeira da Kampuchea Democrática |



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Tomando de empréstimo o questionamento proposto por Rancière (2012, p. 119) – “sob que condições é possível declarar certos acontecimentos irrepresentáveis?” –, como poderiam os sobreviventes dessa experiência representa-la empregando os meios e materialidades que lhes são possíveis? Como elaborar histórica e coletivamente um evento que constrói uma imagem a partir do apagamento de outras? Ao se imbuir do exercício documentário para representar sua própria experiência, o cineasta Rithy Panh assume sua condição de sobrevivente por meio de formas com presença “que abririam conjuntamente, romperiam e abandonariam tanto o fechamento essencialista⁵⁸ da palavra ‘forma’ quanto o fechamento substancialista⁵⁹ da palavra ‘presença’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 209). Em seu exercício de autobiografia, essa consciência sobre a subjetividade interfere deliberadamente no modo como nos relacionamos com estes documentos. Diante do questionamento a “uma história épica indispensável aos esforços feitos para construir na

⁵⁸ Essencialismo trata-se de uma corrente filosófica que defende a crença na existência das coisas em si mesmas, não exigindo qualquer atenção ao contexto em que existem, distinguindo-se de uma posição dialéctica, por exemplo. Fonte - <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/essencialismo/>. Acesso em 07.03.2019

⁵⁹ Substancialismo trata-se de uma corrente filosófica que defende a existência de uma “Substância” ou a “Essência” (ou tudo aquilo que ‘é’ em si mesmo, que existe por si próprio), cuja existência independe da percepção do Homem. Fonte - <https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/2319899>. Acesso em 07.03.2019

solidão uma sociedade radicalmente nova”⁶⁰ (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 90) expressa por meio dos documentos do regime khmer, Panh rascunha seu olhar ante esses rastros sem negar a forma particular de autenticidade que lhes constitui. Desta forma, o cineasta reconhece sua própria voz na mesma medida em que nos possibilita fabular uma série de outras vozes que poderiam emergir a partir desses rastros, contrapondo-os ao testemunho como modo de nos fazer experimentar

uma *brecha na história concebida*, uma singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe, para produzir, se possível, uma *história repensada* do acontecimento em questão. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130. Grifo no Original)

Nesse exercício de questionamento diante das possibilidades representativas da imagem, o cineasta reverbera um gesto reflexivo que, no caso do cinema documentário, compõe um jogo de opacidades e transparências (XAVIER, 2005) do lugar do narrador da história, e que jogam com aspectos relacionados à exposição do processo criativo, da subjetividade e da própria autobiografia. As reflexões em torno das (im)possibilidades da representação nos permitem questionar os regimes de visibilidade que legitimam os documentos que escrevem a(s) História(s). A partir da compreensão de que “as formas visíveis são apenas os signos da ideia invisível” (RANCIÈRE, 2012, p. 96), o cineasta oferece às suas imagens o arbítrio de exercitar sua dupla dimensão: como objeto concreto e como operação mental.

‘Sublime escarlate que cobre cidades e planícies de Kampuchea, a nossa pátria. Sublime sangue dos trabalhadores, dos agricultores. Sublime sangue de homens e mulheres lutando pela revolução’. Em outro momento do documentário, Panh toma como ponto de partida imagens de arquivo em preto e branco que registram o dia a dia de trabalhadores nos campos de arroz. Nas imagens, os trabalhadores escavam a terra com enxadas para construir largas fendas no chão. Ao imprimir nas imagens dos filmes de propaganda o imaginário de uma utopia, os documentos de arquivo oficiais do regime khmer ericam os vestígios históricos dessa promessa, relacionando sua matéria-prima à estética que organicamente nos possibilita experimentar. Enquanto os revolucionários comemoram a imagem de sucesso de uma sociedade coletivista, igualitária e incorruptível que transformou suas áridas regiões em exuberantes arrozais e pomares, Panh escava os rastros intangíveis da sua sobrevivência a partir de uma imagem “que anula um visível para produzir outro visível: uma visibilidade

⁶⁰ No Original: “un relato épico indispensable a los esfuerzos realizados en aras a la edificación en soledad de una sociedad radicalmente nueva”

‘táctil’, a visibilidade do gesto da pintura que substitui a de seu resultado” (RANCIÈRE, 2012, p. 91).

Figura 17 - Boneco de argila que representa o próprio cineasta |



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

‘Eu estou olhando estas crianças com suas mãos, seus rostos cansados e seus corpos cansados. O trabalho desta vanguarda de jovens significa sua própria destruição’. Ansiando pela possibilidade de serem purificadas segundo os ideais rousseanianos que influenciaram o regime khmer, as vítimas do regime saíram da cidade com a esperança de retornar para um suposto período anterior, antes de serem ‘contaminadas pelo capitalismo’ e, nesse movimento, terminaram também se tornando suas próprias algozes⁶¹. Ao provocar no espectador certa desmistificação das noções de autenticidade em torno dos materiais de arquivo, Panh atribui às suas imagens o desejo de presença que tensiona os processos de significação da representação ao conjugar “dois momentos complementares, dialeticamente enlaçados: de um lado, ‘ver perdendo’, se podemos dizer, e de outro, ‘ver aparecer o que se dissimula’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 230).

Na reapropriação desses arquivos como um ato de questionamento, Panh articula essas ruínas do passado menos como um exercício que nos possibilite conhecê-lo *per si* e mais com

⁶¹ Essa discussão sobre os paradigmas de uma noção de origem remete, necessariamente, ao extraordinário texto de Walter Benjamin, “Origem do Drama Trágico Alemão” (2011, p.34), onde o filósofo estabelece uma distinção entre a origem (*Ursprung*) e a gênese (*Entsthung*) como categorias históricas. Segundo Benjamin, “‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecimento. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado, como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado”

um “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224), resistindo à escrita da História maniqueísta. Na trajetória do cinema documentário, o questionamento em torno das formas que esses ideais assumem por meio dos regimes que cercam a imagem documental, durante muito tempo, esbarraram em dilemas éticos e estéticos que envolveriam reduções ou distorções de situações e personalidades em favor de um discurso que se pretendesse propagar. Contudo, se gradativas inscrições de subjetividade tornam-se comuns pela multiplicidade de imagens que se sobrepõem e questionam umas às outras, termina-se assumindo que o “valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155).

Mesmo que, nesses regimes e nos modos de documentário a eles associados⁶², o gesto de criação faz-se constantemente atravessado pela negociação com uma série de ‘obrigações’ que favoreçam a visibilidade e valorização de certas formas e imagens em demérito de outras, é possível vislumbrar frestas e fissuras, como pode ser pensado no próprio ato de questionar a legitimidade de certos gestos representativos em detrimento de outros, que fundamentam as reflexões e taxionomias (BARNOUW, 1993; NICHOLS, 2005) que concebem escolas documentárias distintas como cinema direto norte-americano e o cinema *verité* europeu, por exemplo. Enquanto o cinema direto apresentaria eventos em um modo mais observacional, o *verité* teria muito mais ênfase na participação ativa do cineasta em provocar eventos para serem registrados pela câmera. Essas escolas, por sua vez, corroboram na concepção de estratégias narrativas distintas, em lugares e contextos igualmente distintos, tais como *free cinema* (Inglaterra, 1956) e *candid eye* (Canadá anglófono, 1954). A partir do começo da década de 1990, todas essas experiências e derivas do sujeito “auto-visual” abrem possibilidade para o aparecimento de documentários como *Roger e Eu*⁶³ e *Nascidos em Bordéus*⁶⁴, jornadas em que os cineastas se colocam diante das câmeras, em torno de dinâmicas sociais mais amplas. Nesse sentido, o autobiográfico parece emergir como um

⁶² Existem diferentes formas de conceber um modelo de realização de documentários. Segundo Nichols (2012), os documentários expositivos seriam, essencialmente, os modelos de documentário associado às formas como regimes (totalitários ou não) instituídos fazem uso da imagem a seu próprio favor; Barnouw (1993), durante as décadas de 1920 e 1930, uma série de documentários foram realizados com o objetivo de advogar em função de causas e poderes estabelecidos.

⁶³ Em *Roger and Me* (1989), Michael Morre entra em uma jornada para pedir explicações a Roger Smith, presidente da General Motors, pelo fechamento de onze fábricas na cidade de Flint, no estado de Michigan, que deixou 67.352 1/2 pessoas sem trabalho.

⁶⁴ Em *Born Into Brothels* (2004), os cineastas Zana Briski e Ross Kauffman falam sobre os filhos de prostitutas em Sonagachi, distrito da Luz Vermelha, em Calcutá.

desdobramento desses questionamentos em torno da possibilidade de criar uma imagem legitimada (ou legitimável) por certos regimes de pensamento e representação (LANE, 2002).

Alimentados por um desejo de reformulação dos modos de pensamento do mundo, das práxis e corpos humanos em transformação diante da câmera, trazer o subjetivo e o autobiográfico diante das lentes oferece graus de imprevisibilidade à imagem que deflagram certo “desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). Assumir a presença e o questionamento desses regimes implica descortinar as regulagens entre as experiências dizíveis e visíveis, entre o saber e o agir e entre os critérios de autenticidade e verossimilhança, “pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155). No caso da obra elaborada por Rithy Panh, a emergência do autobiográfico faz-se atravessada justamente por um questionamento das formas da história ‘oficial’ e na proposição de outros modos de concebê-la. Ao criar uma obra que, à sua maneira, desvela a busca por representações possíveis sobre imagens impossíveis de serem capturadas, Panh elabora uma forma de ele mesmo (e, por consequência, seus espectadores) experimentar suas próprias ausências, explorando sensivelmente as dissonâncias entre suas causas e destinações.

Enquanto os ideais de ordem e progresso alimentavam as utopias imagéticas do regime, nenhuma câmera registrava a decadência física e a desumanização que consumiam os corpos dos trabalhadores nos arrozais. Nesse genocídio, ainda que “os números estejam longe de serem precisos, geralmente é fixado em 1.700.000 mortes por repressão, fome, doença e trabalho forçado, ou seja, entre um terço e um quarto da população do país”⁶⁵ (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 71) à época. Eram pessoas que condenadas a caçar ratos e insetos e colher raízes para sobreviver: ‘Quem filmou as pessoas doentes? Quem filmou as pagodas⁶⁶ transformadas em hospícios? Quem filmou a pessoa com quem dividia o meu quarto e teve o joelho comido por vermes?’, pergunta-se Panh em determinado momento. Nos hospitais e laboratórios, os remédios são testados em animais e colocados em garrafas de Coca-Cola, os funcionários injetam água de coco nos pacientes e ouvem-se com frequência gemidos e gritos.

Dentre os pacientes desse hospital, o diretor compartilha no filme a memória sobre um homem que passou vários dias sentado no chão sem comer e sem se mover – imagem que o cineasta carrega em si durante décadas a fio até poder nos oferecê-la para, finalmente, deixá-

⁶⁵ No Original: “las cifras distan de ser precisas, se suele fijar em 1.700.000 las muertes por represión, hambre, enfermedades y trabajos forzados, esto es, entre um tercio y um cuarto de la población del país”

⁶⁶ Pagoda é um tipo de construção muito utilizado na cultura oriental (China, Japão, Coreias, Nepal, Camboja, etc.), formada por uma espécie de torre com múltiplos telhados que fazem beiradas.

la partir: ‘Eu sou a criança que acha que ele está vivo e conta essa história.’. Ao criar um choque entre documentos e os testemunhos, Panh constrói uma imagem que cruza temporalidades, desidealizando uma imagem fixa do passado para nos fazer experimentar uma abertura da história à sua própria continuidade:

Abrir, neste sentido, equivale a falar em termos de processo e não em termos de coisas fixas. É recolocar a *relação* em sua prioridade nos objetos mesmos. É devolver as palavras, aos conceitos, sua dimensão incoativa e morfogenética. É, quando menos, pensar os substantivos em sua dimensão verbal, que lhes confere dinâmica e intensidade. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 209)

Figura 18 - Diorama em que Panh banha um sujeito doente



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Dentro do processo de reeducação promovido pelos khmers, Angkar desestimula o uso de quaisquer objetos concebidos pelas sociedades consideradas imperialistas ou feudais, reapropriando os vestígios do capitalismo e instruindo seus camponeses a construir a figura de um inimigo comum. Um mundo onde objetos do cotidiano passam por um processo de ressignificação, como um carro velho e enferrujado, que passa a ser usado para represar água nos campos de arroz, e quando uma mãe rouba uma fruta para alimentar a família, isso é compreendido como uma infração, passível de denúncia pela própria filha. Na ausência de propriedades privadas e pensamentos individuais, os revolucionários são doutrinados a acreditar que a imagem de um carro se opõe ao regime e que o gesto de uma mãe se transforma em crime e, se não quiserem ser reeducados, serão destruídos, num processo similar àquele descrito por George Orwell no romance distópico *1984*. Nesse texto, o autor idealiza os princípios de uma nova concepção de linguagem, a “Novafala”, cujo objetivo não

era somente “fornecer um meio de expressão compatível com a visão de mundo e os hábitos mentais [...] mas também inviabilizar todas as outras formas de pensamento” (ORWELL, 2009, p.348). Em *A imagem que falta*, os guardas não deveriam questionar o prisioneiro sobre suas origens ou sobre as motivações para ser morto, mas, pelo contrário, “antes de executá-lo, os khmers vermelhos esvaziavam sua memória – é difícil matar alguém que tem uma história” (PANH, 2013b, p. 92).

A doutrinação khmer afirma que, quando reconhecem seus crimes, os camponeses concordam em morrer como exemplo da luta por justiça promovida pela revolução. Por essa lógica, tanto o carro como a mãe teriam seus pecados perdoados uma vez reeducados, mas, enquanto o carro pôde ter sua função como objeto reavaliada e ressignificada dentro do regime, a mãe que roubara mangas precisou ser eliminada. O sistema cria suas próprias ferramentas para estabelecer um ambiente de desumanização extremo em que o ato de matar se torne não somente banal, mas compreensível e incentivado. Ao obrigarem que os prisioneiros se confessassem por escrito (e não oralmente) aos revolucionários khmer, o regime “permitia aos carrascos, que nunca foram mais que assassinos instrumentalizados, não se sentirem culpados” (PANH, 2013b, p. 93). Em um espaço em que todos são doutrinados à força e que a desumanização e o silenciamento da dissidência direcionam todos ao coletivo, Panh mescla em si os gestos do historiador e do artista a partir da estética que lhe é possível diante das circunstâncias que lhe cercam: “testemunhar é contar *apesar de tudo* o que é *impossível* contar totalmente” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 137). Dessa forma, as imagens fugidias provocadas pela obra de Panh apontam para uma abertura das possibilidades da representação da experiência e das visibilidades possíveis a essas formas.

Nesse sentido, as ausências que atravessam sua construção imagética evocam efeitos de presença que, compostos a partir de uma precariedade partilhada com seu espectador, possibilitam “falar antes de formação que de forma fechada ou tautológica; consistirá em falar antes de apresentação que de presença real ou metafísica” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 209). Se, nos anos 1960, a emergência da reflexividade no documentário questiona ideais de representação objetiva considerados utópicos e ultrapassados, as tensões entre as concepções de presença e representação atravessam os questionamentos que serão desdobrados no documentário contemporâneo. Ao assumirem sua consciência sobre os desacordos entre afetos e pensamentos⁶⁷, a relação com a imagem documental parece, nesse caso, nos convocar a confrontar as formas que as histórias assumem e reconhecer “o sinal de uma simbolização messiânica dos acontecimentos, ou dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1987, p. 231). No caso da obra de Panh, essas lembranças e memórias suprimidas nos convocam a assumir a precariedade de sua

⁶⁷ Vide referência a Rancière (2012) a partir do conceito de ‘irrepresentável’ na página 84.

elaboração histórica, tomando a ausência como condição intrínseca à emergência de sua forma “‘estranhamente inquietante’⁶⁸ na medida mesmo em que nos coloca visualmente diante de ‘algo recalcado que retorna’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 230), evocando-nos a exercícios de presença para elaborar a(s) História(s) como um jogo de crenças.

1.7 Funerais Imaginários, Lutos Infindáveis e as Inscrições de Si no Documentário

Os últimos anos de regime do Khmer Vermelho foram caracterizados por uma extrema e complexa tensão política influenciada pelo “desencadeamento de conflitos com o Vietnã, as incursões do Kampuchea em seu território e a perseguição inclemente de supostos agentes trabalhando para o vizinho inimigo” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p. 109)⁶⁹ que culminou na dissolução da ditadura em janeiro de 1979. Os pais de Panh não sobreviveram ao regime khmer, mas lutaram para que os filhos conseguissem seguir em frente. Enquanto a mãe construiu uma cabana com ramos, folhas e cipós e andava duas horas por dia para que a família pudesse beber água limpa, o pai protestava contra a ditadura fazendo greve de fome, mas ambos terminaram não resistindo. Assim como outros tantos sujeitos executados no período do regime, a única cerimônia fúnebre possível para o pai do diretor foi um enterro coletivo, junto com milhares de outros cadáveres. Na noite da morte do pai, o diretor e sua mãe elaboram a imagem possível dessa morte lenta e consciente, e inventam a memória sobre o funeral que ela confessa ter imaginado para ele, segundo suas tradições:

Veja, na primeira fila, diante do belo caixão de madeira, estão os representantes dos estudantes; dos professores; depois os representantes do ministério, que avançam levando coroas de flores; a família vai atrás deles. Lá estamos todos reunidos. Os irmãos, irmãs, primos, tias. Os sobrinhos. Eles vieram de todo o país. Alguns andaram dois dias. Outros pegaram um ônibus ou o trem. Lá estamos nós, ao lado dele. Silenciosos, amantes. (PANH, 2013d, p. 86)⁷⁰

⁶⁸ Livre tradução do original alemão *Das Unheimliche*, conceito proposto em 1906 pelo escritor Ernst Jentsch e aprofundado em 1919 por Sigmund Freud, referente a tudo que permanece nos confins do inconsciente, mas que vem à luz a partir de algo (ou uma pessoa, uma impressão, um fato ou uma situação) que o põe em evidência. No ensaio *O inquietante (Das Unheimliche)*, 1919, Freud descreve que essa ruptura na racionalidade tranquilizadora da vida cotidiana acontece, essencialmente, quando complexos infantis ou crenças que se acreditavam superadas (associadas a fortes desejos) são revividos ou postos em dúvida. Como os complexos infantis recalcados estão repletos de afetos e desejos associados, quando um adulto se vê em uma situação que coloca em dúvida a inexistência desses afetos e desejos, uma estranha familiaridade com aquela sensação acontece, fundindo as linhas entre realidade e imaginação (FREUD, 2010).

⁶⁹ No Original: “desencadenamiento de los conflictos con Vietnam, las incursiones de Kampuchea sobre su territorio y la persecución inclemente de supuestos agentes trabajando para el vecino enemigo”

⁷⁰ No Original: “Ves, em primera fila, frente al bonito ataúd de madera, están los representantes de los alumnos; de los profesores; luego los representantes del ministério, que avanzan llevando coronas de flores; la familia va atrás ellos. Ahí estamos todos, reunidos. Los hermanos, hermanas, primos, tías. Los sobrinos. Han venido de todo el país. Algunos han caminado dos días. Otros han tomado um autobús o el tren. Ahí estamos, a su lado. Silenciosos, amantes.”

Esse “enterro com palavras” durou apenas uma noite, mas acompanhou Panh por anos até que o documentário cria as condições para que essas imagens da resistência pudessem, finalmente, habitar nosso mundo histórico. Quando trata da experiência de olhar um túmulo, Didi-Huberman (2010) ilumina um duplo sentido de olhares: da sua posição diante do objeto e, no movimento inverso, de como esse mesmo objeto lhe devolve uma espécie de olhar. A partir do desejo de elaborar um Paraíso precário e possível em que existisse apenas a liberdade e a comunhão entre seus entes queridos, o diretor toma as limitações representativas da imagem como potência para significar as dimensões que envolvem suas experiências. Na chave de leitura da reflexividade, as formas de aproximação de um sujeito em relação ao seu objeto e como ambos se transformam a partir desse contato atravessam diversos estudos da etnografia antropológica a partir dos anos 1970 (GEERTZ, 1988; RABINOW, 1977; BABCOCK, 1980). Estes estudos influenciaram antropólogos, etnógrafos, folcloristas e outros tantos sujeitos interessados no registro do outro – que, em certa medida, também se tornam notas sobre si. Esse contexto também nos possibilita compreender a imagem documental como um modo de criação de um ‘comum’ que termina fazendo de sua própria busca pela forma uma questão intrínseca à experiência estética no nosso tempo.

Figura 19 - Diorama do funeral imaginado do pai de Panh



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Dessa forma, os filmes podem articular outras maneiras de ‘fazer ver’ relacionadas às inconsistências entre presença e ausência, entre sensível e inteligível, entre intencional e não intencional, entre artístico e factual. No caso de Panh, a devolução desse olhar diante de um

túmulo e um funeral nunca vistos, parece deflagrar um esvaziamento que não se refere à forma do objeto em si. Pelo contrário, parece dizer “respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Ao tomar essas ausências como rastros de algo irrepresentável, o diretor alimenta seu próprio desejo por mais possibilidades de “tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulamentação particular da relação entre sentido e sem sentido com uma regulamentação particular da relação entre apresentação e retraimento” (RANCIÈRE, 2012, p. 147).

A imagem perdida que faz o diretor empreender sua busca em meio às ruínas do Khmer parece não se referir propriamente a uma imagem concreta e específica, mas a uma imagem impossível de alcançar. Sua dialética, nesse sentido, parece compor-se como um gesto de pôr em crise não somente a autenticidade dos documentos e materiais de arquivo, mas da própria elaboração de uma imagem íntima de um luto. Sua intrínseca precariedade, nesse caso, aparece para elaborar não somente uma imagem da ditadura, mas da finitude da vida e da sensação de indeterminação e impermanência – uma imagem que nos explique tudo. Para isso, compõe “uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso imagem que critica nossas maneiras de vê-la” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). O ato autobiográfico de Panh se concebe como potência que fricciona, a partir da experiência sensível, a narrativa de si à sua própria escrita. Se, na trajetória do cinema documentário, o que se compreende como modos reflexivo e participativo já trazem o documentarista intervindo numa realidade, revelando ao espectador o filme como construção⁷¹ (SHERMAN, 1998), na maneira como Panh trabalha em sua autobiografia, tomar a própria existência como objeto de representação expõe ainda mais as potências e fragilidades que a experiência de ‘ser e estar no mundo’ condicionam.

Ao compor sua experiência daquele período, o diretor não elabora uma narrativa definitiva sobre esse período, mas constrói um relato que se constitui como continuidade a partir dos eventos narrados. Assim, tece uma rede de reminiscências que articula infinidades de narrativas e fundamenta as tradições que vão se constituindo nas formas históricas. Seu desejo de recriar a implementação da ditadura do Khmer faz-se atravessado por uma colagem

⁷¹ Como nos filmes intitulados por ela *folklore event films* *Buck Season at Bear Meadow Sunset* (Ken Thigpen e George Hornbein, 1983), que retrata famílias e amigos que se reúnem anualmente para a caçada de cervos da cauda branca - um importante evento cultural para os homens da região do norte da Appalachia, EUA; e *Carnival in Q'eros: Where the Mountains Meet the Jungle* (John Cohen, 1990), que mostra as celebrações do Carnaval (nunca antes registradas) de uma comunidade remota de índios no alto dos Andes peruanos, oferecendo importantes pistas sobre o passado inca e as raízes das culturas andinas.

que dá a ver os atritos entre as estruturas de poder que cercam sua relação com essas imagens, compreendendo que “estar entre é pertencer a um certo tipo de comunidade, uma comunidade construída, precária, que não se define em termos de identidade comum, mas em termos de partilha possível” (RANCIÈRE, 2010, p. 94). Nesse gesto, cria antíteses aos regimes que atravessam as intencionalidades de asserção e as indexações documentais que cercam os arquivos convencionados como públicos e coletivos, justapondo aparições ‘estranhamente familiares’⁷² de suas memórias que, ao invés de uma relação de culto com a imagem do luto, alimenta uma crise a respeito de sua impossibilidade.

Depois da destituição do regime khmer, os campos de trabalho foram abandonados, muitos alagozes não foram presos e muitos corpos enterrados nos arrozais foram descobertos. ‘Não estou em busca de uma imagem de meus parentes. Eu gostaria de tocá-los. A voz deles está ausente’, afirma o diretor enquanto um diorama que simula um consultório psicológico reúne vários bonecos de barro que simulam seus parentes mortos. Se a “voz é sempre aquela de um corpo que vê e é visível que se dirige a um outro que vê e é visível” (RANCIÈRE, 2010, p. 94), a relação que Panh parece desenvolver com essas imagens expõe as arestas do desejo de ver, ouvir e estar junto a esses mortos. Se, ao longo da trajetória do cinema documentário, a retomada de *home movies* e arquivos familiares, como nas obras de Sharon Sherman⁷³ e Sheila Chamovitz⁷⁴, promoveram etnografias da intimidade que demarcavam o lugar de onde o cineasta observava o mundo, em obras como *A imagem que falta*, essas operações desvelam um “*processo* de construção de significado (que) se sobrepõe aos significados construídos” (NICHOLS, 2005, p. 64. Grifo no Original).

Esse gesto de tomar as narrativas de si como formas de pensar os modos de representar as trajetórias históricas de um povo se prolifera a partir da emergência do autobiográfico no cinema documentário, atravessando uma diversidade de cinematografias. Por exemplo, no caso da produção documentária indiana, por mais que os documentários dos anos 70 e 80 enfatizassem questões políticas, como a visibilização de grupos minoritários e movimentos sociais⁷⁵, a realização de documentários subjetivos na Índia se intensificou somente a partir dos anos 2000 (GADIHOKE, 2012). Os filmes em primeira pessoa se tornaram lugares para tratar sobre arenas complexas como gênero e sexualidade,

⁷² Vide Nota 69, sobre o conceito freudiano de ‘estranhamento familiar’ (*Das Unheimliche*).

⁷³ Em *Passover, a Celebration* (1987), Sherman explora as tradições dos rituais da Páscoa no judaísmo.

⁷⁴ Em *Murray Avenue: A Community in Transition* (1983), Chamovitz explora as mudanças no bairro de Squirrel Hill, um centro da comunidade judaica em Pittsburgh, revelando histórias de moradores em um estilo de vida que se vê prestes a acabar.

⁷⁵ Como pode ser percebido em obras mais afeitas ao cinema direto como *Eyes of Stone* (Nilita Vachani, 1990), *Khel* (Saba Dewan e Rahul Roy, 1994) e *The Hidden Story* (Ranjani Mazumdar e Shika Jhingan, 1995).

subjetividades da classe média, identidades étnicas, religiosas e familiares – com especial destaque para as mulheres⁷⁶. Enquanto isso, no caso de Israel, dado o constante conflito bélico com a Palestina e a problematização do conceito de nação, trata-se de produções em primeira pessoa fortemente fundamentadas nos aspectos e consequências das lutas políticas que cercam seus realizadores⁷⁷ (DITTMAR, 2012). Esse engajamento político provoca pungentes relatos sobre muros de separação, ataques suicidas, demolições de residências, ataques de mísseis e diversas narrativas que demandam visibilidades impregnadas de urgência⁷⁸.

Em *A imagem que falta*, Panh mergulha na experiência de suas memórias como modo de devolver aos seus mortos uma história, elaborando também uma *mea culpa* diante da incapacidade de salvar seus entes queridos e a busca por uma razão por ter sobrevivido ao regime no lugar deles. Para ele, investir na crença de que muitas dessas almas ainda resistem silenciosamente à violência que os vitimou torna possível mergulhar na procura por sua eternidade. Ao assumir a precariedade de sua representação, produz um choque que aparece “primeiro como um lapso ou como o ‘inexprimível’ que ele nem sempre será, mas que, no espaço de um instante, forçará a ordem do discurso ao silêncio da aura” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173). Ao alimentar um exercício de interferência no mundo em que essas imagens habitam a partir da constatação dessas ‘faltas de si’ e da busca por modos de lidar com elas, nosso olhar diante da obra de Panh dialoga com outros modos de compreender a inscrição de subjetividade na criação documentária.

Alimentado pela vigência de uma cultura cibernético-informacional sustentada também pela emergência do videográfico e do digital nos anos 70, o movimento de interiorização das abordagens do mundo histórico pelo documentário emerge a partir de diversas e variadas dinâmicas (sejam elas técnicas, como a captação de som em separado da imagem, as possibilidades de linguagem com o surgimento do vídeo, ou estéticas, como as transformações da imagem digital) desde o aparecimento do documentário moderno compõe

⁷⁶ Cineastas como Eisha Marjara (*Desperately Seeking Helen*, 1998), Pankaj Rishi Kumar (*Kumar Talkies*, 1999), Nishit Saran (*Summer in My Veins*, 1999), Safina Oberoi (*My Mother India*, 2000) desenvolvem estas questões de formas distintas e diversificam o terreno arenoso da subjetividade no documentário. Dentre estes, um relevo pode ser dado a Amar Kanwar, que, ao lançar o premiado *A Season Outside* (1998), ensaio fílmico sobre os conflitos bélicos na cidade de Wagah, que fica na fronteira entre Índia e Paquistão, obra que demarca um importante passo na emergência de subjetividade na produção documentária indiana. (GADIHOKE, 2012).

⁷⁷ Cineastas como David Perlov (*Diary*, 1973-83), Udi Aloni (*Local Angel*, 2002), Michal Aviad (*For My Children*, 2002), Yulie Cohen (*My Terrorist*, 2002; *My Zion*, 2004; *My Brother*, 2007; *My Israel*, 2008) e Ari Folman (*Waltz With Bashir*, 2008) criam obras que possuem abordagens e estratégias narrativas distintas, mas cuja voz pessoal esbarra em questionamentos sobre e para as configurações das noções de nacionalidade e coletividade em Israel.

⁷⁸ A título de curiosidade, realizadores palestinos também produziram documentários em primeira pessoa que perpassam a questão dos conflitos bélicos, como Kamal Aljafari (*The Roof*, 2006) e Ibtisam Mar'ana (*Fureidis: Lost Paradise*, 2002).

as bases do documentário contemporâneo. Nessa trajetória, experimentar as imagens do ponto de vista da sua criação ou fruição passa a ser compreendido menos como um exercício de delinear de forma cartesiana suas causas ou destinações, e mais como uma busca por modos de se relacionar com elas a partir de estímulos à presença. Ao considerar certa atenção a uma “coincidência entre um impensável no cerne do acontecimento e um inapresentável no cerne da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 141), esse olhar parece nos convocar a observar formas outras de perceber os recortes do mundo histórico a partir da ação do documentarista. Dessa forma, os movimentos reflexivos diante da imagem documental, de algum modo, proclamam novos modos de representar, que “mudaram da implícita exposição de hipóteses por meio da ‘objetiva’ estruturação da ‘realidade’ para a explicitamente subjetiva filmagem de eventos que revelam o eu” (SHERMAN, 1998, p. 274)⁷⁹.

Ao mesmo tempo em que registram sua comunidade, alguns *folklore films*⁸⁰ permitem ao espectador perceber o gesto de recorte que seu autor propõe a partir dos mais variados recursos, como a exposição do processo de captação e montagem ou pelo desmascaramento ideológico. No caso da relação de Panh com a comunidade que registra, depois de analisar profundamente seu próprio testemunho em contraponto aos documentos do Khmer Vermelho, o diretor revê sua jornada, questionando sua própria relação com sua percepção sobre o Khmer. Essa crise, segundo Didi-Huberman, estaria composta por meio das condições de existência da própria imagem, ou, nas palavras de Benjamin, esculpida no ‘turbilhão no rio’ que compõe sua origem. Ao escavar as inconsciências das estruturas e fissuras nos documentos e testemunhos, o diretor nos possibilita construir significância a partir de uma relação dialética com as imagens que parece pressupor que “não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem” (RANCIÈRE, 2009, p. 38).

Ao se deter em seu próprio olhar, o diretor escreve dentro do próprio presente, atravessando uma metalinguagem que culmina em reflexões sobre o próprio sentido no ato do representar. Esse tipo de operação, diferentemente das representações e no sentido mais clássico do termo, toma cada vez mais consciência de suas limitações e propõe recortes cada vez mais particulares e menos generalizáveis. Nesse contexto, entende-se a trajetória de nossa relação com a imagem documental como um percurso de conscientizar e atribuir forma à

⁷⁹ Original: “will shift from implicit showing theories by the ‘objective’ structuring of ‘reality’ to the explicit subjective filming of events that reveal the self”

⁸⁰ Na taxonomia proposta por Sherman (1998), *folklore films* seriam semelhantes aos filmes etnográficos, destinados ao registro de manifestações culturais de povos considerados exóticos, primitivos e distantes do processo civilizatório.

subjetividade, esbarrando em abordagens mais poéticas, ensaísticas, performáticas e autobiográficas. Considerando seu modo de conferir forma a essa subjetividade, ao fazer de sua obra um olhar que percebe que o próprio corpo também se constitui como volume em movimento, Panh cria o túmulo de seus entes queridos não somente como vestígios de uma vida. Ao compor a imagem do funeral um dia inventado por sua mãe por meio da forma fílmica, o papel de Panh como observador do mundo parece se deslocar de uma postura que, por vezes, poderia estar atenta somente ao “*volume visível*, e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38. Grifo no Original) para desvelar as potências que o gesto de olhar para as ausências proporciona.

Figura 20- Diorama de consultório psicológico, em que o boneco de Panh adulto é ‘enterrado’ pelas terras escavadas das imagens de arquivo do regime khmer |



Fonte – Frame de A imagem que falta, 2018

Enquanto olha para sua infância, o diretor percorre o sentimento de angústia que permeia sua vida adulta, imprimindo em seu ato autobiográfico as marcas de suas digitais “presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Mesmo que não haja mais vagões de gado, palavras de ordem ou guardas vestidos de preto, as experiências vivenciadas por Panh demandam sua superação: ‘O luto é difícil; o funeral, interminável’, afirma em *off* o diretor enquanto vários bonecos de argila são enterrados como as imagens possíveis desse ritual imaginado que somente consegue habitar o mundo em sua precariedade estética e simbólica. Assim como tantos autorretratos configurados de forma poética ou performática, o

cineasta parte de um ponto de vista interior para uma “longa jornada em direção a um fora de si que recua e avança sem interrupção, quando, finalmente, a interioridade vem se expor como uma espécie de dobra da superfície” (TEIXEIRA, 2006, p. 285). Antes de filmar o primeiro quadro ou de encontrar a primeira imagem de arquivo de *A imagem que falta*, a operação de Panh era potência e, ao mesmo tempo, ausência em meio ao quase excesso de imagens. Para ele, não era mais suficiente ver milhares de arquivos, documentos e entrevistas com vítimas e propor reencenações dos atos de tortura perpetrado por soldados do Khmer Vermelho, mas se fazia necessário operar a existência autêntica de suas próprias memórias, compondo-as a partir de sua própria mitologia:

A casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastros do verdadeiro, como farão o sonho ou o ato falho, [...] desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou de uma fantasmagoria (RANCIÈRE, 2009, p. 38)

Ao reconstruir as próprias memórias diante daquela experiência nesse filme, o cineasta elabora a autenticidade que legitimaria sua experiência de dentro para fora, a fim de que, ao colocá-la no mundo, pudesse ver que essa imagem, ao mesmo tempo, existia e sempre estava em vias de desaparecer. A partir de uma representação que ele mesmo cria de seus parentes, aqueles já partiram o aconselham a seguir em frente e a esquecer os sofrimentos infringidos pelo regime khmer ao Camboja: ‘Meu pai está certo. Antes do Khmer Vermelho, os pobres já eram expulsos de suas terras’. Nesse sentido, a forma como cineasta reverbera um olhar consciente sobre a incapacidade da imagem em imprimir seu desejo de abandonar suas memórias da ditadura propõe-se “a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constitui-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). De certa maneira, compreende-se que as narrativas de documentaristas como Grierson ou Flaherty não poderiam ser consideradas intrinsecamente menos pessoais em comparação às de cineastas da autobiografia – como Mekas ou McElwee, por exemplo – ; todavia, foram estes últimos que terminaram anunciando “uma nova autoconsciência sobre a questão da autoria, que trouxe à tona todos os signos de agência que o documentário tradicional sempre suprimiu” (CHANAN, 2012, p. 24)⁸¹.

Pelo contrário, acredita-se que, se por um lado, esses primeiros filmes do começo do século XX tentavam ocultar essa subjetividade por meio de uma série de recursos que propunham certo distanciamento narrativo, por outro, aqueles que lhes sucederam tinham por objetivo tornar essa subjetividade mais consciente e evidente ao espectador, compondo obras que não se pretendiam como relatos totalizantes e unívocos sobre uma determinada temática.

⁸¹ Original: “a new kind of documentary authorship, or a new self-consciousness of the fact of authorship, which brought into play all the signs of agency that the traditional documentary had always suppressed”

Além disso, mais do que evidenciar a “particularização do enfoque” (MESQUITA, 2007) ou certa desconfiança sobre a veracidade das imagens (FELDMAN, 2008) como um diálogo entre artifício e realidade, Panh investe na fabulação como exercício dialético a fim de colocar seu espectador diante de sua busca por esse inexprimível.

Se tomarmos, para efeitos comparativos, a iconografia cristã ocidental, a representação de túmulos vazios ou abertos não representa a ausência corporal nos jazigos, mas sua mitologia investe na promessa de ressurreição a partir da referência ao Cristo ressurreto (DIDI-HUBERMAN, 2010). Por se tratarem de imagens que se conectavam a determinadas formas de crença, sua construção imagética não permitia a contemplação de um vazio que pudesse fazer emergir as angústias da percepção da finitude terrena. Na obra de Rithy Panh, o túmulo se exhibe como operação em processo ao vermos os frágeis bonecos de argila sendo, um a um, enterrados como forma de constituir um ritual e partilhar o luto de uma ausência e de uma busca. Ao criar a imagem faltante para nos entregar a fim de que não nos esqueçamos do regime khmer e não permitamos que ele se repita, Panh se afoga na própria infância para, finalmente, se reunir com seus mortos: ‘Eu sou aquele que será morto ou que já está. É claro que não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei em vão. Então, eu criei esta imagem, a assisti, a apreciei.’

2 OCUPAR - ISTO NÃO É UM FILME, A NEGAÇÃO E O ESPAÇO COMO DIMENSÕES DE SI

Interior de uma casa. Diante de uma câmera, um homem se senta à mesa e começa a fazer o que parece ser o desjejum. Enquanto come, faz pausas para conferir o celular. Essa é a primeira cena de *Isto não é um filme* (*In Film Nist*, 2011), dirigido por Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb, filme produzido inteiramente no interior do apartamento do diretor iraniano Panahi, que retrata um dia na sua vida, no ano de 2010, período em que cumpria prisão domiciliar sentenciada durante o governo de Mahmoud Ahmadinejad.

Depois de estudar Cinema e Televisão na Universidade de Teerã, Panahi começou sua carreira como diretor de documentários para a televisão iraniana e assistente de direção de Abbas Kiarostami em *Através das Oliveiras* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994). Seu primeiro longa-metragem, *O Balão Branco* (*Badkonake Sefid*, 1995), foi realizado com roteiro de Kiarostami a partir de um argumento que Panahi criou com o roteirista Parviz Shahbazi. Posteriormente, realizou os filmes *O Espelho* (*Ayneh*, 1997), *O Círculo* (*Dayereh*, 2000), *Ouro Carmim* (*Talaye sorkh*, 2003), *Fora do Jogo* (*Offside*, 2006), *Isto não é um filme* (*In Film Nist*, 2011), *Cortinas Fechadas* (*Closed Curtain*, 2013), *Táxi Teerã* (*Taxi*, 2015) e *3 faces* (*Se rokh*, 2018). Os primeiros filmes do cineasta apareceram em um período comumente conhecido como “novo cinema iraniano” (MELEIRO, 2008; SADR, 2006; TAPPER, 2006), expressão cunhada no início dos anos 1990 para nomear uma série de obras reconhecidas internacionalmente lançadas no Irã após a Revolução Islâmica. Realizadores como Abbas Kiarostami, Dariush Mehrjui, Bahman Ghobadi, Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf se tornaram conhecidos por explorarem certas recorrências políticas, sociais e poéticas, tais como a “frequente revelação do dispositivo cinematográfico, a confusão dos níveis de realidade ou recorrência dos finais abertos” (MELEIRO, 2008, p. 349), assim como enredos em torno de personagens como crianças, mulheres e pessoas em situações cotidianas.

A Revolução Islâmica ocorreu em 1979 no Irã, com o objetivo de restaurar os ideais puros do Islã Xiita⁸² e solucionar os desgastes econômicos e políticos causados pela monarquia de Mohammad Rezā Shāh Pahlavi. Em virtude de sua política de modernização e

⁸² O termo ‘xiitas’ refere-se ao segundo maior ramo de crentes do Islamismo, constituindo cerca de 16% do total dos muçulmanos, em contraponto aos 84%, formado por sunitas, cujas diferenças doutrinárias e políticas estão nas lideranças. Depois da morte de Maomé, muitos acreditavam que seu sucessor seria seu genro e primo Ali, mas, após seu falecimento, alguns companheiros do Profeta elegeram outro governante da comunidade islâmica. Ao longo dos séculos, essas distinções foram se complexificando e, atualmente, existem muitas seitas diferentes entre os xiitas, com crenças muito distintas. Fonte: <https://iqaraislam.com/quais-sao-as-diferencas-entre-sunismo-e-xiismo/> Acesso em 11.03.2019

secularização da sociedade iraniana e de denúncias de corrupção que envolviam sua família, o monarca perdeu gradativamente o apoio dos clérigos xiitas e da classe trabalhadora do Irã⁸³. O apoio dos Estados Unidos e do Reino Unido ao seu regime e os confrontos com fundamentalistas também contribuíram para a forte oposição ao Xá, culminando em uma revolução em que a monarquia iraniana foi abolida e a república, instituída e liderada pelo líder religioso Ruhollah Khomeini (conhecido no Ocidente como Aiatolá Khomeini)⁸⁴. Com o apoio de diversos setores da sociedade iraniana (universitários, intelectuais marxistas, artistas, operários e clérigos estudiosos do Islã), a revolução modificou as estruturas vigentes que regiam a arte em todo o país:

A república islâmica é a única forma de governo no mundo em que ‘Islã’ e ‘república’ caminham juntos, sendo a *Sharia* a lei suprema. Os conceitos frequentemente associados à ‘sociedade islâmica’ ou ‘cultura islâmica’, pronunciados por autoridades, podem ser resumidos da seguinte maneira: nativismo (retorno a valores tradicionalistas), populismo, monoteísmo, antiidolatria, teocracia, puritanismo, independência política e econômica e combate ao imperialismo (MELEIRO, 2008, p. 339)

Na monarquia pré-revolucionária, a pobreza e a inflação cresciam à mesma medida que os excessos e extravagâncias do governo, situações que eram questionadas nos discursos proferidos pelos partidários da revolução. A partir de posicionamentos aliados a ideias de liberdade e democracia, diretores como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e o próprio Jafar Panahi também prestaram apoio à Revolução Islâmica⁸⁵, visando uma melhoria na sociedade iraniana. Contudo, a república liderada por Khomeini terminou instituindo uma intensa censura aos meios de comunicação como forma de reiterar os valores islâmicos xiitas. Nesse sentido, as políticas governamentais de incentivo à realização cinematográfica resultam da implementação de um projeto que visava reforçar essas ideologias. Foram criadas instituições que tinham por objetivo supervisionar e oferecer suporte técnico e financeiro aos cineastas e seus filmes, garantindo que essas produções incorporassem os conceitos que fundamentaram a revolução islâmica, destacando-se a Fundação Farabi, órgão da Divisão de Cinema do Ministério da Cultura, e a Organização da Propaganda Islâmica, criada em 1983 (MELEIRO, 2008). Nesse contexto, a produção cinematográfica no Irã acontece em quatro etapas: em primeiro lugar, o roteiro precisa ser aprovado por uma comissão que verificará a pertinência das temáticas e abordagens; em segundo, precisam ser aprovados os integrantes da equipe e do elenco; em terceiro, o filme finalizado será submetido para aprovação de um

⁸³ Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Mohammad-Reza-Shah-Pahlavi> Acesso em 11.03.2019

⁸⁴ Fonte: http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/khomeini_ayatollah.shtml Acesso em 11.03.2019

⁸⁵ Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/03/cultura/1472900291_914614.html Acesso em 12.03.2019

comitê de censura; e, na quarta, se aprovada, a obra receberá uma classificação indicativa que possibilitará sua exibição dentro e/ou fora do país (KAHTALIAN, 2001).

No contexto pós-Revolução Islâmica, alguns filmes de Panahi foram banidos pelo governo, tais como *O Espelho*, *O Círculo* e *Fora de Jogo*⁸⁶ e, em 2010, o cineasta foi sentenciado a prisão domiciliar sem acusação formal e solto dois meses depois, após pagar fiança. Em um primeiro momento, o Ministério da Cultura iraniano negou que Panahi havia sido preso por conta dos filmes que havia realizado, mas porque estava produzindo um filme sem autorização do regime⁸⁷, em oposição a acontecimentos posteriores às eleições do atual presidente do Irã, Mahmoud Ahmadinejad – algo negado pelo próprio Panahi⁸⁸. Segundo as autoridades iranianas, Panahi estava sendo julgado pela intenção de cometer crimes contra a segurança do país e de realizar propaganda contrárias à República Islâmica. Nas eleições presidenciais de 2009, o cineasta havia declarado apoio ao candidato da oposição, Mir Hussein Mussavi, e, posteriormente, teve sua casa invadida e sua coleção de filmes – considerada ‘obscena’ – apreendida⁸⁹. Sua sentença havia sido anunciada em dezembro de 2010, mas o cineasta permanecia em liberdade até a confirmação de sua condenação, em 15 de outubro de 2011⁹⁰. Entre algumas entradas e saídas do cárcere, o cineasta conquistou o direito de cumprir a pena em prisão domiciliar, mas ainda segue com horários específicos para chegar em casa e as viagens para o exterior proibidas⁹¹.

Isto não é um filme foi realizado às vésperas das festividades do Ano Novo iraniano (20 de março) do ano de 2011, momento em que o cineasta ainda aguardava o resultado da apelação à decisão judicial que o condenaria a seis anos de prisão e vinte anos sem trabalhar em cinema, oferecer entrevistas ou sair de seu país. Considerado ultraconservador, o presidente Mahmud Ahmadinejad foi eleito duas vezes (em 2005 e 2009), surpreendendo uma

⁸⁶ No caso de *O círculo* que trata de questões tabus no Irã, como prostituição e aborto, Panahi apresentou o argumento para as autoridades e, após sucessivas tentativas, conseguiu permissão para filmá-lo, mas não para exibi-lo dentro do país, tendo sua distribuição restrita a festivais mundo afora. Fonte: <https://www.cineclick.com.br/noticias/diretor-iraniano-jafar-panahi-fala-de-o-circulo-em-sao-paulo> Acesso em 11.03.2019

⁸⁷ Segundo Meleiro (2008, p. 344), para driblar a censura no país, existem cineastas que vêm optando por filmar em vídeo digital para poder gravar materiais livre da fiscalização do governo iraniano, visto que produzir um filme “em 35mm exigiria alugar equipamentos das autoridades, ou seja, significaria ter o roteiro aprovado por um representante do governo, que assistiria às filmagens para garantir que o filme fosse fiel ao roteiro aprovado”

⁸⁸ Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/cineasta-presno-no-ira-desde-marco-e-libertado-sob-fianca.html> Acesso em 11.03.2019

⁸⁹ Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/cineasta-iraniano-vai-julgamento-rejeita-acusacoes-2925479>. Acesso em 21.10.2018

⁹⁰ Fonte: <https://www.cineclick.com.br/noticias/condenacao-a-prisao-do-cineasta-jafar-panahi-e-confirmada> Acesso em 18.10.2018

⁹¹ Fonte: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/diretor-iraniano-condenado-a-prisao-se-liberta-em-filme/>. Acesso em 21.10.2018

população em que a maioria das pessoas demandava reformas políticas e maior liberdade de expressão⁹². Seus atos de censura, por sua vez, não se limitaram à produção cinematográfica, mas atravessam o cotidiano de ativistas e opositores políticos que utilizam os meios digitais para comunicar as situações de violência que sofrem⁹³. Ainda assim, Farahmand (2006) afirma que a censura no cinema iraniano não se configura como uma prática recente, mas data desde os anos 1920, período em que os proprietários de salas de cinema se viam, muitas vezes, pressionados por grupos religiosos preocupados com a exposição dos iranianos à moral ocidental mostrada nos filmes importados.

Todavia, esse contexto da censura a partir da intervenção do Estado fundamentou algumas das principais características do intitulado ‘novo cinema iraniano’, pois se tratavam de mecanismos que lhes permitiam driblar essas negações. Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi etc., muitas vezes, tomam a poesia e a metáfora que sustentam a cultura iraniana como potência para representar seus contextos sociais e políticos. Assim, a tensão entre aspectos ficcionais e documentais, o uso de não-atores (principalmente crianças⁹⁴) e locações reais, a abordagem de temas próximos ao cotidiano e a reflexividade atravessam não somente boa parte da cinematografia iraniana pós-revolucionária, mas se imprimem na forma de *Isto não é um filme* abordar o gesto autobiográfico no documentário. A partir de uma sentença, Panahi decide registrar seu dia a dia para provocar pressões e mobilizar autoridades sobre sua condição. Na casa de Panahi, dentro do espaço e do tempo em que o filme acontece, a câmera cria um ambiente fílmico que se compõe como um espaço de liberdade. Nesse espaço de visibilidade da intimidade, o ato autobiográfico de Panahi funciona não somente para narrar um fato que constrói a história de sua existência, mas também como a composição de uma narrativa do presente.

A partir da análise da obra de Panahi, compreende-se o autobiográfico como uma narrativa que parece menos orientada a um desejo do sujeito em pensar a formação de sua própria personalidade e, assim, rever suas relações com experiências emocionais, e mais à flexibilização da sua experiência temporal e espacial naquele ambiente, com o próprio corpo e com a própria câmera. Para a análise desse filme, partimos de autores que marcam trajetórias históricas e conceituais das dimensões da subjetividade (GIDDENS, 2002; GUATTARI e ROLNIK, 1996; ROLNIK, 2014, 2018; TAYLOR, 1997; FOUCAULT, 1977, 1985, 1988,

⁹² Fonte: <https://noticias.uol.com.br/ultnot/internacional/2009/06/13/ult1859u1100.jhtm> Acesso em 12.03.2019

⁹³ Fonte: <https://www.revistaamalgama.com.br/11/2009/regime-ahmadinejad/> Acesso em 12.03.2019

⁹⁴ Segundo Kahtalian (2001), a principal argumentação que explica a recorrência de crianças (principalmente meninos) no cinema iraniano reside na ‘liberdade figurativa’ que elas representam no sistema de produção, visto que os códigos de censura possuem diversas restrições sobre a forma de representar meninas a partir dos nove anos, mulheres adultas e relações entre casais, por exemplo.

1999, 2006, 2013, 2016; GUMBRECHT, 2010, 2014, 2015, 2016) a fim de compreender o gesto autobiográfico como uma narrativa que parece menos orientada a um desejo do sujeito em pensar a formação de sua própria personalidade. A partir da relação que o cineasta imprime com seu próprio corpo à flexibilização de tempos e espaços, entendemos que, nesse filme, o autobiográfico parte da forma do filme-diário (JAMES, 2013; MOURÃO, 2013; RASCAROLLI, 2009) para tensionar camadas ensaísticas (CORRIGAN, 2015; STAROBINSKI, 1993; WEINRICHTER, 2007) como sintoma de uma memória constituída no presente em uma imagem que se torna lugar dessa experiência.

Figura 21- O cineasta Jafar Panahi registra seu café da manhã



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

Analisando o filme de Panahi, pretende-se compreender como o cineasta opera as imagens e as proposições imaginativas no seu apartamento como um jogo que flexibiliza tempos e espaços do cotidiano, assim como a própria relação com a formação e exposição de sua identidade e intimidade. Aqui, compreendemos o ato autobiográfico de Panahi como a criação de um espaço heterotópico (FOUCAULT, 2006; 2013) e percebemos o pensamento e a subjetividade implicado nessa obra menos como formas de ficções ligadas à memória e ao indivíduo, e mais em suas dimensões de presença e coletividade. Ao deslocar uma paisagem íntima de sua própria residência para transformá-la em cenário de sua própria condição prisional, Panahi constrói seu filme como um gesto que nos possibilita criar conexões com a formação de uma ideia de sujeito como “algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo” (GIDDENS, 2002, p. 54). Sustentado por um desejo

de se comunicar com um mundo externo, Panahi posiciona sua câmera para dentro de seu espaço privado para registrar um dia com seu colega de trabalho, Mojtaba Mirtahmasb. Na primeira cena, vemos o diretor telefonando ao amigo por meio de um celular que conecta um personagem presente na imagem e outro, ausente:

Panahi: Escute, estou enrolado com um problema. O que você fez com aquela coisa?

Mirtahmasb: Estou prestes a descobrir mais e tenho tentado falar com uns contatos. Na verdade, estou esperando o momento certo para começar.

Panahi: Então, ainda não começou?

Mirtahmasb: Tenho me arriscado aqui e ali. Isto é, ainda não comecei a produção para valer. Apenas trabalhando em algumas coisinhas.

Panahi: Escute. Eu, anh... não posso falar muito ao telefone. Você pode vir até minha casa?

Mirtahmasb: O que houve? Aconteceu alguma coisa?

Panahi: Não fique preocupado. Apenas venha cá. Tenho umas ideias, que gostaria de falar com você. Venha aqui e veremos o que pode ser feito.

Panahi, desde essa primeira cena, está na prisão, mas parece nunca se sentir totalmente encarcerado, pois seu tempo e seu espaço sempre se colocam mais flexíveis do que em um cárcere convencional, possibilitando gestos de comunicação que apontam fissuras de seu próprio sistema. A partir de um contexto em que sua residência se configura, ao mesmo tempo, como espaço familiar e prisão domiciliar, Panahi propõe ao seu espectador registrar as fricções entre ambos por meio de um filme, justapondo “em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). Da mesma forma que o espaço teatral convencionava a criação de ambientes completamente distintos entre si a cada espetáculo, a presença da câmera no filme de Panahi adiciona outras camadas ao modo de compreender a relação que o diretor compõe com sua residência ao mesmo tempo em que a registra. Se os anseios por uma vida privada também têm fortes conexões com as satisfações psíquicas, a relação que o cineasta cria com o gesto de realizar um filme (mesmo encarcerado) demarca, mesmo que subliminarmente, um objetivo, uma direção, um desejo, uma ideia a ser concretizada, mesmo que não saibamos qual, nem como e nem porquê.

Olhar para si mesmo como resultado de um passado e a construção de um porvir compõem a trajetória de formação do sujeito, que passa a ser menos pensado como a conjunção de momentos descontínuos conectados a uma relação com a divindade, e mais como construto elaborado pelo próprio sujeito, funcionando como “um meio fundamental de escapar à escravidão do passado e abrir-se para o futuro” (GIDDENS, 2002, p. 71). No caso do gesto do diretor, a espontaneidade que atravessa o desejo de registrar seu próprio cotidiano parece se arvorar na ideia de que uma representação de si cria um pacto de cumplicidade com o espectador. Nessa representação de si, as operações realizadas por Panahi compreendem que o inconsciente parece ser mais verdadeiro do que o construído e, portanto, podendo ser pensado

como “ficcional” – se aproximando de uma noção de heterotopia. Convocada à cumplicidade do espectador pelo desejo de ver, a realização fílmica proposta por Panahi parece se equilibrar entre um jogo aleatório determinado pelas circunstâncias e uma história a ser organizada “exatamente por aqueles processos ativos de controle temporal e interação ativa de que depende a integração da narrativa do eu” (GIDDENS, 2002; 76), mas que revela outras camadas de si.

A partir da maneira como filma sua intimidade, o gesto de Panahi nos possibilita refletir sobre a emergência do autobiográfico no documentário, para além de um eu que se deseja capturar, mas também parece prever a necessidade de comunicar algo a um público que estará vendo aquelas imagens em alguma outra situação. Na segunda cena, a câmera está no interior de um quarto e outro telefonema acontece, dessa vez de uma pessoa claramente identificada como a esposa do diretor. Enquanto todos os seus parentes se reúnem para as festividades de Ano Novo, Panahi precisa permanecer em prisão domiciliar, enquanto aguarda o resultado de sua pena. Seu filho deixou a câmera ligada em cima da cadeira para que ele pudesse fazer um registro do seu dia a dia nesse movimento de esperar. A ideia do filme, assim, assume um ar de resistência que compreende bem mais que o sujeito filmado, mas a rede de tentáculos que parte do próprio diretor. Calcada e sustentada pelos diálogos e ações entre seus personagens, a narrativa autobiográfica de Panahi não investe em intenções memorialistas, mas se alinha a um desejo de registro do presente que parece nos vincular a uma forma narrativa dramática, reforçando os aspectos teatrais que a aproximação entre os conceitos de heterotopia e self nos possibilitam refletir.

Figura 22 - Cena no quarto de Jafar Panahi |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

Nessas duas primeiras cenas (na cozinha e no quarto), a forma como a câmera se posiciona parece demarcar um ponto de fuga, uma abertura, uma saída: na primeira cena, essa saída é uma porta na cozinha ignorada pelo protagonista; na segunda, é usada pelo diretor para conduzi-lo a outro cômodo. A frontalidade da câmera prevê a movimentação dos atores como em um palco e mantém o espectador estático na maneira como olha a vida do protagonista, respeitando as dimensões da quarta parede. Contudo, essa relação distanciada entre o espectador e o espaço registrado pelo diretor se rompe na segunda cena, quando termina a ligação. Panahi está sentado na cama, vestindo uma calça; levanta-se, termina de se vestir, pega os óculos e sai do quarto, mas, ao abrir a porta, porém, retrocede e caminha até a câmera (no caso, em direção ao espectador), pega-a e a leva consigo para fora do quadro.

Se, na primeira cena, a passividade da câmera nos evoca uma sensação de observação da vida alheia, no momento em que o diretor se apodera da imagem (literalmente), esse gesto denuncia a presença da câmera. Nesse caso, a percepção da presença da câmera nos aproxima da pessoa do diretor, ao mesmo tempo em que humaniza nossa própria maneira de observá-lo. Isso acontece porque não assumimos mais uma vigilância distanciada como um panóptico⁹⁵, ou uma figura divina que vê tudo e a todos, mas estamos conscientes da limitação do que podemos ver. Quando Panahi torna esse desejo de levar a câmera, ele estabelece que somente poderemos acompanhar os eventos que ele quiser registrar. Nesse pacto que o cineasta adota com o espectador, assumimos uma percepção mais humana em comparação a essas outras formas de olhar e vigiar o outro.

No filme de Panahi, sua comunicação com o mundo externo acontece por meio de uma série de deslocamentos temporais e espaciais mediados por diferentes dispositivos – telefone, celular, câmera e o próprio corpo do cineasta. Nessa sucessão de eventos que parecem unidos basicamente pelo desejo de registro de um cotidiano, os objetivos e conflitos do protagonista terminam sempre sendo externalizados e resolvidos a partir da ação e da palavra dentro do espaço físico e diegético. No ambiente de seu filme, Panahi compõe um espaço familiar em que prepara chá com água quente e alimenta um iguana, ao mesmo tempo

⁹⁵ O termo ‘panóptico’ refere-se ao conceito de uma penitenciária ideal, pensada pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham nas intituladas *Panopticon Letters* (1787), que descrevem um espaço que permite a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. A prisão modelo pensada por Bentham em suas ficções nunca foi construída, mas o debate teórico proporcionado por sua imagem se desdobrou nos estudos de Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1977). No modelo prisional pensado por Bentham, os sujeitos encarcerados sentiriam o medo de não saberem se estariam sendo observados e adotariam os comportamentos almejados por aquele que lhes vigiava, podendo ser aplicado a qualquer forma de disciplina e controle. Fonte: https://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/panopticon_%20jeremy%20bentham.pdf Acesso em 12.03.2019

em que discute o modo de operar as imagens e expõe as preocupações em torno de sua prisão. A partir dessa operação, o cineasta opera o registro de um cotidiano na forma de um filme que interfere nas próprias dinâmicas de sua vida, “criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado” (FOUCAULT, 2013, p. 28).

Ao se insurgir contra um contexto que, por motivações políticas, proíbe ao cineasta realizar qualquer filme, a disposição a esse registro instaura uma crise na relação com o filme como objeto e com a imagem, algo que se anuncia desde o título. Ao representar sua própria figura por meio de uma dobra de si calcada nas ações do presente, Panahi assume a impossibilidade de uma representação completa ou mimética do sujeito e cria, no espaço, uma relação que parece estar impregnada de sua relação consigo mesmo. Partindo do princípio de que os espaços que habitamos não são necessariamente homogêneos, mas carregados de qualidades atribuídas pelas nossas vivências e devaneios (FOUCAULT, 2006), o cineasta também parece criar um eu fragmentado, composto como um espaço de fluxo e paradoxo. Se os espaços carregam conjuntos de relações que podem ser suspensas, neutralizadas e invertidas, o cineasta imbrica espaço e intimidade ao exibir um conjunto de múltiplas subjetividades que são negociadas e justapostas a partir de uma dinâmica que emerge do processo criativo na concepção de sua obra.

Essa escolha nos possibilita compreender como as formas que a subjetividade e o autobiográfico assumem no documentário criam condições para compreendermos certas possibilidades temáticas e estéticas que estas intenções podem assumir. Mais do que condicionar a inscrição de subjetividade na observação do mundo histórico, o autobiográfico na obra de Panahi se mostra como condição intrínseca para que a forma da obra assuma contornos estéticos e políticos que reverberam seu contexto de produção. Para além de empregar elementos recorrentes nesse campo do documentário (como lembranças de família, jornadas de busca sobre o próprio passado e o próprio ato fílmico), a construção autobiográfica delimita “um espaço, um tempo e uma voz, para evocar um ‘eu’ forjado na observação da própria história de vida e sua busca identitária”⁹⁶ (LABBÉ, 2012, p. 16). A partir dessa intenção, pode assumir uma diversidade de formas e estratégias narrativas que, muitas vezes, atravessam e borram as tentativas de demarcação entre o autobiográfico, o subjetivo, o performático, o ensaístico e assim por diante. Nesse caso, o pessoal e o político se

⁹⁶ Texto Original: “un espacio, un tiempo y una voz, para evocar un “yo” forjado en la observación de la propia historia de vida y su búsqueda identitaria” (LABBÉ, 2012, p. 16)

confrontam a partir do desejo de registrar um período de prisão domiciliar perpetrado justamente pelo desagrado às autoridades iranianas.

Figura 23 - Jafar Panahi telefona para sua advogada |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

O cerco que silencia ao diretor extravasou fronteiras. Por mais que contassem com o apoio de artistas como Steven Spielberg, Juliette Binoche e Rakhshan Batiemad, os cineastas iranianos não podiam se manifestar explicitamente sobre a condição de Panahi, pois também sofreriam retaliações se realizassem protestos. No seu tempo de espera por uma decisão do Tribunal de Apelação, o cineasta cria uma obra que registra um tempo fora da ação da prisão: um documentário autobiográfico que, ao se centrar em um intervalo entre momentos, parece construir um tempo que existe somente dentro da câmera. Ao tomar o autobiográfico como gesto que registra uma espécie de purgatório ou limbo em que aguarda uma decisão sobre sua prisão, Panahi se vê atravessado por uma série de contradições que limitam sua movimentação: não pode sair de casa para comemorar o Ano Novo com sua família, mesmo que ainda não seja uma prisão definitiva; tem acesso a ligações, comunicações por celular, telefone e a câmeras de filmar e fotografar, mas está proibido de realizar filmes. Por mais que reconheça a impossibilidade do governo iraniano negar as acusações ao cineasta, a expectativa da espera pelo resultado se constitui como o fio narrativo do filme. Se o cineasta não deseja se resignar e, simplesmente, arrumar sua bagagem para a prisão, o que poderia fazer com esse período de tempo que mais parece um ‘não-tempo’?

A resposta que o diretor escolhe é realizar um (não)filme. Nesse documentário, a autobiografia assume o gesto do filme-diário⁹⁷ e explora a presença corporal do cineasta diante da câmera. Ao atravessar esse diário por uma espécie de autoficção, a representação do eu não se configura necessariamente nem como real nem como ficcional, rompendo com o caráter naturalizado da autobiografia a partir de uma “forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção” (KLINGER, 2008, p. 26). Em Panahi, a sobreposição de eus se alinha à justaposição em um só lugar real de vários espaços e posicionamentos que, aparentemente, seriam incompatíveis, funcionando a partir de uma ruptura com seu tempo tradicional. A câmera, nesse caso, deflagra a condição para que um filme aconteça na sala de estar configurada momentaneamente como espaço de encarceramento e, ao mesmo tempo, único espaço de liberdade possível. Os botões de ligar e desligar são cortes de montagem que alteram as dinâmicas e os comportamentos que transformam o espaço familiar e prisional de Panahi.

Ao compreender o gesto de Panahi como a elaboração de um espaço heterotópico, percebemos como o cineasta cria um contrato com seu espectador e delimita um recorte espacial que pode abarcar infinitas possibilidades de mundos que o conduzam para além de sua prisão domiciliar. Todas essas dimensões aparecem a partir de um pequeno gesto que o cineasta realiza quando encerra a ligação com sua advogada: olha diretamente para a câmera e diz ‘Acho que devemos tirar essa fita e jogá-la fora’. Ao ‘jogar seu filme fora’, assumi-lo como meio, como parte de um processo para que outras imagens habitem aquele espaço, o documentário autobiográfico de Panahi parte de um registro diarístico para tensionar camadas ensaísticas a partir da apresentação de um eu que busca fugir do enclausuramento das definições e sentidos e investir em uma

maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 16)

2.1 Explodindo espelhos por dentro – Ou o self como limiar entre interior e exterior

Ao longo da história da humanidade, a construção da vida privada e da emergência da noção de individualidade como forma de expressão social acontece a partir de um entranhamento nas dinâmicas de poder da Igreja e do Estado. Na Modernidade, a percepção de que as atividades políticas devem ser alheias à influência religiosa levam ao privilégio, de

⁹⁷ A discussão em torno do conceito de filme-diário reside no tópico 04.

certo modo, a ideia de que as impressões construídas e causadas pelos sujeitos definiam suas personalidades e suas relações interpessoais (SENNETT, 1999). Se, por exemplo, no individualismo ocidental da Europa Medieval, a ideia da identidade se organizava a partir de aspectos de ordem coletiva, tais como status social, linhagem familiar, gênero etc. (BAUMEISTER, 1986), o contexto contemporâneo coloca a própria subjetividade em um jogo que se flexibiliza. No caso do filme de Panahi, a partir da presença da câmera. Trata-se, então, de um coletivo e um público imaginado (ou pressuposto) a partir do momento em que a câmera é ligada como uma estratégia que reverbera a liberdade de construir mundos possíveis como gesto de imaginação particular e política.

O diretor conta que, naquela manhã, logo após a conversa que teve ao telefone com um amigo, o cineasta Mojtaba Mirtahmasb⁹⁸, decidiu mudar os rumos do registro que fazia do seu dia e propõe a leitura de um roteiro escrito por ele que não havia sido aprovado para filmagem pelas autoridades iranianas. O roteiro conta a história de uma garota cujos pais saem em uma viagem e a trancam dentro de casa para que ela não se matricule em uma universidade em Teerã e, durante o tempo o filme, ela tenta encontrar uma maneira de sair de casa. Assim como a casa de Panahi, a residência da garota também se configura como um ambiente familiar e disciplinar que acumula espaços “mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização caracterizações, estimativas, hierarquias” (FOUCAULT, 1977, p. 135). Ao deflagrar a condição prisional pelo que o diretor também atravessa, essa sinopse também reverbera o encarceramento do desejo e dos processos de singularização, perpetrado pelas engrenagens de um sistema de pensamento alinhado à racionalidade e à produção de sentido.

A formação do conceito de identidade centrado no sujeito acontece durante a Idade Moderna, período em que a constituição do eu parece ser pensada como um projeto. Construídos a partir de oposições entre corpo e alma, material e imaterial, eterno e mutável, os modos de elaboração da experiência do mundo privilegiam, de certa forma, as ordenações emergentes das faculdades da racionalidade, da alma (TAYLOR, 1997). Nas culturas tradicionais, noções de identidade e subjetividade mostravam-se subjugadas a processos institucionalizados que, somente com a concepção das sociedades modernas e, mais especificamente, com a divisão do trabalho, permitiu o indivíduo se tornar um ponto de ênfase e atenção. Nesse sentido, as questões existenciais colaboram para que o ser humano comece a se perceber como habitante de um tempo e um espaço específicos, trazendo à consciência o que, anteriormente, era compreendido como um fenômeno genérico (GIDDENS, 2002). A concepção e a relevância da noção de sujeito diante do coletivo se modifica completamente ao

⁹⁸ Documentarista iraniano que dirigiu curtas como *Sedaye Dovom* (2005) e longas como *Banoo-ye gol-e sorkh* (2008) e *Touran khanom* (2011).

longo das Idades Antiga, Média e Moderna. Por exemplo, na Europa pré-moderna, a falta de privacidade vinha a reboque de uma proximidade física entre os corpos advinda da arquitetura da vida prosaica dos habitantes das cidades. Nesse sentido, a formação dos espaços e das subjetividades compõem relações que se atravessam na experiência e nos pensamentos em torno da vida em comunidade, concebendo sistemas de leis e obrigações que funcionam como parâmetros de afirmação da verdade, segregando as ações e comportamentos desviantes em espaços marginais (FOUCAULT, 2013).

No filme de Panahi, a leitura do roteiro acontece na sala de estar, em que o cineasta usa uma locação que, segundo ele, não combina com o contexto de vida (mais limitado financeiramente) de sua personagem principal, Maryam, mas que nos permite fabular a sensação de ver o que poderia ser esse filme. Como forma de inspirar sua própria interpretação de Maryam, o cineasta revê as filmagens de seu segundo filme, *O Espelho* (*Ayeneh*, 1998), que conta a história de uma menina que espera por sua mãe à saída do colégio. Como a mãe demora (ou, na percepção da criança, não vai), ela tenta ir para casa sozinha, atravessando uma jornada repleta de conflitos, angústias e excitamentos. Congelando, no aparelho de DVD, uma cena do filme em um momento em que se pode ver o próprio cineasta no set de filmagem, na busca por acompanhar a insurgência improvisada da (não)atriz mirim Mina Mohammad-Khani⁹⁹, Panahi conversa com Mojtaba Mirtahmasb, seu amigo e operador da câmera que o filma. Na cena em questão, vemos a atriz mirim interrompendo sua interpretação no set porque se sentia cansada de atuar e desejava voltar a ‘ser ela mesma’, momento que continua sendo registrado pelo cineasta e sua equipe de filmagem¹⁰⁰.

Esse reencontro do diretor com o segundo filme de sua carreira leva Panahi a experimentar um desejo similar ao da jovem intérprete – ‘ser ela mesma’ –, acreditando que precisaria tirar sua película e ‘jogá-la fora’ para que esta possa se tornar algo parecido com o que ele acredite ser ‘ele mesmo’. Panahi deseja se descolar de certo espaço de ordenação que

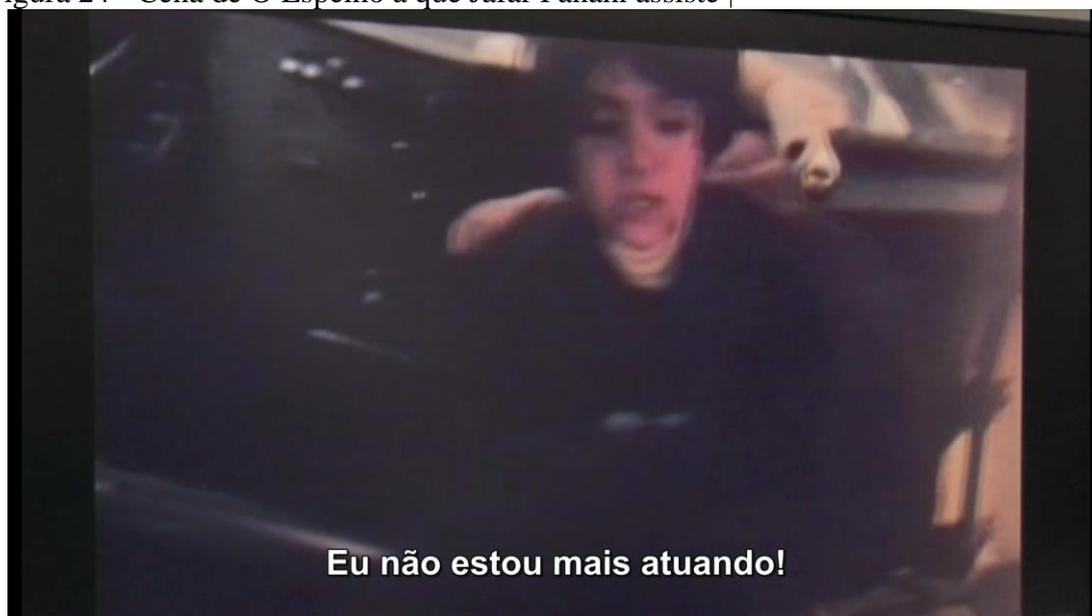
⁹⁹ Mina Mohammad-Khani é uma atriz mirim que nunca havia atuado em um filme antes do convite realizado por Panahi, seu único trabalho de atuação. Antes de *O Espelho*, o diretor já havia trabalhado com não atores em seu primeiro filme *O balão branco* (1995), em que a atriz principal, a garota Aida Mohammad Khani, também nunca havia realizado nenhum trabalho com cinema ou teatro. Mina é irmã de Aida e Panahi a convidou para seu filme seguinte por ter percebido nela uma determinação para provar a si mesma para o mundo e decidiu tomar esse aspecto um mote para sua personagem. Fonte: https://offscreen.com/view/interview_panahi/ Acesso em 12.03.2019

¹⁰⁰ No filme em questão, a atriz, Ymina Mohammad-Khani, em certo momento, diz que não aguenta mais realizar a cena, desmonta seu personagem, tira alguns de seus figurinos e pede para descer do ônibus, dizendo que quer ser ela mesma: ‘O que você fez, é uma mentira. Eu sei como chegar em minha casa. Não entendo o que quer de mim’. A partir desse instante, o diretor e equipe começam a fazer parte do universo do filme e veem os caminhos da produção: Panahi decide voltar sua câmera para a atriz mirim, que está sentada na calçada com os microfones e os figurinos. A produtora do set conversa com a garota, tentando mediar a situação, mas o diretor pede que a deixem voltar para casa, sozinha e andando. De dentro do ônibus, a equipe continua a acompanhar a garota, filmando-a à distância. Mais do que o improviso e a espontaneidade, Panahi traz à consciência diversas vezes que as filmagens que vêm realizando ressoam ‘hipocrisia’ e ‘mentira’.

parece manter aquilo que ele entende como ‘si mesmo’ conectado às inúmeras formas de representá-lo. Para o cineasta, o que, talvez, se configure como essas características reflete uma ideia de organização de um self deliberadamente construído, “reflexivamente organizado, que normalmente pressupõe a consideração de riscos filtrados pelo contato com o conhecimento especializado” (GIDDENS, 2002, p. 13). Um self elaborado nesses termos e condições parece se configurar como sintoma de uma tradição de construção que elabora experiências de mundo orientadas para uma produção de sentido. O desenvolvimento de um individualismo que oferece espaço para a racionalidade na conduta pessoal e da elaboração privada da existência que compõem o modo de vida ocidental parecem, de alguma forma, valorizar uma estrutura de identidade de forma quase ‘ficcional’ que obscurece seus ‘lampejos de improvisado’, se podemos assim colocar.

Se, etimologicamente, o conceito de representação aparece conectado a um desejo de ‘tornar presente’, o desejo de Panahi parece atrelado a um anseio por um estado de presença que acesse as “profundezas do não-dito, do indizível, dos intensos e rudimentares sentimentos, afinidades e temores que disputam conosco o controle de nossa vida como internos” (TAYLOR, 1997, p. 149). O gesto de elaboração do self almejado por Panahi perpassa a ordem tradicional moderna de elaboração da identidade de si como um empreendimento (GIDDENS, 2002), do desenvolvimento de uma moral rigorosa calcado no discurso de autoridade filosófica (FOUCAULT, 1985) e da compreensão do presente como mero momento de transição entre passado e futuro (GRUMBRECHT, 2015) para assumir o desejo por se colocar em uma situação de descontrole diante das palavras que definem a si mesmo.

Figura 24 - Cena de O Espelho a que Jafar Panahi assiste |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

A tradição do pensamento ocidental construído a partir de Platão, Agostinho e Descartes se sustenta por dicotomias entre a materialidade do corpo e a imaterialidade da alma (TAYLOR, 1997); a modernidade, por sua vez, compreende a formação da subjetividade como um projeto reflexivo conduzido por decisões cotidianas que revelam uma visão de desenvolvimento linear do tempo e da humanidade (GIDDENS, 2002). Ao disponibilizar um exercício de descontrole a partir da sensação de se perceber um “fragmento de espaço ambíguo, cuja espacialidade própria e irreduzível se articula contudo com o espaço das coisas” (FOUCAULT, 1999, p. 433), o diretor busca formas de se inspirar para compor suas próprias dinâmicas e revelar seus próprios valores a partir do corpo. Impregnando-se do trabalho de Mina em *O Espelho*, Panahi enfatiza como ela parece guiada pela relação de seu corpo com o espaço, colocando-se no exercício de elaborar a si próprio em uma busca pelos efeitos “que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados nessa fecundação, anunciam-se ao saber-do-vivo” (ROLNIK, 2018, p. 90), oferecendo passagem para que esses afetos ocupem concretamente territórios a partir do corpo.

Segundo Taylor (1997), um dos elementos formativos de nossa cultura ocidental reside na reflexão radical que Agostinho traz para a formação do *self*. Ao compreender que o exercício de se voltar para a interioridade se compõe como um gesto que nos conduziria a um exercício de sabedoria. Para além das continuidades e dos desenvolvimentos propostos, Agostinho nos interessa aqui no tanto em que legitima o uso da primeira pessoa como forma de elevar a conscientização sobre si a título de matéria de conhecimento, avançando a introjeção do olhar como produção da subjetividade moderna. Como um sujeito encarcerado que cria um filme de si no espaço de sua própria residência, Panahi reverbera uma relação com a intimidade que cria um espaço que concebe sua liberdade a partir da imagem encarcerada de si. O lugar dessa representação fugidia do *self* parece ansiar por recuperar uma experiência com o mundo que se acredita perdida diante de um projeto abstrato de humanidade que, ao tornar a racionalidade um valor em si, exclui suas dissidências, paradoxos e incoerências. Ao enfraquecer as potências desse modo de vida, tomar esse *self* como um empreendimento reflexivo nega outras tantas possibilidades que fazem o sujeito esquecer aquilo que está para além das formulações (e das ficções) de mundo. O olhar que se imprime diante do filme de Panahi e entende esse ‘além’ como uma relação espacial friccional a tradicional oposição ‘dentro-fora’ que concebe “que nossos pensamentos, ideias ou emoções estão ‘dentro’ de nós, enquanto os objetos do mundo com os quais esses estados mentais se relacionam estão ‘fora’” (IDEM, p. 149).

A sensação de perda da experiência de estar no mundo se confirma a partir das operações que parecem construir um self cada vez mais planejado e empreendido que demanda uma vigilância proporcionalmente mais austera pelo sujeito que se interdita a partir do controle de seus atos (FOUCAULT, 1985), tornando a elaboração de si quase um objeto fora do corpo do indivíduo. Ao evitar a construção da identidade a partir da lógica da produção de sentido, parece possível alimentar experiências fora da dicotomia sujeito/objeto em que se ancora a formação autorreflexiva da sociedade ocidental moderna (GUMBRECHT, 2010; TAYLOR, 1997). Ao reduzir as segregações entre essas duas instâncias, o gesto de representar a si, talvez, não se restrinja mais ao anseio de “definir o modo de ser comum às coisas e ao conhecimento” (FOUCAULT, 1999, p. 329), mas passe a caracterizar a

ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias (ROLNIK, 2014, p. 19)

Ao retornar para o momento em que o inusitado estraçalha a cena de uma atriz mirim que insistia em ‘ser ela mesma’, Panahi catalisa a negação a um eu estruturado e empreendido para potencializar uma subjetividade que não parece estar nem dentro nem fora do sujeito, mas justamente no atrito entre essas instâncias. Partindo da ideia de que a ‘presença’ refere-se menos a uma dimensão temporal e mais uma questão espacial¹⁰¹ para tratar dos fenômenos e objetos tangíveis aos corpos, Gumbrecht (2010) relaciona a produção de presença aos meios de comunicação, acreditando que as relações materiais desses meios com os corpos das pessoas criam formas de presença diversificados e específicos que alteram e complexificam suas relações de poder e dominação. Para ele, um dos exemplos de maior simultaneidade dos efeitos de sentido intimamente conectados aos efeitos de presença reside nas formas poéticas que tensionam as sensações e suas interpretações. No processo de leitura e encenação de seu roteiro em sua sala de estar, o diretor desloca as conexões entre as palavras e os objetos, e nos lança para fora das lógicas de sentido que atravessam o lugar comum da vida cotidiana, alimentando a multiplicidade de singularidades que podem habitar os corpos presentes naquele espaço. Ao libertar os corpos que o cercam de suas condições e limitações físicas, o diretor aponta para o próprio corpo como um espaço de surgimento das utopias como “um lugar fora de todos os lugares, mas um límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado”

¹⁰¹ Gumbrecht (2010) conecta esse conceito ao significado latino de *prae-essere*. No latim, ‘*prae*’ significa ‘diante’ ou ‘em frente a’ e ‘*essere*’, significa ‘ser’, ‘pessoa’, indivíduo. Então, *prae-essere* significaria algo como ‘diante do ser’.

(FOUCAULT, 2013, p. 8). A partir da disponibilização de seu corpo aos afetos que a experiência diante do mundo pode proporcionar, o diretor nos possibilita compreender a formação do si como vetores de intensidade.

No momento em que abre mão do controle sobre a identidade (de um eu e de uma relação de controle sobre seu próprio filme), Panahi o aponta para esse gesto como um movimento de produção de desejo que, ao se imbuir de uma sensação de nomadismo¹⁰² dos espaços e das identidades, se recusa a tratar qualquer noção de identidade como um ambiente de estabilidade. Nos parece interessante pensar que a obra de Panahi emerge em um contexto em que existe, inclusive, de superação de uma ideia da subjetividade pela psicanálise freudiana, que busca o entendimento do sujeito partindo da relação com o seu próprio corpo e com a sociedade. A partir de seus numerosos estudos, Freud elabora o conceito de inconsciente, indo de encontro à concepção moderna de sujeito como um ser racional e identificado plenamente com a consciência. Ao mergulhar na concepção de uma “verdade do sujeito” – e não de um sujeito submisso a uma noção iluminista de verdade –, ele estuda as pulsões e percepções obscuras que compõem cada indivíduo, abrindo a brecha para a compreensão do mundo como força que não poderia ser plenamente explicada a partir do regime da razão (GARCIA-ROZA, 2007). Ao investir nas tensões entre as operações de produção de sentido e presença (GUMBRECHT, 2010) como um processo de singularização existencial, o olhar diante da obra de Panahi parece nos lançar a possibilidade de compreender a elaboração de si como “*operações estratégicas do desejo na matéria não formada das intensidades*” (ROLNIK, 2014, p. 61. Grifo no Original).

Depois de discutir brevemente sobre a interpretação de Mina em *O Espelho*, o diretor decide demarcar, em sua sala de estar, os espaços em que as ações de seu pacto de ficção acontecerão. Usando uma fita adesiva, recria a restrição de liberdade de recursos para permitir que sua narrativa se desenhe por meio das formas que os atritos entre o desejo e sua realização lhe permitem. Nesse jogo de aparições e desaparecimentos nesse espaço, Panahi cartografa o visto a partir do não-visto e nos possibilita comungar que “a produção do desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo (e indissociavelmente) *material, semiótica e social*” (ROLNIK, 2014, p. 46. Grifo no Original). Aqui, a inscrição de um corpo em um espaço se assume como, talvez, a única possibilidade de ver a imagem de seu roteiro, retomando um dos princípios mais elementares da formação de subjetividade. Ao desmanchar um mundo cotidiano para que um espaço ficcional apareça, o corpo de Panahi se permite afetar por

¹⁰² Ao tomar o pensamento nômade para tratar de processos de singularização, Rolnik (2014) compartilha dos pensamentos de autores como Spinoza, Nietzsche e Deleuze.

aquelas imagens conectando a lógica efêmera da presença e a produção interpretativa de sentido – nos termos de Gumbrecht.

Figura 25 - Jafar Panahi usa fita adesiva para criar um cenário |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

Ao convocar essas imagens como uma forma de gatilho para a produção de outros sentidos corporais, o cineasta toma a invisibilidade como potência para nos fazer ‘ver’ com seu corpo. Se a tradição do pensamento ocidental nos conduz à crença de “que temos um *self* assim como temos cabeça, braços e profundezas interiores, e coração ou fígado, como se se tratasse de algo evidente por si mesmo, sem interferências da interpretação” (TAYLOR, 1997, p. 150), o modo como Panahi opera suas imagens nos permite expandir esse *self* para suas relações com o ambiente físico. Ao concentrar, no tapete da sala de estar, o cenário da casa de sua personagem, o diretor cria com o espectador um jogo de tabuleiro em que seu próprio corpo aparece como engrenagem que opera aquelas peças. Nesse contexto, parece impossível delinear as verdades e mentiras das contradições entre o visível e o invisível naquele espaço, mas nosso interesse parece residir somente em experimentar o desconcerto que as desconexões entre objeto e suas definições nos possibilitam¹⁰³. Ao levantar gradativamente as fugidias paredes do quarto de Maryam com fita adesiva, cadeira e almofadas e dizer ao seu cinegrafista (e a nós, por extensão) ‘estas linhas que desenho são as paredes de seu quarto’, o diretor compõe um cenário que flutua e assume os riscos que o exercício proporciona.

¹⁰³ Assim como a análise que Foucault (1988) imprime diante da obra *La trahison des images* (René Magritte, 1929) e no amplo estudo sobre as relações entre as palavras e as coisas (1999), que serão referenciados ao longo do capítulo.

Por se tratar de uma história de aprisionamento familiar¹⁰⁴, o filme dentro do filme de Panahi nos possibilita compreender esses ambientes da ‘casa’ também como espaços de atuação política, onde a insurgência pode emergir das ações mais prosaicas. Por mais que flutue em nossas mentes sobre a sala de estar do diretor, esse ambiente familiar não é destituído de matizes, recortes, relevos, porosidades e sombreamentos; pelo contrário, assume suas formas subjetivas a partir da ação do espectador. A forma que se imprime na imagem, nesse caso, nos possibilita entrar em contato com as dimensões corpórea e espacial da nossa existência por oferecer “acesso à experiência de um espaço que não precede o ato, mas dele decorre e que, sendo assim, tampouco pode ser dissociado do tempo” (ROLNIK, 2018, p. 41). Criando um ambiente de analogia com um contexto que fratura as fronteiras entre o cárcere e o lar, o quarto de Maryam parece funcionar como uma utopia que assume o desejo de liberdade a partir do atrito com o que se compreende como espaços ‘dentro’ e ‘fora’.

Ao operar um modo de ver que cria “um tempo sem antes nem depois; um espaço sem frente e verso, dentro e fora, em cima e embaixo, esquerda e direita” (ROLNIK, 2018, p. 41), Panahi esboça um modo de experimentar a imagem que parece demandar do espectador uma atenção à sua própria forma de ocupar o espaço. Em seguida, começa a criar outros espaços ficcionais (a entrada para o quarto, a entrada da casa, a sala de estar, os degraus etc.) em que se começam a ‘visualizar’ suas linhas, graus e mecânicas particulares de poder (FOUCAULT, 1977) que oferecem um contexto físico e social mais amplo. Se parece compreensível que, diante de tantas organizações e tradições que nos atravessam e dominam, “ser um *self* é inseparável da existência num espaço de questões morais, que têm a ver com a identidade e com aquilo que devemos ser” (TAYLOR, 1997, p. 150. Grifo no Original), nossa relação com a experiência estética pode investir justamente no desejo (e no risco) de nos perder momentaneamente nessas estruturas.

Se, por um lado, esse espaço imaginativo não teria esquerda nem direita, nem dentro nem fora, nem início e nem fim, quando traz à consciência a demarcação da largura e da altura da tela e do ponto de vista onde a câmera se localiza, o diretor alimenta os vetores de poder que controlam as possibilidades de elaboração da imagem pelo espectador. Assumindo coordenadas cada vez mais precisas a partir da linguagem, o cenário da narrativa da personagem Maryam começa a cercar e, de certo modo, aprisionar o espectador nas possibilidades imaginativas que promovem trânsitos em seu universo. Nesse sentido, a

¹⁰⁴ Visto que, na sinopse mencionada pelo diretor, a garota encontra-se encarcerada no seu quarto por seus familiares para não se matricular na universidade em que foi aprovada em todos os exames.

operação imagética concebida por Panahi dialoga com o paradoxo daquilo que Gumbrecht entende como ‘experenciar o nada’:

se ‘experenciar’ algo pressupõe a possibilidade de ver esse algo como separado de alguma outra coisa, então experenciar o nada deve ser a paradoxal simultaneidade de experenciar como não separado algo que, para/por ser ‘algo’, deve estar separado de alguma outra coisa. Trata-se da paradoxal simultaneidade de algo tendo e não tendo forma (GUMBRECHT, 2016, p. 50)

Por mais que esteja aberto à ausência e ao desconhecido, o ambiente familiar concebido por Panahi carrega um repertório de imagens que, paradoxalmente, nos apontam para uma infinidade de sentidos. Ao reconciliar a relação do corpo com o espaço, entender a formação do self como um desejo de estar em processo e aberto ao incógnito, o filme colabora para “explicitar o horizonte que dá às experiências seu pano de fundo de evidência imediata e desarmada, de levantar o véu do Inconsciente, de absorver-se no seu silêncio ou de pôr-se à escuta de seu murmúrio indefinido” (FOUCAULT, 1999, p. 451). Ao apontar suas lentes para uma prática de imaginação, as imagens produzidas por Panahi, mesmo reverberando dinâmicas de poder que lhes são próprias, iluminam operações de insurgência que agem sobre o mundo exterior a partir da dilatação dos movimentos interiores. Apostando na incerteza e na instabilidade dos vetores que sustentam as hierarquias entre seus personagens, as imagens flutuantes criam fissuras e minam as dimensões dos enquadramentos, “inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a *existencialização*” (ROLNIK, 2014, p. 66. Grifo no Original).

Ao burlar afetos que reconfiguram suas relações com as camadas familiar e disciplinar do espaço de sua residência, o diretor e sua personagem operam imagens que nos possibilitam enxergar modos de exercer a subjetividade como criação constante na superfície e no interior dos corpos, explorando as formas de sua inconsciência e compondo territórios existenciais (ROLNIK, 2014). Ao realizar um (não)filme, suas imagens se concretizam como um espaço de contestação que tangencia a constituição física das cenas: é o ato, o corpo dos sujeitos que desloca as funções que os espaços adquirem e reconfiguram os efeitos de suas dinâmicas e vetores de poder. Para contestar a ilusão do controle pela censura e da própria liberdade, compõe-se um espaço efêmero de revelação da subjetividade que realiza “um duplo movimento contínuo de vir para diante (em direção ao limiar) e de se retirar (afastando-se do limiar), de revelação e de ocultação” (GUMBRECHT, 2010, p. 96) a partir da diluição das fronteiras entre visível/consciente e invisível/inconsciente.

Percebendo-se como um corpo que se inventa, Panahi cria mundos como forma de se reapropriar de sua potência para se livrar da consciência. Então, dentro dessa forma de entender

o presente em expansão, existem dinâmicas, que ao se atraírem para sentidos opostos e conflitantes, formam um campo de tensão. A insistência na concretude, na corporalidade e na presença da vida humana se opõe à espiritualização radical, que se abstrai do espaço, do corpo e do contato sensorial com as coisas-do-mundo (GUMBRECHT, 2015). Essa tensão, por sua vez, provoca estranhamentos, crises e oscilações que causam fissuras nos processos de formação de si e rachaduras na demarcação dos territórios conceituais e disciplinares. Criando um documentário autobiográfico que se faz atravessado por camadas de sentidos, o diretor nos possibilita lançar um olhar que flexibiliza as estruturas e rituais que colaboram na composição da subjetividade na contemporaneidade.

Repensando os modos de compreender os espaços do corpo e da alma (TAYLOR, 1997), a relação que construímos com a obra de Panahi se arvora no desejo de compreender a formação do ser em seu caráter móvel e, principalmente, tridimensional (GUMBRECHT, 2010)¹⁰⁵. Ao construir um saber sobre si desapegado da rigidez das formas visíveis, mas que invista em processos de singularização (ROLNIK, 1996; 2014; 2018), pode-se imaginar formas de exercer e elaborar a subjetividade que ainda desconhecemos. Entendendo a subjetividade menos como parte de um processo reflexivo orientado somente pelo pensamento e pela racionalidade (GIDDENS, 2002) e mais como revolução das dimensões interiores e exteriores do eu, é possível criar “as condições não só de uma vida coletiva, mas também da encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material, quanto no campo subjetivo” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 46). Ao fugir do predomínio da elaboração da experiência a partir das construções racionais como “um observador não corpóreo que, a partir de uma posição de excentricidade em relação ao mundo das coisas, atribuirá sentidos a essas mesmas coisas” (GUMBRECHT, 2015, p. 22), podemos promover a integração das experiências espiritual e física ao nos colocar no exercício de perceber suas engrenagens a partir do atrito entre as dimensões que, usualmente, se definem como visível e invisível. Quando se deseja algo que está para além da consciência, parece se fazer necessário acessar modos de ocupar que sejam anteriores às palavras e às definições, transfigurando as dinâmicas familiares da superfície a partir da emergência de um corpo estranho.

¹⁰⁵ Gumbrecht (2010, p. 70), por sua vez, se inspira bastante nas ideias de Heidegger (*Ser e Tempo*, 1927), como descreve a seguir: “Heidegger substituiu o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de ‘ser-no-mundo’, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo (nesse sentido, ‘ser-no-mundo’ era uma reformulação, mais do que uma substituição radical do paradigma sujeito/objeto). Contra o paradigma cartesiano, Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um ‘desvelamento do Ser’ (nesse contexto, a palavra Ser refere-se sempre a alguma coisa substancial) para substituir o conceito metafísico de ‘verdade’, que aponta para um sentido ou uma ideia”.

De acordo com Foucault (1999, p. 434), os modos de ser, produzir e elaborar constituem uma cadeia atravessada por relações entre corpo e pensamento que exibem “todo o rastro da história que as palavras fazem luzir no instante em que são pronunciadas e, talvez, até num tempo mais imperceptível ainda”. Para Gumbrecht (2010, p. 96), exercer a plenitude da experiência do Ser implica ultrapassar as redes da semântica e “atravessar o limiar entre, de um lado, uma esfera (que podemos pelo menos imaginar) livre das grelhas de qualquer cultura específica e, de outro, as esferas bem estruturadas das diferentes culturas”. Nesse sentido, olhar para os descolamentos de tempos e espaços e deslocamentos de corpos e palavras que a obra de Panahi imprime, conscientemente ou não, colabora para conceber um atrito entre o invisível e o concreto que nos conduza a uma compreensão do corpo como espaço, e do espaço como corpo, ambos dispostos “a acolher os movimentos de *desterritorialização e territorialização* de seus afetos” (ROLNIK, 2014, p. 35. Grifo no Original). Dessa forma, parece possível investir em uma compreensão da subjetividade como movimento no espaço, de fuga dos pensamentos e da libertação das esferas do tempo a partir de modos de exercer a ocupação do próprio corpo.

A imagem que o cineasta almeja imprimir de sua existência naquele dia saturado de tempos e espaços parece nunca alcançar algo que, acredita-se, se relacione a um ‘acontecimento da verdade’¹⁰⁶. Se a dicotomia que segrega os espaços da exterioridade e da interioridade, de alguma forma, restringe as formas de expansão do desejo, “temos a impressão de nos caracterizarmos por um conjunto de representações e sensações fixas, um ‘dentro’ – a impressão de ter um ‘dentro’ e até de ser esse ‘dentro’” (ROLNIK, 2014, p. 43), que, ao mesmo tempo, anseia e teme perder-se daquilo que compreende ser esse sujeito. Contudo, nosso desejo por experiências de subjetividade parece nos conduzir a um estado de alerta e um anseio por um certo risco de ‘se perder de si’. Ao compor-se de uma tensão entre o que se compreende como espaços de interioridade e exterioridade da elaboração de si, talvez esse anseio resvale no atrito entre as instâncias do que seja considerado visível e as operações que fazem “ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis” (FOUCAULT, 1988, p. 63).

Ao realizar esse filme, Panahi empreende uma busca por esses ‘acontecimentos da verdade’, que, para ele, parecem se constituir quando revelam aquilo que está invisível aos olhos. Para Rolnik (2014, p. 43), o que costuma ser identificado como ‘interioridade’

¹⁰⁶ Segundo Gumbrecht (2010), Heidegger entende ‘acontecimento da verdade’ como um espaço de revelação e ocultação do Ser, mas na dimensão da experiência das coisas no espaço - e não de um ponto de vista conceitual e abstrato.

configura-se como “uma espécie de lugar onde tudo o que vibra, vivido como caos, é neutralizado e acaba se apagando” por ser constantemente amortecido pela estrutura e manutenção daquilo que se costuma definir como ‘ego’. Ao inventar formas de decifrar as mecânicas de poder e experimentar modos de ocupar nossos próprios corpos, Panahi nos permite perceber que parece possível descolar as relações estabelecidas entre visível e invisível, verdade e sujeito, dentro e fora, para vivenciar múltiplas possibilidades de afirmações de si para inventar levantes coletivos.

2.2 Sonoridades e Urgências – Um diário atravessado por vozes, tempos e espaços

Na formação de nossas subjetividades, somos atravessados por diversas figuras que nos confrontam com os modos como orientamos nossos desejos e elaboramos nossas experiências, compondo uma narrativa que não se mostra nem estável nem homogênea. Para Descartes, o objetivo de reflexão sobre o self reside em construir sucessivamente percepções que buscam clarear e distinguir as qualidades das experiências de modo a elaborar certezas que sejam suficientes em si, adquirindo “uma clareza e uma plenitude de autopresença que não tinha antes” (TAYLOR, 1997, p. 207). Alimentado por esse desejo, a concepção de um diário acontece de forma concomitante à elaboração do self que exhibe, funcionando como um lugar em que se experimenta pontos de vista sobre os acontecimentos vivenciados pelo autor no contexto em que está inserido. Para Girard (1965), a figura do autor de um diário se constitui como um centro de convergência que oferece coesão a uma narrativa que, essencialmente, se concebe de forma fragmentária e descontínua. Nesse processo, a subjetividade se depara com uma infinidade de imagens com as quais pode estabelecer uma identificação a partir de cada repertório e das interpretações que as relações entre a razão e o desejo concretizam.

Entendido como uma narrativa que aborda acontecimentos relacionados à esfera íntima de uma figura que reúne as instâncias de autor, narrador e personagem, o uso do termo ‘diário íntimo’ ou ‘diário pessoal’ envolve uma questão terminológica que remonta ao século XVIII. A diferenciação dos usos do termo ‘diário’¹⁰⁷ em suas variadas formas de escrita acontece para distingui-lo do diário publicado regularmente em forma de notícias, conhecido como ‘jornal’¹⁰⁸. Braud (2006), por exemplo, prefere a denominação ‘diário pessoal’, pois ela

¹⁰⁷ O termo ‘diário’ deriva do latino *diarium* (‘do dia’)

¹⁰⁸ O termo ‘jornal’ também deriva do latim *‘diurnale’* e, por exemplo, se desdobrou no italiano *‘giornale’* e no francês *‘journal’*

lhe permite integrar os textos cuja temática não seja estritamente, tais como os diários literários, de viagem ou de guerra, mas que possuem semelhança na forma escrita em si. Atualmente, as tecnologias de informação e comunicação potencializaram esse processo, investindo na nossa independência do espaço físico e colaborando para uma sensação de onipresença (GUMBRECHT, 2015). Para deslocar esse desejo por um corpo infinito em suas dimensões temporais e espaciais e alimentar a ocupação do próprio corpo, o gesto de escrita do diário assume a finitude e a impermanência como condição de si, abolindo esse anseio pela homogeneidade e estabilidade das certezas cartesianas com as quais não nos identificamos mais.

Na maneira como se compõem na relação entre a escrita de seu diário e a produção de presença em Jafar Panahi, a negação à imagem e as falhas na comunicação reforçam um estado de encarceramento que reverbera as condições em que o próprio filme se realiza. Por mais que se trate de uma obra fílmica ao invés de um diário escrito, nesse tópico, tomamos inicialmente o diário mais como uma operação de escrita de si do que suas características como um gênero literário, para, a partir de suas especificidades, compreender como suas dinâmicas se desdobram nas formas do documentário autobiográfico e do filme-diário. A obra de Panahi funciona como um diário que documenta vários espaços dentro de um mesmo ambiente, em que sua composição nos dispersa para a iminência de vários acontecimentos que se dão fora do espaço físico da sala de estar, mediados tanto por instrumentos de comunicação (telefone, computador e televisão) como por objetos concretos (portas e janelas). A partir da forma que essas simultaneidades se imprimem na nossa relação com o filme, parece possível compreender a maneira como as potências desses encontros podem favorecer conexões do corpo com o espaço, alimentando outros modos de experimentar a subjetividade que Panahi compõe em sua obra. Esses encontros, mesmo que emergjam de forma banal, apontam para sensações de urgência e simultaneidade na nossa relação com os tempos e espaços da narrativa do filme.

Entregador - Salam, senhor.

Panahi - Salam.

Entregador - Aqui está.

Panahi - Muito obrigado. Quanto é?

Entregador - O senhor é nosso convidado.

Panahi - O que está acontecendo lá fora?

Entregador - Nada ainda. Apenas começou, logo o movimento será intenso. Por que pergunta?

(Diálogo entre Jafar Panahi e entregador de comida em *Isto não é um filme*)

Em certo momento de seu dia e no começo do filme, Panahi atende a porta para receber um almoço encomendado previamente, enquanto seu cinegrafista, Mojtaba

Mirtahmasb, filma a cena sem exibir o corpo do entregador. Quando Panahi questiona ao entregador do restaurante a respeito dos eventos que acontecem ‘lá fora’, Panahi, provavelmente, se refere à Quarta Feira de Fogos, que se realizam como celebração à passagem do Ano Novo¹⁰⁹, cujos sons e efeitos se intensificam ao longo do dia e da narrativa. O modo como nosso corpo se relaciona com o mundo faz-se atravessado por uma infinidade de forças e vetores resultantes de variados encontros presenciais ou mediados. Para Taylor (1997), o processo de internalização que se compõe a partir de nossa relação com os encontros proporcionados pela experiência de mundo ganha outros contornos diante da emergência do pensamento moderno. Para Descartes, um dos pensadores mais influentes desse período, a noção de ideia “emigra de seu sentido ôntico para aplicar-se a conteúdos intrapsíquicos, a coisas ‘da mente’, assim também a ordem das ideias deixa de ser algo que *descobrimos* e passa a ser algo que *construímos*” (IDEM, p. 191. Grifo no Original). Dessa forma, a formação da subjetividade que se compõe na modernidade se orienta a partir das ações e dinâmicas entre os sujeitos na vida cotidiana, atravessada por processos de reorganização do tempo e do espaço que começam a descolar as relações sociais de seus lugares e tempos específicos (GIDDENS, 2002). Por mais que se configure como um encontro fortuito e prosaico, a constância da maneira como o espaço da câmera no apartamento do diretor faz-se atravessado por sonoridades e eventos fora daquele ambiente físico ao longo da narrativa nos oferece uma forma de olhar a imagem que parece reverberar uma subjetividade tensionada entre os espaços internos e externos, concretos e imaginados.

Entendido como uma prática social e literária afeita a certa indeterminação sobre as suas especificidades, o diário “mostra o enfrentamento do real, do simbólico e do imaginário, e atua neles” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 266), subvertendo as classificações que tentam enquadrá-lo somente como um gênero literário. Todavia, a multiplicidade de formas e intenções que sua narrativa pode assumir permite a identificação de especificidades como o registro em primeira pessoa em que se evidencia o autor como narrador e personagem; a demarcação do tempo tanto pela delimitação do calendário como pela integração à prática cotidiana do autor; demarcação do espaço por meio de registro de locais ocupados pelo autor; trânsito por distintas linguagens e dispositivos técnicos (VALLES, 2018). Para Simonet-Tenant (2004), a escrita do diário acontece com mais frequência quando a identidade do sujeito se encontra em situação de vulnerabilidade, como em experiências ligadas à aflição física (velhice ou doença), crises afetivas, espirituais ou intelectuais (amor, luto, separação,

¹⁰⁹ Nas últimas quartas-feiras do ano, os iranianos saem às ruas para fazer e pular fogueiras e soltar fogos de artifício como um ritual de passagem para o Ano Novo. Com duração de duas semanas, essas festividades resgatam tradições persas pré-islâmicas (algumas, hoje, consideradas pagãs) e seu objetivo reside em ‘queimar’ os infortúnios do ano que passou como forma de ‘deixá-los para trás’.

solidão), situações de enclausuramento (relatos de prisão ou cativoiro) e períodos de mudanças (adolescência, gravidez) e crises coletivas (ditaduras e guerras).

Nesse sentido, a escrita diária aparece como um processo de afirmação de um laço com uma ideia de si quando os outros vínculos sociais parecem se desfazer, em que o sujeito investe na necessidade de colocar a existência em perspectiva (BERNINI, 2008). Todavia, esse desejo de escrever a própria vida ao longo dos dias, ao mesmo tempo em que pode alimentar certa distância crítica das experiências, faz-se impregnado do fluxo da existência, em que o sujeito termina representando a si mesmo não como uma identidade fixa, mas como um self em movimento. O modo como o diário de Panahi é constituído a partir de diversos dispositivos de comunicação (como o acesso à internet via notebook e os telefonemas de sua advogada e familiares) enquanto aguarda o veredito de sua apelação sobrepõe outros tempos e espaços para além daqueles circunscritos à sala de estar. Embaralhando as definições e nomeações a partir da experiência de um corpo saturado de narrativas e imagens de eventos distantes temporal e espacialmente, Panahi parece tomar a constante iminência dos acontecimentos como condição própria da existência. Nesse diário, todos os personagens possuem dinâmicas e narrativas que atravessam o cotidiano do diretor pela lógica de um jogo de presença (e ausência) corporal. Mesmo quando seus corpos não ocupam um enquadramento, suas vozes provocam interferências no modo como nos relacionamos com a imagem, alterando nossa relação com aquele espaço.

Figura 26 - Panahi inicia a leitura do roteiro na sala de estar |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

No filme de Panahi, o cruzamento de sonoridades, ao mesmo tempo, nos lança para outros ambientes e narrativas e os traz para dentro do espaço da residência de Panahi, saturando-o de imagens com certa aleatoriedade e urgência. Em outro momento da narrativa, a câmera mostra um noticiário na televisão: uma enchente e vários carros sendo levados pela água, barcos transbordando na estrada. As mídias impressa e eletrônica desempenham um papel seminal na influência de acontecimentos distantes sobre as relações sociais, eventos próximos e a formação das intimidades do eu (GIDDENS, 2002). Ao criar texturas de experiência que nos descolam no tempo e no espaço físicos, as imagens dos dispositivos eletrônicos alimentam um presente cada vez mais amplo de simultaneidades, “em que todas as coisas parecem se sobrepor, em que o futuro é obstruído por ameaças que parecem vir em nossa direção, e em que sentimos que não conseguimos deixar o passado para trás” (GUMBRECHT, 2016, p. 104). Enquanto o cinegrafista se alterna entre expor o rosto de Panahi acompanhando e reagindo às notícias e exibir as catástrofes noticiadas na TV, os sons de fogos de artifício continuam atravessando o espaço da sala de estar. De um espaço físico que, momentaneamente, parece se evaporar por sermos levados a outros tempos e espaços a partir de nossas fabulações sobre os pensamentos que cercam Panahi, somos tragados novamente ao gesto de ocupação daquela residência a partir de um evento fortuito que foge à sensação dos ordenamentos causais por uma espécie de colagem.

Ao borrar as fronteiras entre a casa, seu filme e a si próprio, o diretor potencializa a errância na experiência do autobiográfico ao imprimir nela a sensação do efêmero nas formas do (in)visível do si, pois “nunca se vive como um ‘dentro’, por oposição a um ‘fora’, mas sim como uma sucessão de ‘entres’ cheios de luz” (ROLNIK, 2014, p. 45). Acontecendo de forma fragmentária, a escrita do diário compõe um eu que revela a construção dos sentidos em torno das experiências de modo praticamente simultâneo ao atravessar essas vivências, tornando-se “parte do evento narrado, e não como observação de segunda ordem” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 264). A partir dos eventos que narra, o interesse do escritor na forma do diário reside na constante elaboração de um self em deslocamento, das ressonâncias desses fatos em sua consciência. Os modos como tradicionalmente conceituamos as relações entre os corpos são atravessados pelos desdobramentos de um projeto de modernidade que contempla um “sujeito do controle desprendido e racional” (TAYLOR, 1997, p. 210) e sujeito a uma série de disciplinas e valores em torno das regularidades do tempo e do espaço (FOUCAULT, 1977; 2006; 2013). Na forma do diário, a constituição da forma do sujeito revela um paradoxo entre os atos de existir e de registrar: enquanto, para Braud (2006), a narrativa de si demanda o gesto de relatar o presente a partir de seus instantes sucessivos em uma forma que não possui um objetivo ou fim programado, para Lejeune (2014) e Girard (1965), a finalidade do diário se restringe à própria vida do autor – e não na produção de qualquer efeito sobre um possível

leitor. Nesse sentido, as práticas sociais e de formação de si terminam se desenvolvendo como atividades conectadas às atividades da palavra e da escrita.

Na primeira cena do (não)filme ‘realizado’ a partir da leitura do seu roteiro, o diretor descreve para a câmera o momento em que se ‘visualiza’ o rosto da protagonista e, mesmo que, concretamente, seja o rosto de Panahi recitando o roteiro aquele que contemplamos, as imagens do corpo da garota parecem flutuar junto com o corpo do cineasta. Quando se coteja esse contexto moderno às relações esvaziadas de tempo e espaço e deslocadas de uma influência mais rígida das instituições sociais da contemporaneidade (GIDDENS, 2002), percebe-se como a operação das imagens por Panahi se compõe como experiência sensível do tempo e do espaço. Ao assumir a negação da imagem como condição para que uma (não)imagem se concretize, Panahi imprime uma forma que não parece investir na crença da comunicação como uma operação que conecta dois corpos separados entre si, mas de um mecanismo para que os experienciemos em uma única forma.

Na experiência que o diretor propõe a partir da relação entre seu corpo e a história que está sendo contada, ele passa a ocupar as posições que sua atriz ocuparia se estivesse interpretando a personagem no filme idealizado por ele. Se o contexto ideológico que cerca as camadas de negação dessas imagens obstrui as condições ‘ideais’ para que o filme a que estamos ‘assistindo’ pudesse ser realizado, a emergência de determinados dispositivos tecnológicos, de alguma forma, neutraliza as limitações do espaço físico e transpõe as fronteiras temporais. A partir de aparatos tecnológicos que são convocados à insurgência (celular, *pendrive*, filmadora digital etc.), as imagens flutuantes que Panahi descreve dentro de seu retângulo de fita adesiva conseguem encontrar outros corpos com os quais vibrar. Segundo Giddens (2002), esse atravessamento de eventos distantes nas atividades diárias termina se introduzindo a partir da emergência dos meios de comunicação massivos na era moderna, compondo, inclusive, nossos modos de elaborar subjetividades cada vez menos conectadas ao espaço e tempo físicos.

Dessa forma, o filme (do filme) do diretor iraniano atravessa as restrições que nascem do contexto que alimenta sua própria existência. De forma mais ampla, o exercício de elaborar um diário demanda do autor a intenção de não somente relatar suas vivências, mas compreender que ele se compõe como uma espécie de jogo. Nessa operação, sua subjetividade também resulta de um processo narrativo em que as figuras do ‘escritor’ e da ‘pessoa’ se aproximam e se distanciam na construção do ‘personagem’ da obra. Assumindo a liberdade de poder se tornar outro na intimidade de um espaço atravessado por intenções, projeções e estranhamentos, o autor do diário assume a multiplicidade e o deslocamento das ideias sobre si mesmo como matéria-prima de sua própria escrita (DIDIER, 1991). Ao reconhecer a necessidade de habitar as próprias imagens como experiência possível para que

seu espectador atravessasse a mesma experiência, Panahi nos convoca a um exercício de estrangeirismo diante das formas da imagem que reverbera um estranhamento nas formas de existir em sociedade, visto que é na experiência do sujeito “que se constituem os hábitos, os quais imprimem uma organização no espaço (concreto) e no tempo (cronológico) em nossa cotidianidade e nos proporcionam uma sensação de familiaridade” (ROLNIK, 2018, p. 110). Assumir a falta de direção ou de realização na condução daquilo que denomina seu (não)filme se compõe como condição essencial para a experiência de um presente que, ao invés de reverberar as concepções tradicionais que o situavam como mera instância entre passado e futuro, mostra-se cada vez mais dilatado e atravessado por sensações de estagnação (GUMBRECHT, 2014).

A relação com a tecnologia que a personagem do roteiro de Panahi cria, contudo, parece restringir-se aos aspectos da limitação (e da negação) que interessa ao próprio cineasta encenar, visto que certa angústia pelo impedimento da comunicação atravessa ambas as histórias e os motiva a determinadas ações. Quando a personagem ‘ouve’ o telefone tocando, aproxima-se do aparelho (que, segundo a cena que o cineasta cria, localiza sobre uma ‘mesa’) para atendê-lo, mas ninguém responde. Quando descreve essas ações, as palavras do diretor imediatamente nos lançam para dentro do corpo de sua personagem, pois as sonoridades com que ela tem contato terminam sendo fabuladas por nós como espectadores. A partir de uma operação que descola a relação entre a palavra e aquilo que estamos, de fato, vendo, os corpos do cineasta e do espectador parecem compor um amálgama indefinido em que habitamos momentaneamente. Nesse sentido, o diário composto pelo cineasta aparece “tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades” (BLANCHOT, 2005, p. 270), com pensamentos, sonhos e ficções se atravessando na ordem dos dias do calendário.

A partir da sobreposição de camadas de fabulação, o gesto de Panahi parece nos permitir compartilhar uma subjetividade que se orienta a partir de sua relação com a palavra e o espaço. Se, durante a modernidade, Locke contrariava a ideia de que o sujeito, naturalmente, se inclinaria “a reconhecer a ordem racional das coisas, seja a variante moderna, de que temos ideias inatas, ou uma tendência inata a desenrolar o pensamento na direção da veracidade” (TAYLOR, 1997, p. 216), atualmente, nossa relação com a ideia de verdade parece mais ligada ao imediatismo da experiência do que à elaboração de uma ordem. Para Foucault (2006, p. 411), o contemporâneo mostra-se mais conectado ao desejo por partilhar nossas experiências em nossa relação com o espaço, explorar o simultâneo a partir “da justaposição, do próximo e longínquo, do lado a lado, do disperso”. Utilizando como objeto de referência concreta seu próprio celular, o cineasta nos descreve que Maryam vai em direção ao ‘telefone’ localizado em cima da ‘mesa’, mas, quando o atende, ninguém fala. Quando o diretor se desloca sobre o tapete a fim de nos fazer ‘ver’ a garota flutuando sobre seu corpo enquanto

segura o ‘telefone’ sobre a ‘mesa’ e, posteriormente, ‘disca’ números nos botões do aparelho com os dedos, Panahi permite que habitemos momentaneamente aquela sala de estar – e o corpo de Maryam, por extensão.

Enquanto o pensamento que guiava a modernidade entendia a relação entre espaço e sujeito como uma linha que se desenvolveria através do tempo, atualmente, as tramas se mostram como redes que conectam pontos e experiências em que as referências se atravessam constantemente. Ao elaborar um modo de nos fazer ‘ver’ objetos que existem no momento em que se fala deles e ‘habitar’ um espaço (impossível de localizar) a partir do corpo de sua personagem, Panahi nos possibilita vibrar em sua intensidade “como uma espécie de *fator de a(fe)tivação* em sua existência” (ROLNIK, 2014, p. 39. Grifo no Original). No tapete de sua sala de estar, Panahi enuncia os atos da personagem: ela joga o receptor no chão, se atira na cama e, com o rosto enterrado no colchão, chora e, depois, se vira e encara o teto por alguns minutos. Ao nos possibilitar ‘ver’ as imagens da mesma forma que ele as ‘vê’, a partir da leitura de seu roteiro, o diretor toma as ações de sua personagem como ponto de partida para que, momentaneamente, habitemos seu próprio corpo. Dessa forma, a composição de seu ato autobiográfico compõe uma forma de self em que os atravessamentos entre voz e corpo parecem embaralhar ainda mais as dicotomias entre ‘dentro’ e ‘fora’ e provocar outras formas de simultaneidade e comunicação entre sujeitos, tempos e espaços.

Segundo Giddens (2002, p. 19), o modo como entendemos as relações pessoais atualmente “oferece oportunidades de intimidade e de auto-expressão ausentes em muitos contextos mais tradicionais” ao criar suas próprias formas de organização e regulação a partir de uma indeterminação das linhas temporais e espaciais. Assim, parece possível acreditar que, quando nossas relações com o tempo e com o espaço se diversificam e se ampliam para além dos limites físicos e territoriais, os modos de elaborar e expressar experiências de si também se transforma e encontra suas próprias regulações. Para Rolnik (2018, p. 110), esse regime de organização e controle reduz a formação da subjetividade à experiência do corpo como sujeito individual, excluindo “sua experiência imanente à nossa condição de viventes, o fora-do-sujeito”. Apontar para aquilo que reside fora do sujeito parece não necessariamente enfatizar o corpo do mundo, mas as imagens e desejos que escapam a esse controle que define e regula as experiências, os tempos e os espaços. Quando Panahi se coloca nesse exercício de nos convocar a uma experiência que borra os corpos e espaços ocupados, talvez, esteja alimentado pela crença de que “aceitar a potência do desejo está, exatamente, na medida da abertura para o outro e da coragem de simular; aceitar que através da simulação – esse sonho acordado – é que se criam territórios encantados” (ROLNIK, 2014, p. 123).

Essa sensação de estrangeirismo em relação ao espaço e a si mesmo se potencializa no modo como Panahi sobrepõe suas imagens, como, por exemplo, quando aponta para o lustre

ao informar que o ponto de vista da ‘câmera’ previsto no roteiro faz um movimento em contra-plongée. Essa ‘câmera’ imaginária desloca nosso corpo, imediatamente, para o teto, de onde podemos imaginar a cena da garota pendurando uma corda no teto, sentando em uma cadeira e decidindo cometer suicídio. A capacidade das imagens criarem espaços e tempos para onde podemos ir sem, contudo, precisarmos levar concretamente nossos corpos junto, para Gumbrecht (2016), pode ser compreendida como sintoma de um presente amplo que rompe com a ideia de linearidade, de ‘desenvolvimento’ e ‘progresso’. Essas ideias se sustentam na concepção moderna de razão, que se fundamenta na construção de descrições e generalizações sobre a experiência no mundo e pôr essas descrições à prova. Para isso, a ênfase no método que acessaria essa ‘verdade’ residiria em, a um só tempo, assumir o ponto de vista da primeira pessoa na experiência, e demandar o desprendimento de crenças e sínteses espontâneas para elaborações cada vez mais gerais. Para Gumbrecht (2016, p. 105), atualmente, parece não ter sobrevivido “percepção nem padrão de uma ordem coerente no mundo em um universo de contingência, tampouco uma temporalidade bem delimitada, o espaço como dimensão existencial se transformou profundamente”, tornando-se cada vez mais turvo.

Figura 27 - Panahi continua a leitura do roteiro |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

Para Braud (2006), por ser demarcado pelo calendário, o diário se compõe a partir de uma ação que registra experiências diante do tempo, funcionando como uma história pessoal cuja forma nasce do desejo de escrever a sucessão dos dias, assumindo certa fragmentação ordenada a partir da cronologia. Alimentando um gesto de presença em que pode manipular e

sobrepôr os tempos e os espaços de modo a fazer seu espectador mudar constantemente os corpos e lugares que ocupa, Panahi cria uma ficção dentro do seu diário a partir da palavra e do corpo. Quando nos possibilita ver Maryam se enraivecendo com a falta de resposta ao telefone, atirando-o ao chão e olhando seus pedaços quebrados, o diretor encerra sua cena com ‘Próxima tomada. Corte’, manipulando deliberadamente o tempo, o espaço e as ações ao nos permitir habitar fugidamente seu corpo por alguns instantes. A partir dessa experiência subjetiva de flutuar em seu corpo, podemos tomar consciência dos contornos, massas, espessuras que o lugar do nosso próprio corpo, percebendo “efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem” (ROLNIK, 2018, p. 54), fazendo de nós um só corpo, conscientemente ou não¹¹⁰. Essa forma de nos fazer ‘habitar’ o corpo de sua personagem funciona como uma maneira de, por extensão, ocupar o ponto de vista do próprio cineasta, em uma forma de experienciar um eu que não esteja propriamente conectado à uma fala racional.

Segundo Taylor (1997), o processo de elaboração da experiência de mundo na modernidade demanda dos sujeitos uma postura reflexiva em que era preciso voltar-se para dentro e conscientizar-se sobre suas ações e os processos que constituem sua subjetividade. Nesse processo, os sujeitos começam a se desprender de uma vida centrada no corpo, nas suas tradições e hábitos para submetê-los à prova e, em seguida, assumir uma forma de si – constituindo a perspectiva da primeira pessoa. A partir desse desejo, as formas escritas de si e do tempo começam a assumir certas particularidades: por exemplo, na autobiografia, a relação com o passado demanda do sujeito certa subtração do imediatismo das circunstâncias; no diário, as referências ao passado, presente e futuro tornam o tempo multiforme no fluxo da subjetividade em movimento (DUHART, 2009). A subjetividade, então, vai se formando cada vez mais a partir da conexão entre as regulações e instituições sociais e as reflexões psíquicas que, ao longo de sua trajetória, compõem formas de ser, perceber e descrever o mundo. Para Gumbrecht (2014), o sujeito cartesiano que elaborava sua própria ontologia a partir da consciência racional se desdobra em um desprendimento das noções de tempo e espaço físico. Esse movimento, por sua vez, culmina em um ‘presente expandido’ e saturado de simultaneidades que, nas últimas décadas, tem investido em uma demanda de retorno ao corpo – como nas sociedades pré-modernas – de modo a formar subjetividades menos

¹¹⁰ Essa sensação aparece também aparece em um momento particular, quando o cineasta está agachado ao chão, ainda com o roteiro em mãos, e fala, olhando para a câmera, que o telefone de Maryam está no chão em pedaços e que estamos ‘vendo’ a cena por um POV da garota. POV (*Point of View* – Ponto de Vista), também nomeada como ‘câmera subjetiva’, significa o enquadramento que simula o olhar do ator/personagem e traz o espectador para dentro da ação.

conectadas às engrenagens do ‘sistema’ e a “dar uma abertura para uma vontade, nas gerações vindouras, de levar (‘de regressar a’) uma vida mais sensual” (IDEM, p. 319).

Ao convocar seu espectador para experimentar seu próprio ponto de vista a partir da fabulação, Panahi toma essas simultaneidades e desprendimentos de tempos e espaços para compor vibrações que aproximam a fisicalidade de nossos corpos. Enquanto nos faz ‘ver’ Maryam juntando os pedaços do telefone quebrado para fazê-lo funcionar e, em seguida, espantando-se quando ‘ouve’ o aparelho tocando, o cineasta nos faz ocupar seu próprio corpo a partir da sobreposição de camadas de tempos, lugares e pessoas. Essa experiência de si abole qualquer “distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior: o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior, como o é na experiência do sujeito” (ROLNIK, 2018, p. 54), mas se compõe como um exercício que se desdobra em formas de criar mundos a partir do corpo.

Ao longo desse exercício de leitura do roteiro em sua sala de estar, Panahi descreve encontros de sua personagem principal com outras personagens que fazem parte de seu universo narrativo (sua avó, sua irmã, um rapaz com interesses desconhecidos). Na dinâmica que o diretor compõe para as cenas, as vozes e os ruídos ambientais também recebem um maior protagonismo diante das condições de negação à imagem que cercam a realização do (não)filme. Ao torná-las aliadas do seu processo de reapropriação de sua pulsão vital como forma de alimentar modos de existência, Panahi potencializa os encontros entre espaços e sujeitos de modo a compor uma subjetividade que cria pontos de tensão e comunicação. De acordo com Taylor (1997), uma das principais distinções que o período moderno trouxe em relação às concepções de subjetividade platônica reside na busca pelo autoconhecimento. Se, para o pensamento clássico, essa procura reverberava a descoberta de asserções externas aos indivíduos, ou um conhecimento impessoal da natureza humana, para os modernos, esse exercício se daria de acordo com os desejos e condições do próprio sujeito: “Não estamos em busca da natureza universal; estamos em busca de nosso próprio ser” (IDEM, p. 236).

Ao interpenetrar os espaços residencial e prisional de ambas as casas (da protagonista e do cineasta) com outras tantas possibilidades de corpos, tempos e espaços, o cineasta cria pequenas fissuras nas políticas, estruturas e regulações que demarcam os modos de ser, ver e ocupar. Confrontando o aspecto fantasmático das palavras à solidez do corpo, o gesto promovido pelo diretor alimenta um desejo de presença em que as ideias, sonhos e fabulações cotidianos habitem os mesmos espaços que nossos corpos. Nesse presente amplo de simultaneidades, conforme Gumbrecht (2015, p. 129), a construção da ideia de tempo histórico emergente no século XIX se potencializa nos séculos XX e XXI, consolidando um

pensamento de que “não há nada ‘do passado’ que tenhamos de deixar para trás, nem nada ‘do futuro’ que não possa ser tornado presente por antecipação simulada”. No período moderno, Montaigne foi um dos principais pensadores que influenciaram a busca por um equilíbrio na forma da subjetividade em meio às constantes mutações e movimentos, a partir da harmonização com padrões com que o sujeito pudesse se identificar (TAYLOR, 1997). A partir da saturação de imagens onde nossos corpos desejam habitar, fortalecer a ocupação espacial e existencial de si mesmo pode compor sujeitos que se insurjam contra as regulações e controles que essas narrativas reverberam.

Figura 28 - Panahi descreve uma cena de seu roteiro |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

No filme, uma dessas pequenas insurgências se constitui no momento em que, no roteiro lido por Panahi, Maryam e sua irmã expõem um laço de afetividade que provoca fissuras nas dinâmicas de poder que cercam a protagonista. Trancada em casa pela sua avó paterna, Maryam vê a irmã pela janela do quarto, mas não consegue conversar com ela naquele espaço e se dirige à sala. As irmãs, então, se encostam à porta trancada e compartilham seus dilemas: enquanto Maryam tenta escapar para fazer a matrícula na universidade, sua irmã tem problemas com o marido. Transformando a paisagem íntima da sala de estar, Panahi/Maryam parecem diluir as fronteiras que segregam as ideias de sujeito e objeto e, por consequência, seu próprio corpo do mundo. Para Valles (2018), ao longo de seus estudos em torno da forma diário enquanto gênero literário, foi possível perceber como a proeminência da construção do eu e da inscrição do tempo tornou a representação do espaço uma lacuna. No âmbito literário, por mais que existam descrições dos locais em que o autor

viveu, refletir sobre o espaço como uma dimensão do sujeito terminou se tornando um aspecto secundário. O autor afirma que o espaço aparece como questão quando o diário aparece na imagem, por meio de registros fílmicos ou videográficos (que serão mais detalhados posteriormente). Como os ângulos, movimentos e planos de câmera demarcam leituras sobre o ambiente, os diários em filme e vídeo se constituem como formatos em que a linguagem oferece mais elementos para a composição do espaço como dimensão do sujeito. Nesse sentido, o filme de Panahi assume a ocupação dos corpos nos espaços como forma de mobilizar e impulsionar nossas potências de invenção de si “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” (ROLNIK, 2014, p. 13).

Se, na trajetória do pensamento ocidental, Montaigne inaugura uma forma de reflexão que potencializa o desejo pelo autoconhecimento a partir da construção de auto-explicações sobre as experiências do mundo (TAYLOR, 1997), atualmente, parece que estamos saturados do próprio anseio de explicar e, por isso, nos orientamos pelo desejo de estar (GUMBRECHT, 2014; 2015; 2016). Dessa forma, a maneira como o próprio Panahi reverbera suas insurgências à repressão nos possibilita pensar nas fricções que os desejos de ser e ocupar provocam na ideia de si. Momentaneamente, Panahi pode ser Maryam trancada dentro de sua própria casa convertendo o espaço da porta (e dos outros elementos de sua casa, incluindo a câmera) como única possibilidade de comunicação com o mundo externo. Nesse exercício, podemos pensar que, de certa maneira, assumimos o corpo de sua irmã e alimentamos nosso “desejo por formas às quais possamos nos agarrar, existencial e fisicamente, assim como um desejo de recuperar espaço ao nos tornarmos parte de ‘corpos míticos’ ou de ‘corpos coletivos’” (GUMBRECHT, 2016, p. 106).

Construído no limiar entre o gesto de narrar um acontecimento e de fazer da própria imagem um acontecimento em si, o diário escrito se compõe justamente a partir do intervalo entre o evento e sua narração, em que vemos “um testemunho, ou seja, um índice, uma metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p.264). Nesse sentido, a relação entre escrita e acontecimento se assume como processo descontínuo e fragmentário constituído por segmentos temporais organizados cronologicamente em que o autor se interroga sobre o futuro enquanto registra o presente (BRAUD, 2006). No diário de Panahi, a escrita de si se torna um jogo, um acontecimento: quando exercitamos o modo como ele enxerga as cenas que descreve em seu roteiro, percorremos o caminho que suas imagens levam até se tornarem concretas e ocupamos, mesmo que fugidamente, não somente o espaço de sua sala de estar,

mas seu próprio ponto de vista. A partir dessa forma de compartilhar seu self, o diretor nos possibilita experimentar sua subjetividade no estado de presença a partir da vibração do corpo, nos permitindo nos descolar do desejo de definir para conhecer. Encenando uma das heranças da modernidade – “o ‘descolamento’ das relações sociais dos contextos locais e sua rearticulação através de partes indeterminadas do espaço-tempo” (GIDDENS, 2002, p. 24) –, o cineasta nos rearticula com nossas dimensões corporais, espaciais e temporais a partir da ativação de imagens que nos demandam um estado de presença.

Para James (2013, p. 176), a discursividade no diário escrito permite a afirmação e reflexão sobre os sentimentos diante dos acontecimentos registrados, enquanto que, no diário filmado, o sujeito constrói sua subjetividade de forma ainda mais fragmentada, pois “precisa ir mais longe para incluir o autor (registrando imagens no espelho ou sombras, ou fazendo com que outra pessoa cuide da câmera); caso contrário a autoria precisa ser inscrita no estilo”. No filme de Panahi, o vazio deflagrado pelo atravessamento entre sonoridades, pessoas e ações acumula volumes, contornos e formas de modo a criar territórios temporários e variáveis que “produzem sinergias coletivas, provedoras de um acolhimento recíproco que favorece os processos de experimentação de modos de existência distintos dos hegemônicos” (ROLNIK, 2018, p. 142).

Diluindo segregações entre exterioridade/interioridade, público/privado, individual/coletivo, *Isto não é um filme* deflagra a subjetividade como um espaço, um vazio, alimentando a emergência e a iminência de um filme e um self que encontram suas próprias formas de existir e se insurgir. Sitney (1978) afirma que uma das mais importantes características do diário filmado reside na relação que o autor concebe com o momento presente, na forma como capta as vivências no dia a dia. Para ele, ao invés de assumir o gesto retrospectivo característico das autobiografias, o diário filmado privilegia o instante e assume a imprevisibilidade de seus presentes descontínuos como condição de seu próprio registro. Nesse sentido, o diário de Panahi toma esse atravessamento entre tempos e espaços como uma forma de constituir uma memória de si não necessariamente vinculada a uma articulação entre passado e futuro. Pelo contrário, ele investe na fluidez, multiplicidade e imediatismo do presente, tensionando expectativas de futuros cada vez mais urgentes na imagem como um lugar de experiência.

2.3 Um espaço (fora) do sujeito – Colagens e arranjos em um documentário em direção ao autobiográfico

A forma do diário e sua conexão com o cinema aparece na trajetória histórica do documentário, em que cineastas começam a documentar seus dias e ações de modo a construir narrativas a partir de seus registros descontínuos do presente. Alguns autores desenvolvem nomenclaturas distintas para esse fenômeno, como MacDonald (2013, p. 4), que traceja o conceito de “*personal documentary*” como “explorações e representações da vida pessoal dos cineastas durante os quais membros da família, amigos e outros são gravados em som sincronizado, ou com a ilusão de som sincronizado, interagindo conversando com os cineastas”¹¹¹ – assemelhando-se com o conceito que desejamos demarcar como autobiográfico. O autor toma como base de pesquisa a emergência das formas narrativas experimentais no documentário em Boston – mais especificamente, dos cineastas que trabalhavam em Cambridge, no Film Section do MIT (Massachusetts Institut of Technology), e em Harvard – identificando uma solidificação e expansão do chamado *personal documentary* a partir das formas do documentário etnográfico (por meio de figuras como Robert Drew e Frederick Wiseman) e pessoal (com Ed Pincus, Miriam Weinstein, Jeff Kreines e Ross McElwee). Essa “tendência” autobiográfica se solidifica a partir de sucessivas experimentações de construção de subjetividade que começam a emergir nestes e em outros autores, provocando o que, posteriormente, começou a ser nomeado como documentários autobiográficos.

Essa tendência ao documentário em assumir a inscrição de subjetividade como potência reverbera um desejo de ir de encontro à herança de uma formação de subjetividade em que a valorização do racional e do consciente sustenta a estruturação de nossos modos de viver. Diante da possibilidade de comunicar um sentimento para fora de si, um sujeito pode encontrar em outro uma cumplicidade que revela, por alguns instantes, os atos inconscientes de nossa natureza. No caso, algum aspecto que, na concepção pós-cartesiana do universo físico, “está por trás da humanidade de todos nós, o que foi passado de meus pais para mim e de mim para meus filhos” (TAYLOR, 1997, p. 247). No filme de Panahi, o diretor reforça seu lugar de observador do mundo enquanto cria um universo interior que encontra seus próprios meios de ser compartilhado. Nesse anseio pela comunicação, o diretor vai até a varanda regar

¹¹¹ Original: “explorations and depictions of the personal lives of the filmmakers during which Family members, friends, and others are recorded in sync sound, or with the illusion of sync sound, interacting conversationally with the filmmakers”

as plantas e começa a filmar o espaço fora do apartamento com seu próprio celular. Depois de alguns segundos filmando a cidade, volta seu celular para o interior da varanda e, finalmente, aponta o celular para a câmera que o está registrando de dentro do apartamento.

Na situação de ator de seu próprio roteiro, ele procura formas de se relacionar com o espaço de modo a se expressar com a mesma sensação de autenticidade, pois as frágeis linhas desenhadas com fita adesiva não se fazem mais suficientes para construir um espaço expressivo. Seu corpo sente a necessidade de ir em busca de outros espaços com que se relacionar para, assim, comunicar algo com a consciência de fazê-lo. Panahi comenta sobre uma certa angústia em relação aos materiais que vinham sendo filmados no espaço do apartamento – tanto os registros do cotidiano como a leitura do roteiro do (não)filme. Em seguida, mostra ao seu amigo e cinegrafista, Mojtaba Mirtahmasb, imagens do filme *O Círculo* (Dayereh, 2000): as imagens mostram uma mulher usando burca, correndo por um espaço amplo, demonstrando ansiedade, e começa a olhar por entre as grandes janelas que dão acesso a um espaço exterior. Ao perceber como a relação que a atriz de *O Círculo* estabelece com a locação, ele também deseja reforçar seu estado de espírito a partir da conexão com o espaço.

Figura 29 - Panahi filma seu cinegrafista com o celular |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

A partir do celular, dispositivo que cria extensões de seu corpo em outros espaços, o diretor assume, gradativamente, o controle sobre a imagem como espaço de liberdade dentro de um ambiente de disciplina. Foucault (1977), na extraordinária reflexão sobre os processos

estatais sobre as vidas, o corpo dos condenados se tornava propriedade dos monarcas, que podiam exercer sobre eles quaisquer poderes. Depois de um longo processo de mudanças de contexto, esse corpo se torna propriedade coletiva e pública. A partir dos sinais públicos da condenação, o sistema prisional alimenta o “interesse coletivo na pena do condenado e o caráter visível, controlável do castigo” (IDEM, p. 98). Mesmo que a situação em que o diretor se encontra nos possibilite assumir esse paradoxo de que, ao se filmar constantemente, Panahi também disponibiliza sua imagem para a vigilância e controle alheios, ele parece estar mais interessado nas potências de insurgência que esse registro permite.

Esse gesto se repete horas depois, quando o cineasta, ouve os barulhos dos fogos de artifício da Quarta Feira de Fogos¹¹² e decide filmá-los de sua janela, usando o celular. Quando desiste da leitura de seu roteiro na sala de estar e continua esperando o resultado de sua sentença, Panahi decide direcionar a câmera para o espaço externo. Nesse exercício, volta a filmar com seu celular; escolhe, como objeto desse registro, a câmera que lhe filma no apartamento e nos possibilita imaginar, momentaneamente, que somos nós, seus espectadores, que ocupamos o lugar do seu cinegrafista e o acompanhamos em sua cozinha. Gestos como esse reverberam uma espécie de reflexividade que se tornou um traço distintivo do intitulado ‘novo cinema iraniano’ nos anos de 1990, classificada pelo crítico Ahmad Sadri (1996) como uma ‘auto-referencialidade obsessiva’¹¹³. O autor cita exemplos em filmes como *Close Up* (1991, Abbas Kiarostami), em que um sujeito comum se faz passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf; ou em *Salvem o Cinema* (1995, Mohsen Makhmalbaf), que registra um teste de atores que compõe o próprio filme; ou *A vida continua* (1992, Abbas Kiarostami), em que o diretor adentra em uma busca pelos atores que participaram de seu filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (1987).

Para Ahmad Sadri (1996), a obsessiva reflexividade no cinema iraniano aparece como uma manifestação explícita de um posicionamento temático e político, funcionando como uma “meditação sobre o diálogo do autor – não como o escritor de um texto impessoal, mas como um agente em plena carne humana – e a sociedade”¹¹⁴. Ao espelhar dilemas éticos, estéticos e políticos por meio da construção de uma espécie de identidade para o cinema

¹¹² Também chamada *Chaharshanbe-Soori*, esta festividade acontece em Teerã, capital do Irã, na última quarta-feira antes do calendário iraniano e tem tradição zoroastriana (religião dominante no Irã antes da chegada do Islã). Por ser um evento que reúne diversas pessoas que pular fogueiras cantando músicas e soltam fogos de artifício como práticas de purificação, muitos iranianos preferem ficar dentro de casa para evitar acidentes. Conforme notícia disponível na URL: <http://www.trt.net.tr/portuguese/medio-orient/2016/03/17/ira-festival-de-fogo-mata-tres-e-fere-259-452263>. Acesso em 06.01.2019

¹¹³ Fonte: <https://iranian.com/Sep96/Arts/NewCinema/NewCinema.html?site=archive> Acesso em 14.03.2019

¹¹⁴ No Original: “meditation on the dialogue of the author - not as the writer of an impersonal text, but as an agent in full human flesh - and the society”.

iraniano, esses cineastas se defrontam com diversas possibilidades e dúvidas. Para Kahtalian (2001, p. 123), esses questionamentos aparecem por seus cineastas se virem desiludidos com os rumos da Revolução Islâmica e, ao desistirem de ‘salvar’ seu próprio país e sua cultura, voltam-se para si mesmos, filmando-se “uns aos outros, com roteiros uns dos outros, citando-se uns aos outros, num processo forte de auto-referenciação numa relação circular e quase umbilical”. Esse tipo de reflexão sobre o próprio gesto de fazer cinema se atravessa na relação entre a emergência de uma consciência sobre a subjetividade no documentário e a autobiografia:

Primeiro, o filme autobiográfico de vanguarda dos anos 60 pavimentou o caminho para a auto-inscrição no documentário. Segundo, documentaristas autobiógrafos rejeitam as convenções realistas do popular cinema direto americano do mesmo período. Terceiro, a virada reflexiva no cinema internacional influenciou fortemente experimentações com a autobiografia no documentário. Quarto, a ascensão do documentário autobiográfico coincide com uma virada mais ampla em direção às políticas do ‘eu’ (LANE, 2002, p. 8)¹¹⁵

A constituição histórica dessa consolidação do autobiográfico como forma do documentário a partir desse movimento mais amplo em torno das políticas de si delimita a forma como Panahi triangula a relação entre seu corpo, a câmera e a imagem para a construção de seu filme. Nesse breve espaço vazio que se cria entre a imagem que fabulamos e a percepção de que nós ocupamos esse espaço, cria-se um lugar em que o comum¹¹⁶ se estabelece. A imagem termina se tornando, portanto, um vetor que nos coloca no corpo do cineasta e, inconscientemente, nos lança para um traço de nossa humanidade sem a necessidade de comunicá-la. Quando aponta seu celular para nós, o cinegrafista abandona a vigilância impessoal e invisível que nossos olhos, por vezes, concebiam, e a sua (e nossa) presença se torna consciente. Dessa forma, o vazio que se cria a partir desse gesto é preenchido com nosso próprio corpo, que se presentifica, virtualmente, dentro do espaço familiar e prisional em que Panahi se encontra.

Mais adiante no filme (quando já anoiteceu), a câmera convencional que filmou Panahi durante o dia faz uma transição para a imagem da câmera do celular de Panahi por meio de um corte e, finalmente, identificamos o corpo e o rosto do cinegrafista, Mojtaba Mirtahmasb. Assumimos, definitivamente, o lugar do corpo de Panahi dentro do apartamento e apontamos nossas lentes para aquele ‘espectador’ que se fez invisível até aquele momento.

¹¹⁵ Original: “First, the autobiographical avant-garde film of sixties paved the way for self-inscription in documentary. Second, autobiographical documentarists rejected the realist conventions of the popular American direct cinema of the same period. Third, the reflexive turn in international cinema strongly influenced experimentation with autobiography in documentary. Fourth, the rise of autobiographical documentary coincided with a larger turn to the politics of selfhood”

¹¹⁶ Referência ao conceito de ‘comum’ traçado por Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2005), destrinchado na nota de rodapé 34.

As lentes de Panahi e Mirtahmasb colocam o espectador no campo de seu olhar e “constrangem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela” (FOUCAULT, 1999, p. 6). Esse modo de experimentar as relações com nossos corpos a partir da percepção e dos sentimentos que construímos em torno da imagem nos permite articular pontes entre esse gesto e a invenção de outros modos de estar e existir.

Na trajetória do cinema documentário, a guinada em direção à consciência da subjetividade vem acompanhada de uma série de movimentos históricos e culturais que problematizam as forças econômicas e sociais que guiaram boa parte da sociedade ocidental (principalmente, os Estados Unidos) durante os anos 1930, 1940 e 1950. Segundo Taylor (1997), uma das heranças do conceito de identidade na modernidade reside na compreensão da natureza das coisas como um espaço ‘dentro’ delas, que se desdobra na formação de um sujeito que se veria de maneira independente de uma possível ordem mais abrangente da qual poderia fazer parte. Quando os sujeitos começam a questionar o estilo de vida consumista, desenvolvimentista e industrial, que surge nos intervalos e conseqüentemente a acontecimentos como a Grande Depressão (1929-1939), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra do Vietnã (1955-1975), cria-se abertura para a representação das camadas pessoais e familiares dos cineastas. Nesse sentido, a ordem social passa a se alicerçar a partir das relações entre os próprios homens, desdobrando-se em “sistemas de hierarquia inconsciente, sistemas de escalas de valor e sistemas de disciplinarização” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 41) que se atravessam a partir de mecanismos mais abstratos e se mantêm à medida que os sujeitos produzem (e deslocam) sentidos. A partir desse gesto, os questionamentos que emergem a partir da visibilização de movimentos sociais relacionados aos direitos civis e representantes de minorias começam a criar obras cinematográficas que constroem pontes entre as personalidades desses cineastas e sua relação com comunidades que podem “ser a família, como no caso da ‘etnografia doméstica’, ou membros de uma comunidade vinculados por memória racial ou afinidade por escolha” (RENOV, 2005, p. 244).

De acordo com Taylor (1997, p. 257), da Idade Moderna em diante, a linguagem e nossa capacidade de representar fortalecem um anseio de não somente descrever ‘corretamente’ os fenômenos do mundo, mas também “nossa forma de manifestar, pela expressão, o que somos e nosso lugar dentro das coisas”. Esse movimento torna a imaginação e as formas poéticas uma forma de compreender a si e também a realizar anseios. Desta forma, abre espaço para outros conceitos e valores em torno da arte menos como reprodução do mundo e mais como expressão consciente de um sujeito. Contudo, quando nossa relação com a expressão artística e com os modos de ser e estar vão se modificando, outros modos de

conceber a arte começam a se sustentar. Ao invés da manifestação de um sujeito consciente, emergem formas que nos apontem para as inconsciências e fundem outros modos de existir:

A consciência assim limitada ao que se vê a olho nu não alcança o processo de mudança do estado das coisas e, por isso, não *ajuda o espírito a mudar de estado junto com as coisas. Ela nos instala na projeção, fazendo-nos buscar intensamente a nossa inalcançável imagem 'verdadeira'* (ROLNIK, 2014, p. 183. Grifo no Original)

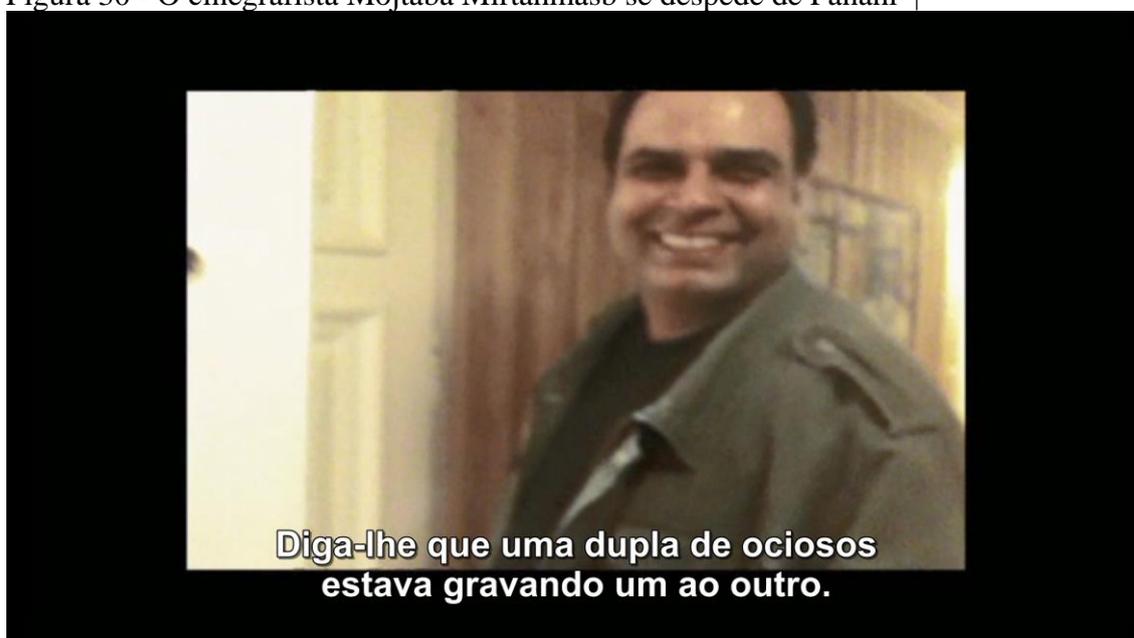
Quando nos convocam a assumir momentaneamente seus lugares enquanto vigiam um ao outro, Panahi e Mirtahmasb dirigem seus olhares para fora daquele espaço e o lançam para um vazio, que pode ser pensado como aquele que ocupamos. Assumir esse esvaziamento dos espaços a partir de dispositivos que se conectam mais às sensações corporais do que à elaboração racional parece se alinhar a um desejo por modos de existir. Ao assumir o corpo como o primeiro lugar de onde parte sua expressão para, ao mesmo tempo, esvaziá-lo e torná-lo infinito, Panahi parece se alinhar ao desejo de manifestar uma imagem de si que parta da materialidade de um corpo antes do verbo, da expressão consciente do sujeito. Diante de uma sensação que se cruza entre a urgência que os barulhos de fogos e explosões que adentram o espaço sonoro do filme e a inércia pela iminência do veredito de sua sentença, parece restar ao cineasta nos fazer atravessar a experiência de uma latência. Em um período de espera que parece esvaziado de função e direção (mas igualmente saturado de outros tempos) e em um espaço que parece sempre apontar para fora (mas que também abriga outros infinitos espaços), o corpo do diretor assume sua errância na relação com outros seres humanos e com as coisas do mundo. Assumir os vácuos entre esses tempos, espaços e sujeitos esvaziados de escolha e ação aponta para outros modos de compreender a formação de si que não se alinham a um projeto consciente de subjetividade.

Na busca por um exercício de liberdade desses tempos, espaços e corpos regidos por uma consciência 'limitada ao que se vê a olho nu', como traz Rolnik (2014), Panahi lança seu corpo para tempos, espaços e corpos utópicos que borram dimensões físicas e abstratas. Nesse exercício, dialoga com uma crise representativa que alimenta o desejo por tomar o subjetivo como lugar de liberdade na narrativa documentária, em que, diante de certa descrença nas grandes narrativas totalizantes, as “declarações públicas de *selves* privados passaram a ser atos definidores da vida contemporânea, frequentemente imbuídos de grande urgência” (RENOV, 2005, p. 244. Grifo no Original). No período moderno, segundo Taylor (1997), o desejo de tomar a linguagem como forma de segregar ‘o que somos e nosso lugar dentro das coisas’ colabora para uma libertação do sujeito por meio de uma maior autoconsciência que o descola cada vez mais da natureza. Adentrar esse sentimento de segregação colabora para “separar o sentimento profundo de envolvimento no cosmo, a ausência de uma fronteira nítida entre o *self* e o mundo” (IDEM, p. 263. Grifo no Original). Contudo, esse processo de

separação conecta a noção de sujeito a uma esfera das formas racionalizadas previamente estabelecidas que privilegiam determinadas formas de tempos, lugares e corpos em detrimento a outras formas de ser, estar e habitar.

Diante desse contexto, a emergência de uma subjetividade cada vez mais intencional no documentário desmonta certa preocupação com uma forma de organização das narrativas do mundo em um gesto totalizante e unívoco calcada nessas formas racionalizadas. Ao conversar com a câmera que registra sua própria imagem e a de seu amigo cinegrafista, Panahi nos possibilita experimentar, momentaneamente, o corpo como um lugar fora dos lugares, e um tempo fora dos tempos, pois se torna presente em todos os corpos que o observam. Se, para uns, esse direcionamento ao sujeito fundamenta-se em certo "desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si" (ROLLET et al., 1998 apud BERGALA, 1998, p. 12); para outros, pode significar a concretização de um discurso que imbrica pessoal e coletivo sem anulá-los ou excluí-los mutuamente. Em Panahi, assumir um jogo de vetores em que a visibilidade da punição se confunde com uma liberdade de si implica embaralhar as arquiteturas e dinâmicas de poder a partir de olhares e pontos de vista que estão sempre se deslocando e se (in)visibilizando.

Figura 30 - O cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb se despede de Panahi |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

A busca por formas de auto-representação termina se tornando seminal em uma sociedade onde as estruturas tradicionais de comunicação e representação simbólica (como a família, mundo do trabalho, as relações de classe social, a escola etc.) complexificam e desestabilizam as noções de sujeito e comunidade. Enquanto acompanha seu amigo e

cinematista até a porta do seu apartamento para se despedir, Panahi continua filmando com seu celular, o que parece alimentar um desejo por continuar atento e aberto aos eventos e influências do mundo externo, “antes que fenômenos específicos tornem percepções sensoriais registradas pela consciência e, dessa forma, se transformem em ‘objetos intencionais’” (GUMBRECHT, 2016, p. 86). Nesse momento, a porta do elevador se abre e, de dentro dele, sai Hassan, irmão de sua vizinha Nasrin, que está substituindo Akbar, seu cunhado e zelador do prédio, na tarefa de recolher o lixo dos apartamentos. Nesse encontro fortuito e inesperado, o cineasta conversa com o amigo que está de saída, enquanto oferece as indicações para que Hassan entre em seu apartamento para recolher o lixo.

Mergulhando no desejo de se sentir afetado pelos corpos e imagens que possibilitam sua relação com o mundo exterior, o diretor nos possibilita caminhar junto com ele para atravessar o limiar do ‘dentro’ e ‘fora’ do cotidiano. Segundo Taylor (1997, p. 274), a construção do que entendemos como ‘vida cotidiana’ ocidental acontece no século XVIII, referindo-se a um modo de vida que se organiza e produz uma infraestrutura que contempla várias atividades relacionadas ao bem comum: “os homens deliberam a respeito da excelência moral, contemplam a ordem das coisas; de suprema importância para a política, deliberam juntos sobre o bem comum e decidem como formular e aplicar as leis”. Ao registrar seus gestos cotidianos como quem filma um diário, Panahi cria condições para que essas relações entre pessoal e coletivo apareçam de forma mais inconsciente e sutil, compondo-se a partir da banalidade do cotidiano. Como uma operação que desloca em via de mão dupla tanto a ordem que os aspectos prosaicos da vida humana no contexto quanto o funcionamento do que se espera de uma estrutura narrativa fílmica, o filme de Panahi parece estar sempre carregado de uma tensão entre um curso convencional idealizado dos eventos e o rompimento com estes.

Enquanto está recolhendo o lixo, Hassan passa diante da câmera profissional, que continua filmando sobre a mesa da cozinha, e a observa por alguns instantes; em seguida, volta-se para a porta, onde Panahi continua filmando a conversa com Mirtahmasb. Além disso, um espelho na sala de estar do diretor está posicionado no lado direito do enquadramento da câmera reflete as costas de Panahi na porta, produzindo um outro espaço duplo que busca “aquilo que é olhado, mas não visível, a fim de, no extremo da profundidade fictícia, torná-lo visível mas indiferente a todos os olhares” (FOUCAULT, 1999, p. 13). Nesse cruzamento entre ambientes finitos e ilimitados, momentaneamente, as imagens do espelho, da câmera e aquelas que imaginamos que estão sendo registradas simultaneamente pelo celular parecem compor uma série de vetores que cruzam os corpos e espaços ‘dentro’ e ‘fora’. Nesse sentido, o celular funciona como uma *caméra-stylo*¹¹⁷ que se assume como olhos

¹¹⁷ O conceito de *caméra-stylo* (câmera-caneta) foi desenvolvido pelo realizador e teórico do cinema Alexandre Astruc e exposto pela primeira vez no artigo *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, publicado na revista

e ouvidos do diretor cujas “imagens não são um a priori, mas *cadeias de efeitos, objetivações formalizadas do encontro dos corpos*” (ROLNIK, 2014, p. 193. Grifo no Original). A forma que Panahi imprime aos encontros fortuitos que lhe lançam para os espaços além do apartamento funciona como vozes ocupando um espaço. Se, dentro do apartamento, os espaços ‘fora’ se faziam imaginados e reverberavam um ‘dentro’ do sujeito, esse outro modo de se colocar no mundo desdobra outros modos de ver, em que Panahi provoca desvios e deslocamentos na superfície do mundo.

Depois de conversar brevemente com Hassan, Panahi decide acompanhá-lo ao elevador com a câmera enquanto o zelador recolhe o lixo dos outros apartamentos, andar por andar até o térreo. Olhando constantemente para o diretor enquanto responde suas perguntas, Hassan direciona constantemente nosso olhar para o espaço ‘fora’ do quadro, um vácuo feito de espectadores que assumem o corpo e o desejo do cineasta em conhecer mais do jovem trabalhador. Ao longo do trajeto, ambos conversam sobre as atividades de Hassan – estudo, trabalho, experiências e expectativas: os empregos em fábricas têxteis, a distribuição de panfletos, como entregador de refeições etc.. A vida desses personagens começa a construir um passado, um roteiro que vai se desenhando e nos levando para outros espaços. De acordo com Taylor (1997), a formação da identidade moderna se atravessa pela afirmação do sujeito como produtor, como uma pessoa que desenvolve seus valores a partir da relação com o trabalho e da transformação da natureza a serviço da vida cotidiana. Esses espaços da vida comum são atravessados pela iminência de um estado de presença e alimentam a tensão entre manter e transformar o estado de coisas, compondo as ações e comportamentos que formam nossa relação com o mundo, com as regras e regimes de uma dada cosmologia (GUMBRECHT, 2015).

De acordo com Foucault (2006, p. 413), as reflexões sobre a modernidade também foram responsáveis por certa ‘dessacralização’ do espaço a partir do investimento em um modo de civilidade orientado para a vida cotidiana. Contudo, a contemporaneidade ainda mantém certas oposições entre determinados espaços, como, por exemplo, “entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização”. Para Gumbrecht (2010, p. 58), a relação do sujeito com os espaços considerados públicos se alinhava a uma “esfera de deliberação em que todos os participantes

L'Écran français, em março de 1948. O autor descreve uma transformação da concepção do cinema como um meio de expressão própria, distintas das linguagens artísticas que lhe precederam, investindo no estímulo à figura do cineasta como um pleno autor de suas obras – assim como o escritor e o romance. Este conceito sustenta forte influência para a emergência dos teóricos e cineastas responsáveis pela *Nouvelle Vague* e da intitulada *théorie de la politique des auteurs*.

abdicariam de seus interesses pessoais e de grupo, tendo em vista obter consenso” e elaborar uma visão única de futuro.

A condição do sujeito, pode ser pensada na chave da decifração e adaptação aos códigos e imaginários culturais que habitam e sustentam a experiência dentro desses espaços, corroborando e perpetuando suas próprias dinâmicas a partir das experiências e pontos de vista que formam sua subjetividade. Contudo, esse contexto parece deflagrar uma subjetividade em crise com seu próprio processo de formação, que permanece em busca de formas de se constituir elaborando suas próprias regras de conduta, ao mesmo tempo em que precisa atravessar ritos e regimes da vida cotidiana. Quando percebemos o gesto de insurgência de Panahi diante da busca por um espaço ‘fora’ dentro de si, parece possível acreditar que uma das necessidades dessa busca por um sujeito na contemporaneidade é atravessada por uma compreensão de que “é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado” (FOUCAULT, 2013, p. 14). Um corpo que entra em um movimento de ocupação de si parece se concentrar justamente no desejo de se fazer, ao mesmo tempo, ‘dentro’ e ‘fora’ dos regimes e estruturas que compõem essa vida cotidiana, provocando pequenas fissuras no estado de coisas e alimentando outros modos de ser e estar que se desdobrem em novas concepções de sujeito e subjetividade.

Enquanto conversa com Hassan sobre os planos do zelador para o futuro depois que terminar seu mestrado, parece impossível esquecer como os planos do cineasta se mostram cada vez mais imediatos, visto que, com um decreto de prisão iminente, ele não tem a possibilidade de realizar planos nem a curto ou a longo prazo. Se a ideia cartesiana de sujeito costumava se associar a uma dimensão do presente como espaço de escolha de oportunidades que o futuro poderia oferecer a partir de experiências do passado, a relação que construímos com o self que Panahi nos revela em seu filme nos possibilita relacioná-lo ao que Gumbrecht (2015, p. 48) chama de ‘presente expandido’ – “rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás”. Da mesma forma que Panahi, Hassan também não consegue alimentar grandes planos para o futuro, enquanto carrega todos os sacos de lixo do prédio e ouve os barulhos de fogos de artifício, gritos e fogueiras acesas. De acordo com Giddens (2002, p. 11), a formação da identidade moderna compõe a ideia de futuro como um tempo constantemente trazido ao presente a partir do planejamento reflexivo do sujeito, mas que também se fundamenta no risco:

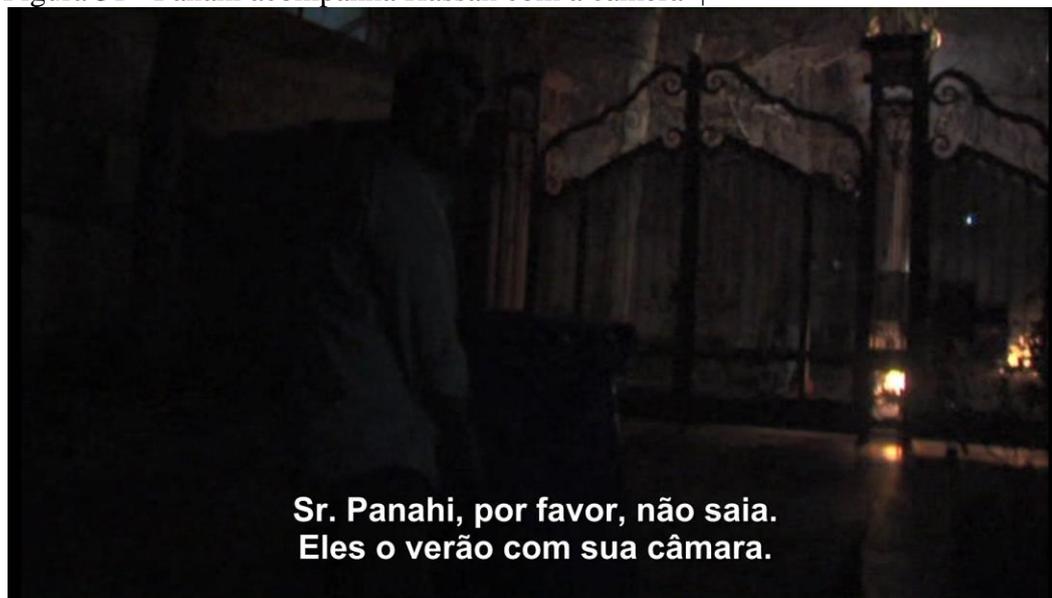
Dado o caráter móvel das instituições modernas, associado à natureza mutável e muitas vezes controversa dos sistemas abstratos, a maioria das formas de aferição do

risco, em verdade, contém muitos imponderáveis. [...] Esses parâmetros incluem riscos de alta consequência, derivados do caráter globalizado dos sistemas sociais da modernidade.

Se a afirmação da vida cotidiana na modernidade valoriza o controle das situações de modo a direcionar o sujeito a uma ideia de futuro de forma mais concreta e eficiente, o presente expandido que se forma na contemporaneidade parece alimentar o desejo por relativizar essas regulações e deslocar suas certezas. Quando Panahi e Hassan estão próximos ao portão do prédio, ele olha para a câmera que o cineasta carrega e afirma ‘Sr. Panahi, por favor, não saia. Eles o verão com sua câmera’. Se por um lado, a festa da Quarta Feira de Fogos é um ritual de purificação em celebração ao Ano Novo persa, no contexto do filme, parece estar sempre representando a iminência de um perigo constante. Segundo Gumbrecht (2014), essa sensação de latência atravessa a sociedade desde o fim da Segunda Guerra Mundial, período em que as pessoas se veem paralisadas por restrições invisíveis e incertas sobre as perspectivas de futuro, mesmo que as atividades e invenções tenham se acelerado. Como se percebeu que a expressão do desejo pode alimentar também processos de destruição de si e do outro, o exercício de rever os modos de produção de subjetividade e as relações com outros sujeitos alimenta aquilo que Rolnik (2018, p. 122) chama de ‘reapropriação da vida’:

Impõe-se igualmente a tarefa de explorarmos as diferenças entre, de um lado, esse protesto pulsional dos inconscientes (insurreição micropolítica) cujo objetivo é liberar a vida de sua expropriação e, de outro, o protesto programático das consciências, cujo objetivo é ampliar a igualdade de direitos (insurreição macropolítica)

Figura 31 - Panahi acompanha Hassan com a câmera |



Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

No filme de Panahi, a janela se torna um canal de acesso do cineasta às sonoridades das explosões de bombas, sirenes e fogos, assim como para a possibilidade de registrar com seu celular imagens da cidade. De um anseio por um conhecimento sobre o que acontece do lado de fora da sua residência, o diretor descobre uma forma de transpor as limitações físicas de seus olhos a partir do alcance que o dispositivo permite. Note-se que, no início do filme, quando Panahi faz a leitura do roteiro do filme de ficção, esse anseio por transpor os próprios limites também aparece na ‘janela’ do quarto de Maryam, sua personagem. Contudo, na janela do apartamento, através da qual Panahi pode regar as plantas e, por vezes, filmar os fogos que estão sendo queimados na cidade, a sensação que se atravessa se alinha mais à urgência e à iminência de um perigo. Mesmo que essa ameaça nunca pareça se concretizar nem se esclarecer, o diretor investe em criar uma conexão com aquele espaço caótico prenhe de presença¹¹⁸.

A emergência da subjetividade no documentário pode ser pensada como sintoma de um intenso estímulo à composição de um sujeito, em uma experiência distinta das configurações anteriores da sociedade. De acordo com Taylor (1997), a visão cartesiana da sociedade que influenciou solidamente no período moderno começa a se associar a derivações propostas por reformadores como Bacon, fundindo uma ética da vida cotidiana à filosofia da liberdade e racionalidade desprendidas. Mesmo que essa fusão preservasse parte de um ponto de vista teológico que os sustentava, “mais ao final do século XVIII, ocorre uma mutação e surge uma variante naturalista, às vezes ferozmente anti-religiosa, com os autores do Iluminismo radical” (IDEM, p. 301). Nesse sentido, a escrita de si funcionaria como espaço em que o sujeito poderia exercitar essa liberdade e racionalidade que alimentariam a própria composição de sua subjetividade. Contudo, por mais que se caracterize por um gesto de construção e exposição da vida íntima, o contexto em que a produção autobiográfica documentária se sustenta não se restringe a essa ambiência. Pelo contrário, nascer em um contexto contemporâneo possibilita ao documentário autobiográfico tomar estes contextos micro como formas de reverberar questões de ordem coletiva, como diversidade sexual, manifestações do feminismo, patologias físicas e psicológicas, regimes ditatoriais e outros tantos¹¹⁹.

¹¹⁸ Por se tratar de um rito de passagem que carrega traços de desejo de purificação e ações de instabilidade, escolher como recorte o período da Quarta Feira de Fogos para seu filme nos permite pensar como Panahi se identifica com esse gesto de alterar o estado de coisas.

¹¹⁹ Como a homoafetividade em *The Roof* (2006, Kamal Aljafari); os relacionamentos familiares em *Breaking and Entering* (1980, Ann Schaetzel); a experiência da AIDS em *E Agora? Lembra-me* (2014, Joaquim Pinto); a esquizofrenia em *Tarnation* (2003, Jonathan Caouette); e as feridas da ditadura militar brasileira em *Os dias com ele* (2012, Maria Clara Escobar)

Segundo Gumbrecht (2010, p. 91), a obra seminal de Heidegger, *Ser e Tempo*, apresenta como um dos principais problemas da filosofia moderna “o fundamento cartesiano da existência humana no pensamento (e só no pensamento) e as subsequentes dissociações entre a existência humana e o espaço e entre a existência humana e a substância”. Os atritos entre estruturas da consciência e vetores da inconsciência imprimem o exercício de uma subjetividade que assume sua arbitrariedade e desejo de presença, mas também as ponderações e as interpretações da produção de sentido. No documentário autobiográfico, parece possível acreditar que não se exhibe necessariamente uma autoria, mas se deflagra um dispositivo fílmico que constrói certas formas da identidade que os cineastas tornam visíveis. Pensando no filme de Panahi como o registro de um diário da vida do cineasta, as dinâmicas de conflito entre espaços ‘dentro’ e ‘fora’ parecem nos possibilitar perceber um como microcosmo do outro, em que a única forma como o diretor consegue se relacionar com o mundo externo está em filmar à distância, mantendo seu corpo protegido das interferências.

Quando a mesma janela que, na imagem lida no roteiro de Panahi, traduzia um sentimento de liberdade se transforma em palco e moldura para outro conflito sobre o qual ninguém tem controle ou domínio, percebe-se como os espaços transbordam das nossas relações conosco, e vice-versa. De acordo com Gumbrecht (2015, p. 49), o recente interesse com esses aspectos físicos da existência humana e nossa relação com o espaço nascem na contramão da tradição cartesiana, mas não necessariamente rejeitam os descolamentos espaço-temporais que surgem com a globalização, mas que “a nova construção pós-historicista do tempo é também uma reação aos fenômenos e aos efeitos da globalização”. No filme de Panahi, esses efeitos não somente se assumem durante toda a narrativa como também se mostram como principal condição para que o próprio filme exista. De repente, a casa que inicia o filme como um convencional espaço residencial se transmuta em espaço prisional, em set de filmagem e em local de refúgio em relação ao caos do mundo externo. Ao fabular espaços que o possibilitem reencontrar os modos de habitar sua residência, Panahi se volta para “a desordem da natureza devida à sua própria história, a suas catástrofes, ou talvez simplesmente à sua pluralidade imbricada, que não é mais capaz de oferecer à representação” (FOUCAULT, 1999, p. 97).

A fé cristã que sustenta muitas características do desprendimento racional da identidade moderna se alinhava a um senso de autonomia e liberdade (TAYLOR, 1997) e alimenta o modo como compreendemos a subjetividade, em que uma conexão com um além-mundo se sustenta “pela existência de uma autenticidade, de uma verdade profunda a ser descoberta e que constituiria o fundo, o alicerce, o solo de nossa subjetividade”

(FOUCAULT, 2016, p. 227). Ao reencontrar a relação de seu próprio corpo habitando a tensão entre esses espaços, entre os movimentos de sentido e de presença, entre o sujeito e o fora-do-sujeito, Panahi implica a emergência de uma subjetividade que se (des)equilibra “no limite da língua que a estrutura e da inquietação que esse estado lhe provoca, suportando a tensão que a desestabiliza e o tempo necessário para a germinação de um mundo, sua língua e seus sentidos” (ROLNIK, 2018, p. 60). Um dos cenários determinantes para que se questionassem as formas de representar o sujeito foram os movimentos que agitaram os anos 1960, como a Guerra do Vietnã, a emergência da contracultura, além de novas ondas de feminismo e configuração familiar e social, tornando-se palco para debates intensos tanto nas universidades como em coletivos de documentaristas. Assim, as formas de representar o mundo histórico e as necessidades de interferir nele provocaram mudanças que nos permitiram compreender o ser humano também como lugar de um desconhecimento “que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por ser seu próprio e que permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa” (FOUCAULT, 1999, p. 445).

Nessa busca por rever suas próprias dinâmicas de vida, cineastas começam a utilizar câmeras para registrar o cotidiano de suas próprias famílias: por vezes, capturando encontros e debates com familiares e provocando a retomada de materiais de arquivo como filmes de família, fotografias e histórias contadas em conversas. Quando esses cineastas se insurgem contra essas dinâmicas, reagem a um sistema de crenças que costumava regular e disciplinar os tempos e os espaços em que habitavam. Nos Estados Unidos, diretores emergentes nos anos 1970 e 1980 investem nesse movimento, como Miriam Weinstein retomando arquivos familiares para tratar sobre o relacionamento com seu pai em *My Father the Doctor* (1972) e com o esposo em *Living with Peter* (1973) e em *We Get Married Twice* (1973); ou Ed Pincus registrando sua própria família em *Diaries: 1971-1976* (1980); na forma como Ross McElwee aborda sua família e vida pessoal cruzando bom humor e questões políticas ou filosóficas em filmes como *Sherman's March* (1986), *Time Indefinite* (1994) e *Six O'Clock News* (1996); ou ainda Robb Moss em *The Tourist* (1991), em que registra seu cotidiano como cinegrafista *freelancer* enquanto tenta começar uma família com sua esposa, Jean. Tomando o espaço fílmico como um lugar de experimentação de outras dinâmicas temporais e espaciais fora da ideia que tinham de si mesmos, esses cineastas, assim como Panahi, anunciam mundos que se criam no presente para fazê-los existir enquanto (efemeramente) existem performatizados na imagem “em palavras e ações concretas portadoras da pulsação desses gérmenes de futuro” (ROLNIK, 2018, p. 131), mobilizando outras consciências a partir de suas ressonâncias.

Ao acompanhar um dia na vida de Panahi como prisioneiro de si, somos atravessados por um conflito que parece maior no espaço ‘fora’, mas que nunca se torna concreto. Se o período moderno se caracteriza pela estruturação de divisões de tempo, espaço, relações, classes que produzem “mecanismos de supressão, e não de realização, do eu” (GIDDENS, 2002, p. 13), a saturação desses controles e segregações estabelece crises que trazem à consciência necessidades de outros modos de construir relações com o mundo externo. Os eventos que atravessam a narrativa de si perpetrada por Panahi parecem compor um tempo que não se configura exatamente como um tempo de ação e nem mesmo um espaço. Pelo contrário, por se situarem em um período e um ambiente de espera, esses eventos configuram-se como ações, eventos e direções que não apresentam causas e nem efeitos, mas sempre como a iminência de um porvir que pode nunca se concretizar. Se, para Panahi, a verdade parece acontecer no movimento de sua errância e aleatoriedade, ela não emerge à consciência para elaborar alguma catarse ou construir algum sentido. Pelo contrário, permanece na inconsciência e na evocação da presença, reverberando uma subjetividade que não reside “na inércia objetiva daquilo que, por direito, não acede e jamais acederá à consciência de si” (FOUCAULT, 1999, p. 445), mas alimenta protestos protagonizados pelas inconsciências.

2.4 Não, Nada, Ninguém - Das negações à imagem às afirmações de si em um filme-diário

As circunstâncias que cercam a realização de *Isto não é um filme* são atravessadas por gestos de negação e confronto, em que os desejos de um sujeito entram em conflito com os de outro, produzindo uma situação em que esses anseios precisam ser negociados e atualizados. Na cozinha de Panahi, ele e seu cinegrafista, Mojtaba Mirtahmasb, conversam brevemente no início do filme sobre as estratégias para desviar do sistema de censura no governo iraniano. Panahi havia submetido um roteiro a um processo de avaliação e os censores informaram que, se ele fizesse determinadas alterações que atenuassem a história, ela poderia ser realizada. Contudo, mesmo cumprindo as exigências dos avaliadores, o diretor não conseguiu as permissões para realizar seu filme. O roteiro do (não)filme estava em processo de filmagem junto com o diretor Mohammad Rasoulof¹²⁰, quando, com cerca de 30% de material gravados, as filmagens foram proibidas e os materiais, apreendidos. Se, durante os períodos clássico e medieval, as formas de compreender as dinâmicas de poder centravam os castigos a

¹²⁰ Diretor de filmes como *Iron Island (Jazireh ahani, 2005)*, *The White Meadows (Keshtzarhaye sepid, 2009)* e *Manuscripts Don't Burn (Dast-Neveshtehaa Nemisoozand, 2013)*

contraventores no corpo dos condenados, ao longo do tempo, as punições públicas retiram o corpo da cena para oferecer espaço à alma (FOUCAULT, 1977). Para manter suas dinâmicas em funcionamento, os regimes e estruturas de visibilidade, muitas vezes, recorrem a estratégias de desvio da potência do indivíduo para convertê-lo aos imaginários por eles estabelecidos e perpetuados. Dessa forma, nutre-se de uma “ameaça imaginária gerada na subjetividade por sua separação da condição de vivente e, ao mesmo tempo, nutre o fantasma dessa ameaça, mantendo a subjetividade cativa nessa redução” (ROLNIK, 2018, p. 87).

Por mais que o corpo de Panahi também esteja preso em sua residência, o governo iraniano, reconhecendo a força das imagens, nega ao cineasta a possibilidade de construir suas obras. Dessa forma, as dinâmicas de poder em torno do visível e do invisível alimentam o risco de sujeitos como Panahi serem marginalizados quando criam territórios singulares que se separam das estruturas e regulações dos poderes. No momento em que decide realizar seu filme a partir de uma leitura de seu roteiro, Panahi investe no movimento contrário, toma de assalto a configuração de uma negação à imagem e aposta em outra forma para o filme. A partir do anseio de produzir sentido a partir de um vácuo, Panahi convoca seu desejo à existência na forma de um protesto, ou melhor “seria falarmos em ‘afirmação’ ou em ‘invenção’: desinvestem-se as linhas de montagem, investem-se outras linhas; ou seja, inventam-se outros mundos” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 12). Dessa forma, acredita-se que, nesse filme, a falta da imagem se transmuta na potência de imagens que “não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças” (FOUCAULT, 1988, p. 60), compondo afetos que criam mundos e potencializam desejos. Assim, o diretor opta por tomar a ausência promovida pela negação deliberada à existência dessas imagens como potência para que outra se torne possível, na forma do filme-diário.

James (2013) propõe distinções entre “*film diary*” e “*diary film*”: *film diary* (que pode ser traduzido como diário fílmico) caracteriza a prática de filmar a própria vida com propósitos inteiramente pessoais e particulares, já o *diary film* caracteriza-se por uma montagem orientada para um olhar público. O autor identifica como exemplo de diários fílmicos os primeiros registros realizados pelo cineasta lituano Jonas Mekas no início dos anos 1960 e ao longo de sua vida, visto que, inicialmente, se tratavam de imagens que não visavam se tornar um filme. Para ele, o diário em filme inaugurou funções para a câmera que recusavam classificações no cinema comercial ou de vanguarda “com as extravagâncias, deficiências e contradições do novo (não) gênero desafiando as normas hegemônicas do suporte numa nova prática privada do cinema” (IDEM, p.168). De um registro de imagens

diluído à práxis da vida, a publicização desses registros em forma de um filme como obra artística tornou possível a concepção do gênero intitulado ‘filme-diário’. Diferenciar essas duas práticas faz-se necessário para analisar as especificidades de ambas as práticas de escrita de si na linguagem cinematográfica: o diário em filme se bastaria em si mesmo, visto que se compõe como notas fílmicas que se restringiriam ao âmbito privado do realizador; o filme-diário se compreende como uma obra que se desloca dessa esfera privada a partir de uma construção narrativa que cria uma ordem para esses fragmentos do instante. Na operação que conduz o realizador de um formato para o outro reside uma tensão que expõe “propriedades formais específicas situadas entre as atividades sociais que o produzem e as relações sociais igualmente específicas que são postas em movimento” (IDEM, p.168).

No caso das atividades e relações sociais que atravessam a realização de *Isto não é um filme*, as propriedades formais do filme-diário são atravessadas por conflitos com a negação¹²¹. No caso, mesmo que as mecânicas das punições aos contraventores tenham mudado suas engrenagens e o espetáculo visual da condenação tenha abandonado o caráter visível para ser conduzida à consciência abstrata (FOUCAULT, 1977), as restrições da liberdade do corpo a partir do encarceramento ainda reverberam o imaginário que as condenações reproduzem. Ao tomar a negação à imagem como potência para nos convocar a um gesto de imaginar um filme a partir de seus olhos, o diretor toma a forma do filme-diário para reativar em nossos corpos as potências de si e de um fora-do-sujeito “de modo a liberá-lo de seu encarceramento nesse seco logocentrismo e seus falsos problemas” (ROLNIK, 2018, p. 92), demandando do sujeito um reencontro com o movimento que atravessa seus fluxos vitais. Iniciando como um filme-diário que registraria seu cotidiano enquanto aguardava o resultado de uma sentença do governo iraniano, Panahi, deliberadamente, abre seu filme para outra direção, em que o controle sobre a representação de si oferece lugar a um corpo à deriva que se assume no jogo da contravenção e ironia com a própria condição de negação e aprisionamento.

Ao exercitar o eu como um espaço de produção de desejo, Panahi cria um filme-diário não como um projeto reflexivo de sujeito que se arvora na consciência e no controle, mas que deflagra as dinâmicas de poder que cercam as condições de criação de seu filme (e de si mesmo). Se, para pensadores modernos como Smith e Lord Shaftesbury, os sentimentos passam a normatizar as vias de acesso aos comportamentos considerados bons e maus

¹²¹ No caso do roteiro lido por Panahi, o filme se trata uma garota admitida no curso de artes em uma universidade, mas que, como vem de uma família tradicional, seus pais não permitem que ela se matricule no curso e lhe impõem restrições.

(TAYLOR, 1997), para Rolnik (2018), as relações contemporâneas do sujeito parecem investir na negociação com essas formas predominantes a fim de encontrar os pontos onde o desejo poderá perfurá-las. Nesse anseio por alimentar outras dinâmicas entre o sujeito e o fora-do-sujeito, essas imagens impulsionam a pulsão vital e “um devir da subjetividade e, indissociavelmente, do tecido relacional no qual gerou-se sua turbulência e seu ímpeto de agir” (IDEM, p. 64). Burlando uma sentença que, até aquele momento, o obrigava a passar ‘20 anos proibido de fazer cinema, 20 anos proibido de escrever roteiros, 20 anos proibido de sair do país, 20 anos proibido de conceder entrevistas’, Panahi assume, ironicamente, as brechas da proibição para infringi-la, colocando os discursos e os sentidos em descontrole. Ao satirizar a própria falta de sentido do cárcere, propõe uma estética que explora a “inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra” (ROLNIK, 2014, p. 62) de modo a transfigurar as camadas de sua casa, de si e de seu próprio filme para desestabilizar os personagens das relações de poder.

Como inspiração para esse momento em que deseja colocar seu corpo à deriva das imagens do roteiro que pretende ler em sua sala de estar, Panahi se inspira no trabalho de alguns atores com quem trabalhou ao longo de sua carreira, como o filme *O Espelho* (Ayneh, 1997), destrinchado anteriormente. Todavia, importa a Panahi apresentar o filme a que assistimos como resultado de um processo que, talvez, remeta a algo que Heidegger compreende como ‘acontecimento da verdade’¹²². A partir de uma definição de Ser como uma substância que ocupa um espaço, as leituras de Gumbrecht sobre a obra de Heidegger nos ajudam a compreender a falta, nesse filme, não somente como uma negação à imagem, mas como a impossibilidade de se relacionar com a identidade como um conceito definível. Foucault (1999) lança questões sobre como o pensamento clássico, a partir do emaranhado confuso e indefinido das diferenças, começa a compor “relações de similaridade ou de equivalência que fundam e justificam as palavras, as classificações, as trocas” (IDEM, p. XXII) que fundamenta o processo de elaboração das ideias de identidade como as conhecemos hoje.

No âmbito do filme-diário, o processo de construção dessa narrativa de si a partir dos fragmentos de memórias que compõem uma existência acontece por meio de cineastas que filmam seu cotidiano por vários anos (ou décadas) e organizam esses fragmentos em diferentes estratégias de discurso. Em processos desse tipo, a reflexão que se instaura pela

¹²² Ver nota 106, que sintetiza o conceito heideggeriano de ‘acontecimento da verdade’

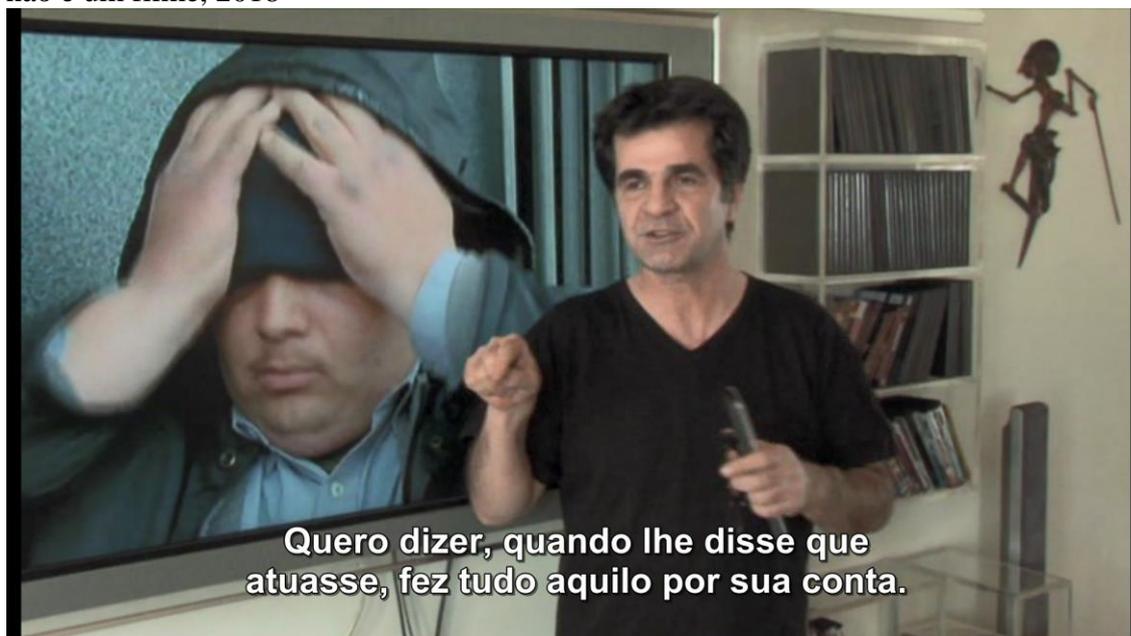
distância em relação aos eventos registrados pela câmera pode durar anos entre os processos de filmagem e montagem. Ao longo da história do cinema, vários cineastas experimentaram a forma diário no cinema, destacam-se diretores como Man Ray (*Home Movies*, 1923-38), em que registra lugares e eventos cotidianos protagonizados por ele mesmo e sua família, e Humphrey Jennings (*A Diary for Timothy*, 1946), em que filma os anos finais da Segunda Guerra Mundial em uma forma diarística endereçada a uma criança recém-nascida (RASCAROLI, 2009). Dentre os cineastas que experimentaram com esse formato no ambiente proporcionado pelo cinema dito *underground*¹²³, um dos mais proeminentes foi o lituano radicado nos EUA Jonas Mekas (1922-2019)¹²⁴. De maneira geral, os filmes de Mekas evocam certa nostalgia a partir da celebração do efêmero, impregnando-se de uma experiência da perda a partir de um presente sempre fugidivo. Para ele, o desejo pela improvisação, espontaneidade e anarquia na realização de suas obras revelava uma busca por uma liberdade de si mesmo, pois, para ele, chegar a uma criação ‘verdadeira’ demandava do artista “descer muito mais profundo, abaixo de toda essa desordem, ele tem que escapar da força centrífuga de tudo o que aprendeu de sua sociedade” (MEKAS, 2013a, p. 41)

Esse desejo pelo improvisado nos ajuda a compreender a formação da subjetividade a partir do rompimento das mesmas atitudes e significações, indo de encontro à gestão do cotidiano, à sociabilidade e à comunicação, investindo na possibilidade de criar revoluções que lançam um olhar sobre o irreversível (GUATTARI e ROLNIK, 1996; ROLNIK, 2018). Reverberando no filme-diário o momento de ruptura da atriz em *O Espelho*, o diretor alimenta em si o rompimento com a imagem como semelhança ordenada a partir de uma narrativa e aponta seu corpo para o instantâneo e o efêmero como lugar para experimentar um ‘acontecimento da verdade’. Para Rolnik (2018), a subjetividade limitada a uma ideia de sujeito sente, na tensão entre aquilo que lhe é estranho e o que lhe é familiar, a incapacidade de se sustentar na constante transmutação do mundo, o que faz com que ela se proteja na crença de ser fixa e imutável. Gumbrecht (2010), por sua vez, acredita que essa instabilidade e desassossego do sujeito na relação entre efeitos de sentido e de presença são seminais, visto que esta conexão não se compõe na complementaridade de um padrão estrutural, mas, justamente, na oscilação conflitante entre esses efeitos.

¹²³ Deste círculo, pertencem os supracitados cineastas como Carolee Schneemann (*Fuses*, 1967; *Plumb Line*, 1968-71), Stan Brakhage (*Window Water Baby Moving*, 1959); Marie Menken (*Glimpse of the Garden*, 1962; *Notebook*, 1963), Andrew Noren (*The Adventures of the Exquisite Corpse*, 1968), Su Friedrich (*Sink or Swin*, 1990), Chantal Akerman (*News From Home*, 1977) e outros como Storm de Hirsch (*Hudson River Diary at Gradiew*, 1970), Robert Huot (*Diary Film #4*, (1973-74) e Howard Gutterplan (*European Diary '78*, 1978).

¹²⁴ Cineasta criador de obras como *Walden* (1969), *Reminiscences of a Voyage to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1975) e *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001).

Figura 32 - Panahi assiste a uma cena de seu filme Ouro Carmim | Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018



Compondo um diário cuja inscrição de subjetividade reside na expansão dos modos de ser, pode-se dizer que o gesto de Panahi se alinhava a “um princípio que obriga a estar sempre mudando de princípio” (ROLNIK, 2014, p. 68), conduzindo-o a nunca saber o que está realizando antes de realizar. Nesse exercício, seu processo de criação parece estar sempre desejando se deslocar das abstrações sobre o sujeito que partam de situações particulares para compor generalizações mais amplas sobre si. Dessa forma, o diretor investe no processo paradoxal de construir uma memória que, constantemente, se descola da necessidade de definir sua identidade a partir do sentido:

Essa forma de narrativa de vida, em que a história é tirada dos acontecimentos nesse duplo sentido, em contraposição aos modelos, arquétipos ou prefigurações tradicionais, é a forma quintessencialmente moderna, a que combina com a experiência de um *self* particular desprendido. (TAYLOR, 1997, p. 374. Grifo no Original)

Quando resgata a cena de filmes anteriores¹²⁵, Panahi sinaliza sobre o modo como a situação de descontrole proposta por seus não-atores colabora para que uma espécie de

¹²⁵ Nesse mecanismo de acionar descontroles para si e seu filme, em outro momento, Panahi resgata outra obra de sua filmografia, *Crimson Gold* (*Talaye sorkh*, 2003), que versa sobre um entregador de pizza iraniano que atravessa diversas situações relacionadas à corrupção e desequilíbrio social em sua cidade. Em diálogo com Mirtahmasb, Panahi concentra-se em uma cena em que seu protagonista, Hussein (interpretado pelo não-ator Hossain Emadeddin), sai de uma joalheria logo após seu proprietário tê-lo humilhado. No contexto da filmagem, Panahi explica que a atuação de Emadeddin seguiu por um caminho inesperado em relação às suas indicações antes da gravação, afirmando ‘Ele atuou de uma maneira que fugiu ao meu controle’. Na cena em questão, o ator sai da joalheira acompanhado de outras duas pessoas e, sentindo-se consternado diante da humilhação sofrida, começa a passar mal, desfazendo o nó de sua gravata, cobrindo boa parte da cabeça e os

verdade ‘espontânea’ se produza na sua relação com a imagem. Por mais que o exercício de Panahi em ler o roteiro na sala de estar provoque infinitas imagens na mente de seus espectadores, ele parece acreditar que ainda não é suficiente, que seu exercício ainda se configura como uma subjetividade controlada. Pensando em Guattari e Rolnik (1996, p. 25), se as tradições da filosofia e das ciências humanas concebem a subjetividade possui um espaço ‘interior’ que se localiza nos domínios de uma suposta natureza humana, para os autores, a subjetividade seria essencialmente fabricada:

Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional.

Pensando nisso, o que interessa a Panahi na atuação dos protagonistas de seus filmes diz respeito à fuga e à liberdade que a imagem de si pode encontrar fora dos caminhos da subjetividade centrada na interpretação e no sentido. Esse sistema capitalístico e industrial que, segundo Guattari e Rolnik, alimenta a fabricação dessas ‘subjetividades serializadas’, tem seu desenvolvimento no período moderno, em que as relações sociais e os processos de produção se modificam em torno de mudanças envolvendo sistemas de produção de mercadorias, mercados competitivos e a mercantilização da força de trabalho (GIDDENS, 2002). Ao apostar no desejo de capturar aquilo que foge às subjetividades fabricadas, Panahi almeja libertar seu corpo das ‘mentiras’ e ‘hipocrisias’ (nas palavras dele) do pensamento racional identitário que, assim como o governo iraniano, também parece aprisioná-lo em uma certa forma de Ser. Ao saturar-se de imagens, espaços e tempos que se acumulam, o diretor parece escancarar corpos que recusam a se definir entre os princípios de ordenação do mundo para reparti-los em lampejos de subjetividade que emergem justamente nessas aberturas.

Panahi comenta que, quando está dirigindo atores, costuma trazer detalhes sobre os personagens para que eles os façam emergir a partir do seu próprio corpo; todavia, no caso dos não-atores, ‘os detalhes não serão previsíveis’ pois, quando ‘o amador entra, ele dirige você’. Nas mesas de leitura de roteiro com os atores, acontecem as orientações de atuação, e é nesse momento que Panahi sinaliza que se trata de um processo de criação coletivo; já quando se trata de ‘não-atores’, a composição tecnicamente planejada se transforma em um movimento mais espontâneo. Enquanto o ator tem como método antever o desenvolvimento

olhos com um gorro e se encostando na parede. A partir do resultado dos planos da cena que resultam no filme *Crimson Gold*, imaginamos como o diretor Panahi reagiu, naquele momento, à interpretação de Emadeddin. Como público, não conhecemos as indicações que o diretor Panahi trouxe na situação da filmagem para podermos comparar ao resultado da interpretação que o ator realiza e *Crimson Gold* não se configura como um filme que explicita suas arestas de produção na obra final.

de uma cena a fim de representar determinadas sensações, inspirar-se no trabalho com o não-ator, para Panahi, parece implodir esse corpo planejado que se direciona a um sentido, na forma cartesiana de pensamento. De acordo com Guattari e Rolnik (1996, p. 184), a natureza das revoluções, por mais programadas e planejadas que possam ser, guardam sempre seu objetivo de “*trabalhar pelo imprevisível*” (Grifo no Original). Como o não-ator compõe suas gestualidades de forma mais impura, as vibrações de seu corpo apontam para várias direções, que o cineasta precisa capturar para descobrir qual direção seu filme ‘decide’ tomar.

Na contramão da imprevisibilidade dos diários filmados e aos filmes-diário, Bergala (1998), por exemplo, sinaliza para a presença da “autoficção”, em que o cineasta, ao invés de registrar sua própria vida durante um certo período, escreve um roteiro e contrata um ator para interpretar um personagem que corresponde à primeira pessoa do diretor – casos de François Truffaut, e Alejandro Jodorowsky, por exemplo – ou ele mesmo o interpreta – caso de Nanni Moretti e Atom Egoyan¹²⁶. Em sua maioria, essas autoficções assumem uma estrutura narrativa clássica com início, meio e fim a partir de enredos com eventos específicos, distinguindo-se de forma seminal ao caráter fragmentário do filme-diário. A composição dessa narrativa, nos filmes de Jonas Mekas, aparece na etapa de montagem, em que o cineasta divide seus filmes em capítulos que conduzem o espectador a partir da delimitação do olhar sobre as imagens e, ao longo de sua vida, passou influenciar seu modo de filmar:

Enquanto estudava esse material e pensava sobre ele, tornei-me consciente da forma de um filme-diário e, é claro, isso começou a afetar minha maneira de filmar, meu estilo. E em certo sentido isso me ajudou a ter paz de espírito. Eu disse para mim mesmo: ‘Bem, muito bem – se não tenho tempo para dedicar seis ou sete meses à produção de um filme, não vou me abalar; irei filmar notas curtas, dia a dia, todos os dias’ (MEKAS, 2013b, p.132)

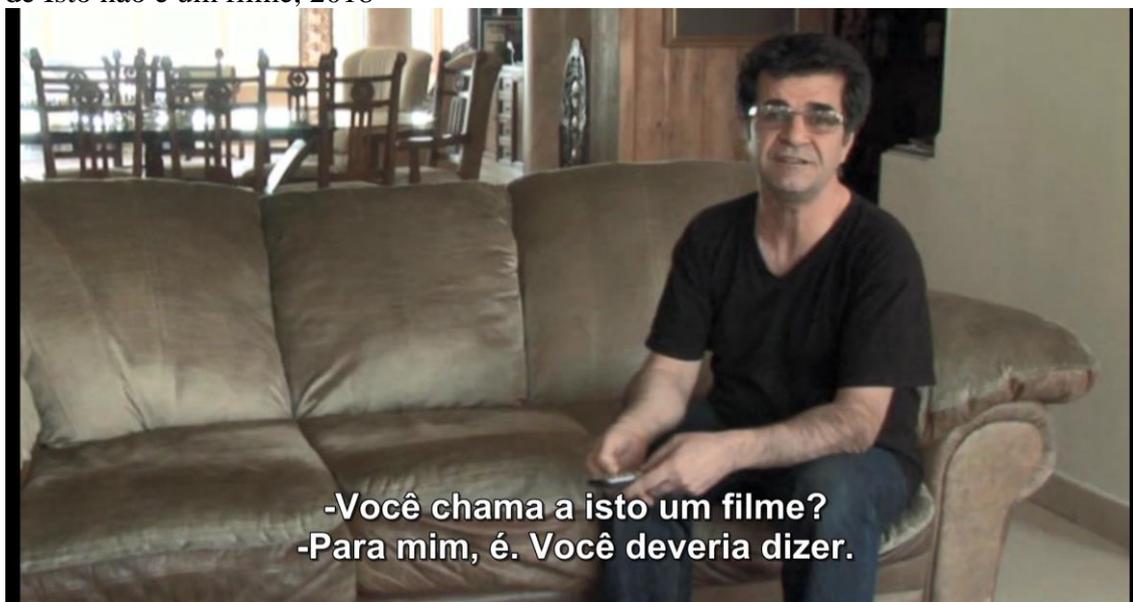
Na realização de um filme em que seu corpo se lança no desafio de exibir uma subjetividade menos planejada, Panahi ‘dirige a si mesmo’ a partir de certa recusa ao sentido ou à interpretação, investindo em um gesto “de deixar-se às coisas do mundo em uma atitude que permite que elas apareçam, se revelem como são; uma abertura não guiada por intenções, conceitos ou conclusões prévias” (GUMBRECHT, 2016, p. 24). Ao invés do filme que planejou no roteiro, seja o caso de buscar uma verdade possível às condições em que se

¹²⁶ Em *Les 400 Coups* (1959), François Truffaut compõe um alter-ego no personagem Antoine Doinel, vivido por Jean-Pierre L aud, em um filme que retrata sua adolescência na França; em *La Danza de la Realidad* (2013), Jodorowsky escala o ator Jerem as Herskovits para retratar sua infância na cidade de Tocopilla, Chile; em *Caro Diario* (1993), Nanni Moretti interpreta a si mesmo no filme em que percorre as ruas de Roma, descobrindo fachadas, indo ao cinema, visitando o lugar onde Pasolini foi assassinado etc.; em *Calendar* (1993), o cineasta egípcio Atom Egoyan interpreta um alter-ego, um fotógrafo que retorna ao seu país natal com sua esposa (Arsin e Khanjian, atriz e esposa do diretor na vida real) para tirar fotos de igrejas arm nias para um calendário.

encontra. Encenar o (não)filme a partir de suas dúvidas e incertezas, o diretor vislumbra aquilo que define sua subjetividade, implicando em contínuos desencantamentos em que, “ao surgirem novos afetos, efeito de novos encontros, certas máscaras tornam-se obsoletas” (ROLNIK, 2014, p. 36) e oferecem espaço a outros afetos, corpos e máscaras.

Dentro desse desejo por assumir os acontecimentos na narrativa como elemento que ilumina constantemente a ideia de subjetividade ‘dentro’ do espaço do próprio filme, os outros eventos que cercam o dia de Panahi formam e alimentam essas camadas dissonantes. Desta forma, ao se (des)equilibrar entre o gesto de capturar esses fragmentos de espaços, imagens e tempos e optar por mantê-los na montagem final, o (não)filme do cineasta traz à experiência de assisti-lo a ironia do desejo em negar sua própria identidade. Em um desses momentos, uma vizinha de prédio, Shima, leva seu cachorro, Micky, ao apartamento de Panahi. Ao ouvir a campainha tocando, o cineasta atende a porta e conversa brevemente com Shima, que pede a ele que cuide de seu cachorro enquanto ela iria à Quarta-Feira de Fogos. Contudo, o cachorro, assustado com novo ambiente, começa a latir e o iraniano termina devolvendo-o rapidamente a Shima, pedindo que deixe o animal com outro morador. A partir do registro de um encontro fortuito que se mantém na montagem final, o descontrole sobre os elementos da cena emerge como experiência sensível a partir de um corpo estranho àquele ambiente “cujo efeito material está sujeito a desaparecer ao mesmo tempo em que aparece” (GUMBRECHT, 2016, p. 77), desestabilizando o espaço, o tempo, o diretor e o próprio filme.

Figura 33 - Panahi debate com seu cinegrafista olhando para a câmera | Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018

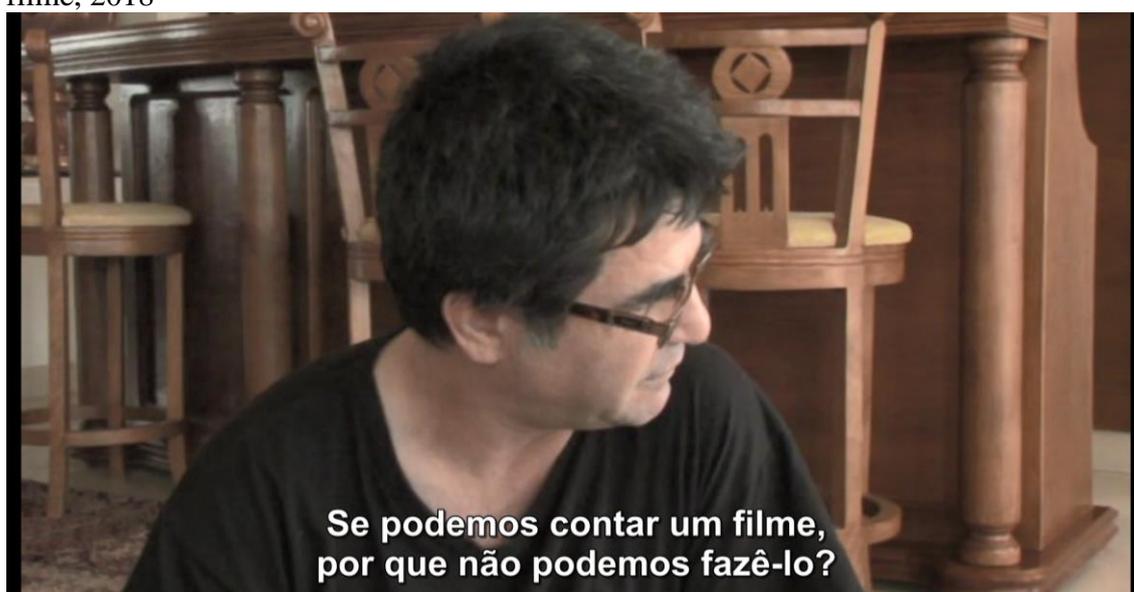


Ao analisar o quadro de Magritte, *A Traição das Imagens* (*La trahison des images*, 1929), Foucault (1988) percebe a maneira como a inscrição *Ceci n'est pas une pipe* (*Isto não é um cachimbo*) nega aquilo que estamos vendo ser representado na tela, e ao mesmo tempo, traz para dentro dela todos os cachimbos 'reais' que cabem em seu simulacro, esboçando uma rede ampla de similitudes a partir da justa/contra/oposição de seus elementos. Ao fazer da resistência à existência de um filme como ponto de partida para nomear sua (não)existência, Panahi cria, dentro do mundo de *Isto não é um filme*, uma heterotopia que desloca os sentidos que cabem na própria palavra e nos permite fabular os infinitos e impossíveis filmes que estão dentro dele. Desta forma, o diretor investe em um gesto de “negar, com a semelhança, a asserção de realidade que ela comporta, mas que é no fundo afirmativo: afirmação do simulacro, afirmação do elemento na rede do similar” (IDEM, p. 65). Dessa forma, Panahi decompõe o mito da identidade que funda um modo de produção da subjetividade, restringindo o corpo e o desejo ao plano do visível e do consciente e alimenta individualidades abstratas e incorpóreas (ROLNIK, 2014).

Nesse processo de composição de uma noção de identidade na modernidade, os pensadores do Iluminismo radical também chegam a assumir a física como forma de interpretação e produção de sentido da matéria em movimento e do funcionamento dos corpos de todos os seres em diversos níveis (TAYLOR, 1997). Nos filmes-diário de Jonas Mekas, a produção de sentido adota a existência em movimento como matéria prima, tomando a fusão de si com a realidade como potência para a forma de narrar a si mesmo e, como ele mesmo afirma, capturar “aquele fragmento físico bem objetivo da maneira mais próxima possível de como meu Eu está vendo” (MEKAS, 2013b, p. 134). Nesse sentido, trata-se de um gesto artístico que desmascara nossa relação com a representação, desfazendo a linha artificialmente definida que cria a interdependência entre palavras e seres e nos fazendo começar “a falar sobre coisas que têm *lugar* num espaço diverso do das palavras” (FOUCAULT, 1999, p. 317. Grifo no Original), compondo outras formas de existência do sujeito. Para James (2013, p. 168), por mais que a transformação dos diários em filme em filmes-diários invista em uma rearticulação de uma prática social amadora em uma economia “que privilegia o artefato completo como um todo, o momento da projeção, o público espectador e, de uma forma ou de outra, o valor de troca”, trata-se de gêneros que revelam anseios de produzir subjetividades e consumir intimidades. No filme-diário de Panahi, por exemplo, os planos da subjetividade e do pensamento são desmascarados para produzir um tensionamento na relação entre a palavra, sua obra e a si mesmo, desmontando regimes de identidade que inventam modos de viver a fim de “desertá-los – não para voltar às formas do passado, mas para inventar outras, em função dos germens de futuros incubados no presente” (ROLNIK, 2018, p. 89).

De acordo com Foucault (2016, p. 226), o que, de fato, caracteriza o modo de viver de um sujeito é a forma de relação que ele decide ter com as coisas, “como insere sua própria liberdade, seus próprios fins, seu próprio projeto nas coisas em si, a maneira como, por assim dizer, as coloca em perspectiva e as utiliza”. Na Idade Moderna, o naturalismo iluminista colaborou na composição de uma ideia de tempo cósmico que influencia na elaboração de certas formas da narrativa (de si e também histórica) que alimentam essas relações com as coisas. Essas formas de narrativa, por sua vez, fortalecem essas relações a partir de princípios morais e regras de conduta que conduziriam a humanidade à superação da ‘queda’ e da ‘cegueira’ diante das intempéries mundanas (TAYLOR, 1997), ao mesmo tempo em que desprezam os movimentos corporais do sujeito que não pertencem à ordem da cognição (ROLNIK, 2018). Em uma narrativa atravessada pela iminência de um risco convocado a partir de uma série de eventos transitórios, urgentes e fragmentados, a dimensão temporal, espacial e identitária no filme de Panahi se dilata ao investir na concepção de uma forma fechada e, paradoxalmente, ao se ver atravessado por outros corpos, espaços, tempos e filmes. Quando o espaço da sala de estar parece invadido pelas cosmologias do mundo externo que fazem implodir seu espaço, a formação racional da subjetividade do diretor dá lugar a uma série de dúvidas e incertezas que “coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano” (FOUCAULT, 1988, p. 76), produzindo uma revolução como gesto de trabalhar pelo imprevisível na própria existência das coisas.

Figura 34 - Panahi se questiona enquanto lê o roteiro | Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018



Em outro momento do filme, durante a leitura do roteiro, depois de uma longa pausa, Panahi compartilha com seu cinegrafista uma inquietação: ‘Se podemos contar um filme, por que não podemos fazê-lo?’. A impossibilidade de uma imagem instaura um conflito diante do que, para o cineasta, significaria estar, de fato, realizando um filme. Se o indivíduo se faz, ao mesmo tempo, como fragmento de uma ideia de sociedade e uma realidade fabricada pelos poderes que envolvem as disciplinas (FOUCAULT, 1977), a subjetividade se vê pressionada entre dois campos de força. Um deles seria a conservação das formas de vida materializada no *logos* e no pensamento e, o outro, “sua potência de germinação, a qual só se completa quando tais embriões tomam consistência em outras formas da subjetividade e do mundo, colocando em risco suas formas vigentes” (ROLNIK, 2018, p. 56). Se o fato do filme de Panahi ‘não ser’ um filme abre a possibilidade que ele seja qualquer coisa, este movimento de estar disponível em um tempo e um espaço que ‘não existem’ abre as portas para as infinitas e impossíveis identidades que pode conceber. Descolando um modo de ser conectado ao corpo do indivíduo e a abstração que compõe uma ideia de unidade do sujeito, as negações e descontroles que Panahi imprime em seu diário

solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1999, p. XIII)

Quando, em certos momentos, reafirma que acredita que o que Mirtahmasb e ele estejam filmando na sala de estar sejam somente mentiras, a imagem do desejo de Panahi nunca parece alcançar o que ele compreende como a ‘verdade’ do filme. Talvez, para ele, a verdade possível de si e do filme aconteçam somente no descontrole, na aleatoriedade, no desejo de “pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa” (IDEM, p. 12). Assim, encontrar outras maneiras de ser e formar subjetividades que preencham os espaços do eu e do mundo, pode desfazer a concepção de indivíduo como “uma suposta unidade cristalizada separada das demais supostas unidades que constituiriam um mundo” (ROLNIK, 2018, p. 66) e investir em subjetividades que inventem outros corpos e outros nomes para ser e se nomear.

Panahi - Mas você não pode fazer um filme de jeito algum, pode?
Mirtahmasb - E daí que eu não possa fazer filmes? Isto significa eu peço a você para fazer um filme de mim? Acha que isto vai se transformar em algum trabalho de arte maior? (Diálogo entre o direto e o cinegrafista em Isto não é um filme)

Quando evidencia o conflito entre o desejo de realizar algo que possa ser nomeado como um filme e, paradoxalmente, toma como ponto de partida o descontrole e o desalinhamento entre as formas de criar uma imagem de si, Panahi instala uma crise para “encontrar conceitos que possam satisfazer o objetivo da prática (e da fundamentação) de alguma coisa que não a interpretação” (GUMBRECHT, 2010, p. 77), herdada da visão de mundo cartesiana. Dessa forma, parece possível acreditar que a forma de *Isto não é um filme* emerge como obra de um conflito entre os riscos das afirmações e negações que fortalece sua ideia de sujeito na instabilidade. Esse desejo de mesclar arte e existência se intensifica na segunda metade do século XX, em que os artistas de vanguarda¹²⁷ começam a questionar os conceitos de obra para investir nos aspectos processuais e de inacabamento em seus trabalhos. Para James (2013, p. 176), os filmes-diário de Jonas Mekas conferem à vida cotidiana um sentido de veneração quase religioso a partir da combinação de imperativos como “a necessidade de responder imediatamente com a câmera *ao* e *no* presente, e a necessidade de inscrever a subjetividade por meio da criação de um estilo pessoal de filmagem”.

Nesse sentido, a busca por evidenciar o processo de criação de uma obra desvela esferas íntimas e pessoais do artista, construindo formas de si que desvelam um olhar político ao também se compreenderem como expressões artísticas conscientes de um anseio por propor modos de fazer cinema descolados de seus aspectos massivos e industriais (TURIM, 1992). Concebendo uma diluição entre as esferas da vida e da arte, a busca por essas perspectivas poéticas alimenta um desejo de questionar os sentidos e as formas de representação. Entre dois sistemas de referência para formação de subjetividade – uma, o ‘olho-do-visível’ (do campo molecular da representação); e outra, o ‘olho vibrátil’ (da vibratibilidade de todo o corpo) (ROLNIK, 2018) –, na obra de Panahi, o ‘nada’ é convocado a partir do descontrole para que se criem ‘todos’ os filmes que habitem a tensão entre ambos. Para Gumbrecht (2016), o ser humano vive entre o domínio das indistincões e indefinições e o âmbito das estruturas, interpretações e significados; e a única possibilidade de experienciar o nada e o *Sein*¹²⁸ deve “ser a experiência de um momento, do acontecimento no qual a indistincão do *Sein* – quase – ‘atravessa a fronteira’ para o lado da forma e da indistincão entre ausência e presença” (IDEM, p. 67), um momento em que forma e presença se manifestam.

¹²⁷ Como o artista plástico Allan Kaprow no movimento do *happening*, o grupo Fluxus na *performance art* e John Cage na música experimental, por exemplo.

¹²⁸ Gumbrecht (2016, p. 63), a partir das leituras de Heidegger, “define *Sein* e ‘nada’ como conceitos sinônimos, e acrescenta uma terceira reivindicação de simultaneidade (uma segunda desdiferenciação): a simultaneidade dentro do *Sein*, a não distinção entre aquilo que está presente e aquilo que está ausente”.

Sentindo-se, talvez, como prisioneiro de uma ideia de sujeito que constantemente lhe convoca a tensionar seus modos de ser e estar no mundo, Panahi nega a identificação de seu próprio filme num contexto atravessado por camadas de proibições da imagem e, ao mesmo tempo, faz flutuar, sobre ele todos os filmes que também poderia ser. Ao compartilhar conosco a incerteza de não saber o(s) filme(s) e o(s) sujeito(s) que habita(m) o espaço desenhado com fitas adesivas em sua sala de estar, o diretor se permite desmascarar a herança da noção de indivíduo como uma unidade indivisível. Por mais múltipla e mutável que compreendamos a identidade, ao falarmos que, atualmente, somos sujeitos com uma identidade ‘fragmentada’, essa analogia com as ‘partes’ parece sempre pressupor um ‘todo’ a que se referir: “no fundo, há sempre uma ilusão de um fundo, uma saudade do infinito, da unidade intrínseca, do ‘um’ – ainda que submetido à dialética do ‘múltiplo’” (ROLNIK, 2014, p. 187)

Ao assumir a necessidade de tomar como referências seus próprios filmes, nos quais os atores se permitiram conduzir pelo gesto da deriva e desestabilizaram as dinâmicas estabelecidas no set de filmagem, o diretor já está impregnado de um desejo de presença. Desta forma, ele reconhece e traz à consciência a necessidade de ocupar seu próprio corpo em um estado anterior ao das palavras, do sentido e da interpretação. Ao compartilhar essas dúvidas e incertezas, Panahi possibilita que outra forma da verdade – efêmera, impregnada no corpo e subterrânea ao filme – aconteça. Empreender revoluções em um self entendido como propriedade privada, fabricável e consumível não implica necessariamente a destruição da própria subjetividade, mas de uma certa *figura* de si (GUATTARI e ROLNIK, 1996). Quando se lança ao descontrole para que uma imagem e um sujeito possam surgir a partir da incerteza, Panahi abre seu (não)filme para a possibilidade de se tornar um e permite que, talvez, uma verdade aconteça.

Nesse sentido, o gesto de filmar a si mesmo nos possibilita entender a produção de imagens como prática de vida que não “trata apenas de fazer da vida assunto ou matéria de trabalho, mas diluir nela o próprio trabalho: filmar todo dia, filmar fragmentos por dia; reagir imediatamente ao fluxo dos acontecimentos” (MOURÃO, 2013, p. 15). Nos filmes-diário de Mekas, por exemplo, o processo de transformação desses fragmentos do presente em uma narrativa por meio da montagem se fazia envolto por circunstâncias “sujeitas ao tempo, às mudanças da ideia que Mekas faz do formato de sua própria vida e de como esta poderia ser expressada como filme” (JAMES, 2013, p. 191). Para colocar a si mesmo nesse movimento, Rolnik (2018) acredita ser necessário trabalhar em uma descolonização do inconsciente que nos proporcione o gozo individual e coletivo de uma afirmação transfiguradora de um si que

pode se propagar para um ‘fora de si’. Assim como ele, outros cineastas da vanguarda cinematográfica norte-americana como Stan Brakhage, Andrew Noren, Jerome Hill e Hollis Frampton investiram nesse gesto como forma de assumir um desejo por reivindicar a existência de um cinema experimental a partir dessa tendência autobiográfica e de apropriação de registros caseiros (ALLARD, 2010).

A partir dos anos 1980, os projetos autobiográficos e diarísticos começam a se espriar por outros espaços artísticos e se tornar cada vez mais populares, em que se entendia “o eu, ou a apreensão da vida, como um problema colocado à forma, um problema que questiona a forma, ou exige que ela seja tensionada” (MOURÃO, 2013, p.15). Além do crescente barateamento de custos de produção e do contato com outras obras do gênero, outros cineastas puderam conceber obras que ampliam e diversificam as possibilidades do diário no cinema como David Perlov, Chantal Akerman, Joseph Morden, Derek Jarman e Wim Wenders¹²⁹. Diferentemente dos filmes-diário desses e outros cineastas, nos quais a relação com a câmera amadurece na duração, ao longo de anos de imagens para que sua construção como obra fílmica se estabeleça, em Panahi, parece existir uma urgência por um self que parece afirmar o presente não como negação do passado ou de um possível futuro, mas porque lhe parece ser a única imagem de si possível de se realizar como presente. Tomar a negação como rejeição às formas instituídas define, por oposição, a afirmação de um ‘ser’ a um ‘não ser’. Contudo, essa negação pode também ser um gesto de “positividade do movimento aleatório de desterritorialização daquelas mesmas formas e regras, desterritorialização operada pelo corpo vibrátil em suas andanças, que o olho-retina desconhece” (ROLNIK, 2014, p. 199).

Mirtahmasb – Jafar, você está esperando a confirmação de uma sentença pelo filme que estava fazendo antes. Cumpre uma pena de 20 anos de todas atividades, além de 6 anos de prisão.

Panahi – E?

Mirtahmasb – Bem, de qualquer maneira, esta é uma atividade relacionada ao cinema. O que estamos fazendo agora e que eu estarei fazendo mais tarde.

Panahi – O que é?

Mirtahmasb – Este filme sendo feito.

Panahi – Você chama a isto um filme?

Mirtahmasb – Para mim, é. Você deveria dizer.

(Diálogo entre o diretor e o cinegrafista em Isto não é um filme)

¹²⁹ Em *Diary* (1983), David Perlov reúne registros feitos com uma câmera 16 mm e narra, em onze partes, a vida de sua família e acontecimentos políticos entre 1952 e 2002; em *News from Home* (1977) e *No home movie* (2015), Chantal Akerman trata sobre a relação que desenvolveu com sua mãe; em *Mémoires d’un juif tropical* (1988), o diretor Joseph Morden relembra o período de sua juventude no Equador, onde seus pais judeus se estabeleceram depois que deixaram a Polônia; em *Blue* (1993), Derek Jarman retrata suas experiências com a AIDS, literal e alegoricamente, junto a uma exploração dos significados associados à cor azul; e em *Lightning Over Water* (1980), o diretor Wim Wenders ajuda seu amigo e diretor Nicholas Ray a concluir um filme antes de sua morte iminente por câncer.

Ao criar essa “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis” (FOUCAULT, 1999, p. XII), Panahi desconstrói as sintaxes que mantêm as conexões entre a palavra e a coisa. Tomando de empréstimo a leitura que Gumbrecht (2016) faz de Heidegger, pode-se afirmar que o Ser não pertence a uma dimensão metafísica, mas resiste na sua individualidade. Então, o ‘desvelamento do Ser’, por sua vez, implicaria na produção de situações em que tais coisas sejam experimentadas nem como ideia e nem “vistas de uma perspectiva específica, mas como coisas ‘nelas e por elas mesmas’” (IDEM, p. 101). Para Mekas (2013b, p.135), os registros de imagens também acontecem por um movimento que se assemelha a uma epifania que aparece no mesmo momento em que desaparece diante dos olhos:

E se agora começo a examinar o que filmei, o que coletei, tenho uma coleção de muitos desses detalhes destacados, e toda vez que eles apareceram, eu não os busquei, eles me escolheram, e reagi a eles por razões muito pessoais, e é por isso que todos eles se conectam, para mim, por uma ou outra razão.

Se, para Panahi, fazer um filme é habitar a contradição, exercitar o inesperado da condição de se sentir vivo, como seria possível defini-lo usando palavras quando aquilo que significaria ‘ser um filme’ estaria justamente naquilo que está antes das palavras? Nos filmes-diário de Mekas, os registros da vida cotidiana terminam se tornando mais relevantes do que investir em uma ficção de narrativa mais abrangente, visto que, para o cineasta, “uma imagem ‘lírica’ fragmentária, insubstancial e imperfeita era preferida em lugar de uma imagem realista, completa e consciente da própria presença” (JAMES, 2013, p.179). Ao criar a dúvida sobre se o que está fazendo seria ou não um filme, Panahi parece não se tratar de uma incerteza em torno da recepção da obra final pelo público ou pela crítica, mas porque a ‘identidade’ de um filme estaria intimamente conectada à produção de presença no momento em que ele aconteceu. De acordo com Foucault (1999), o ato de nomear as coisas a partir daquilo que se compreende por suas semelhanças eclode suas diferenças e os traços idênticos se sobressaem na memória. Para o diretor, definir um filme implicaria definir a si mesmo. Nesse movimento, os filmes-diário de Mekas também compõem uma narrativa que mostra registros íntimos do diretor para nos revelar uma identidade que se sustenta justamente em seu caráter fugidio:

Temos seu rosto, sua voz com seu sotaque inconfundível acrescida durante a edição, temos imagens de páginas de seu diário escrito, mas sabemos pouco ou quase nada dos movimentos que regem sua intimidade, seu casamento ou a vida de seus filhos (MOURÃO, 2013, p. 14)

Assim, a natureza das coisas e sua “grande superfície indefinida e contínua imprime-se em caracteres distintos, em traços mais ou menos gerais, em marcas de identificação” (FOUCAULT, 1999, p. 427) e, por fim, em palavras e discursos que conectam o ser à sua representação. Nesse sentido, a forma do filme-diário se desdobra no ensaístico para desvelar cineastas que, nesses pequenos fragmentos de imagens no fluxo da existência, nos colocam diante de “uma postura que ensaia novos processos de subjetivação, outros modos de ser e de estar que se conectam a experiências cujo intuito não é mais dominar ou interpretar o mundo” (GONÇALVES, 2014, p.14). Ao redesenhar constantemente o espaço, o filme e a si mesmo, Panahi toma a forma do filme-diário como potência para descolar as palavras das coisas para que as vejamos nelas mesmas, em sua constante inconstância, efemeridade, impermanência, criando um atrito entre o estranho e o familiar que “faz o que mostra e o que diz escorregarem um sobre o outro, para que se mascarem reciprocamente” (FOUCAULT, 1988, p. 26).

2.5 A câmera como (lugar do) corpo – Da intimidade do diário à diversidade do ensaio

Em um diálogo no início do filme, Panahi olha diretamente para seu cinegrafista e, por consequência, para o espectador e afirma ‘Acho que devemos tirar essa fita e jogá-la fora’, demarcando definitivamente um momento de ruptura da forma-diário e a opção pelo ensaio como estratégia de linguagem. Nas imagens, um Panahi que nos parece constrangido com o fato de estar encenando a si mesmo para uma câmera. Quando denuncia a presença de outra pessoa dentro do apartamento, Panahi lança por terra uma noção de soberania da câmera que observaria sem ser observada. Ao denunciar essa presença, Panahi desvela o próprio mecanismo de encenação de si em seu filme. Não parece ser somente um desmascaramento do filme e de suas operações, mas a enunciação de uma própria forma de falar sobre si, deflagrando as dúvidas e incertezas sobre as operações possíveis a partir dos gestos de abertura ao descontrole. Nesse sentido, a forma do registro de filme-diário que Panahi construía até então começa a dialogar com o ensaio fílmico, que, no campo dos estudos de cinema, costuma designar “obras marcadas por características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico” (ALMEIDA, 2018, p. 92).

Considerando nossa forma de olhar o filme como uma forma de conexão entre o lugar que ocupamos e nossa relação com a experiência, podemos retomar o pensamento de Gumbrecht (2010), que desenvolve os imaginários da aproximação dos sujeitos em relação aos objetos e fenômenos do mundo por meio das formas de representação e autorreferência

humanas – conceitos, períodos históricos, obras artísticas etc.. Segundo ele, a segregação entre as noções de espiritual e material, por exemplo, passa por várias modificações ao longo dos períodos: enquanto na Idade Média predominava a união entre espírito e matéria por meio da criação divina, que lhe atribuía um sentido intrínseco, no Renascimento, o mundo se compõe como uma matéria a ser interpretada pelo espírito para que se identifique um sentido. Posteriormente, de acordo com Taylor (1997, p. 473), os desdobramentos da formação do *self* na modernidade conduzem ao advento do romantismo, em que a noção de uma voz interior e dos sentimentos como modo de acessar a verdade e a natureza humana “nos fala da importância de nossa própria realização natural e da solidariedade com nossos semelhantes nas realizações deles”.

Ao compor um *self* em uma forma que expresse suas condições de aprisionamento, Panahi delimita o horizonte de seu próprio personagem: um passado, uma memória e um objetivo. A partir desse momento, desloca seus próprios objetivos e conflitos, e o aprisionamento físico dispara outros modos de se sentir encarcerado. Nesse encontro, iluminam-se atritos entre, de um lado, a potência das infinitas formas de se representar e, em outra direção, as limitações físicas e abstratas que determinam as possibilidades do ser. De acordo com Taylor (1997), nossa relação com os sentimentos se produz na possibilidade de manifestação da natureza humana a partir do gesto de se expressar. No que se refere às obras artísticas, começa a se pensar “sua ‘criação’ não apenas como um ato de tornar manifesto, mas também como uma construção, um ato de trazer à existência” (IDEM, p. 480). Para Panahi, tornar-se uma imagem implica assumir o aprisionamento de si mesmo como uma forma narrativa. Assim, o diretor constantemente parece se mover entre as tentativas de construir essa forma de expressar a si próprio e assumir o descontrole como potência para se entender como um corpo no espaço.

Nesse exercício, assume seu filme com um limiar entre as formas do filme-diário e do filme-ensaio, compondo uma obra que renegocia as formas de escrita e perspectivas de leitura, desmontando as ordenações temporais e espaciais de modo a ampliar nossas noções de verdade e juízo, realizando uma “apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública” (CORRIGAN, 2015, p. 10). Quando Montaigne publicou seu livro *Ensaaios* em 1580, deu início a uma tradição de escrita literária que aponta para a diversidade e insubordinação das formas e dilui fronteiras entre gêneros textuais e, posteriormente, linguagens artísticas. Nessa diluição de fronteiras temáticas e estilísticas, autores como Russell (1999 apud RASCAROLI, 2009), Corrigan (2015) e

Weinrichter (2007), entendem que o filme-diário pode ser conceituado, na verdade, como uma das instâncias do ensaio fílmico.

Dentro de *Isto não é um filme*, existem, na realidade, infinitos filmes que acontecem a partir dos resíduos do presente, em que os vestígios de produção de seu filme proibido são recompostos na sua sala de estar, ao mesmo tempo em que o operador de câmera documenta os dias do cineasta. Emergindo a partir dos corpos, dispositivos e sonoridades, nossos olhares são convocados a compor gestos, expressões e palavras até formarem “máscaras para se apresentarem, se ‘simularem’; *sua exterioridade depende de elas tomarem corpo em matérias de expressão*” (ROLNIK, 2014, p. 31. Grifo no Original). O que resta do projeto inicial são imagens fantasmas de um futuro que morre enquanto ainda é apenas possibilidade: imagens, feitas no próprio celular de Panahi, que registram visitas às locações, cenários de eventos e personagens do roteiro (beco, escada, sala e entrada da casa).

Figura 35 - Imagens de pré-produção na locação do filme | Fonte - Frame de *Isto não é um filme*, 2018



No início do filme, Panahi exhibe imagens do processo de pré-produção no celular, mostrando fotos de duas garotas que ele havia escolhido para participar do filme no papel de Maryam a partir de uma seleção com trinta a quarenta candidatas, comentando: ‘Esta aqui, com aqueles olhos vazios, parecia que ela tinha uma vida cheia de dificuldades e problemas. Senti que o papel se adequaria a ela, e, também, ela tem um sotaque de Isfahani¹³⁰ muito agradável’. Com uma relação com a experiência corporal mais intensa em comparação à

¹³⁰ Isfahani uma cidade do Irã, no centro do país, a 340 quilômetros ao sul de Teerã.

herança cartesiana orientada por uma noção de distanciamento racional e moderno, a reverberação do Ser na experiência estética acontece como uma epifania que aparece na mesma medida em que se desfaz a partir de gestos que afetam de forma inconsciente (GUMBRECHT, 2016). Esse atrito entre consciente e inconsciente na experiência do olhar remete às concepções expressivistas que se fundamentam no século XVIII, que centralizam e reinterpretam o lugar da arte na vida social. No pensamento clássico, seu valor residia na capacidade de mimese, de imitar a realidade; já nessa outra configuração, na habilidade em tornar “algo manifesto, ao mesmo tempo em que o realiza e o completa” (TAYLOR, 1997, p. 483).

Enquanto mostra as imagens como se exibisse um álbum de fotografias, Panahi nos permite fundir as imagens da história que imaginamos, as memórias de filmes anteriores do diretor, os vestígios de seu filme inacabado. Quando o contexto de negação à imagem oferece espaço para que outras formas de vê-la se materializem, a sensação que se imprime ao filme de Panahi parece assumir o corpo como “pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 7), como espaço contrário das utopias, mas de onde todas elas partem. A partir dos fragmentos de imagem da locação, vemos habitantes ‘reais’ daquela casa junto a Panahi e fabulamos as ações dos personagens imaginários naquele ambiente. Na relação entre o ‘eu’ e o ambiente físico, Heidegger, na leitura de Gumbrecht (2014), acredita que, mesmo que estejam frente a frente, encontram-se separados por um abismo filosófico nos pensamentos ligados à lógica tradicional da relação sujeito/objeto.

Para Heidegger, retornar ao ‘eu’ significa retornar a essa intrínseca familiaridade primordial com o mundo dos objetos, visto que “entende o *Dasein* (ou seja, a existência humana) como ser-no-mundo – isto é, como sempre já junto do seu ambiente físico” (GUMBRECHT, 2014, p. 94. Grifo no Original). Heidegger tem sido um dos pensadores que mais influenciam nesse modo de relacionar a formação da subjetividade às corporalidades e espacialidades a partir de seu conceito de ‘Ser-no-mundo’. Seus pensamentos emergem no início do século XX, desdobrando rumos que a formação da identidade na modernidade se encaminhava no fim do século XVIII por uma relação do sujeito com os sentimentos. Considerando as formas de expressar esses sentimentos, o ensaio, desde Montaigne, se espalhou por diversas linguagens artísticas, atravessando a literatura com nomes do século XVIII como Joseph Addison e Richard Steele e chegando na contemporaneidade com autores como James Baldwin, Susan Sontag, Jorge Luís Borges e Umberto Eco (CONNIGAN, 2015).

As formas de expressar sentimentos tornam-se a base para uma individuação mais abstrata, complexa e completa que começa a pensar cada indivíduo como uma pessoa diferente e original que determina sua própria forma de viver. Desta forma, começam a se valorizar mais as distinções e particularidades entre os sujeitos que, para além das questões morais, “colocam para cada um de nós a obrigação de viver de acordo com nossa originalidade” (TAYLOR, 1997, p. 481). Ao longo dos séculos XX e XXI, a forma do ensaio se desenvolve como uma forma em que essa busca por si mesmo aparece, espalhando-se pela música, cinema, fotografia e permeando a internet na forma de *blogs*, *vlogs* etc.. Trata-se de formatos que privilegiam a expressão e a subjetividade na descrição da experiência e, continuamente, testam e desfazem “os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência” (CORRIGAN, 2015, p. 21). Nesse processo de relação mútua entre a formação do eu e da sociedade, os indivíduos terminam sendo mais valorizados nas contribuições para “as influências sociais que são globais em suas consequências e implicações” (GIDDENS, 2002, p. 9)

No cinema, um panorama diverso compõe o cenário dos ensaios filmicos, composta por títulos como *Toda a memória do mundo* (1956), de Alain Resnais; *Carta da Sibéria* (1975), de Chris Marker; *História(s) do cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, *Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda, ou *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), de Harun Farocki; ou *No Intenso Agora* (2018), de João Moreira Salles. Para Weinrichter (2007), os filme-ensaio fundem aspectos do documentário performático à veia lírica (ou autobiográfica) do cinema de vanguarda, empregando recursos como “o uso alegórico de material de arquivo, montagem expressiva, a dialética dos materiais, a coexistência de imagens factuais ‘objetivas’ com um discurso subjetivo, e uma linha de argumentação experimental e não linear” (WEINRICHTER, 2007, p. 13)¹³¹

Quando conectamos a reflexão entre o sujeito e mundo dos objetos diante da obra de Panahi, podemos compreender como o próprio espaço do filme se compõe como uma heterotopia dentro dos espaços (reais e imaginários) que lhe são possíveis. Assim, a forma ensaística aparece a partir de uma espécie de montagem evocada a partir da relação do corpo de Panahi com essa interpenetração entre subjetividades, tempos e espaços, “na medida em que o gesto de colocar um tema ou um objeto em jogo, ao mesmo tempo também o expõe às considerações intempestivas de seu próprio reflexo” (SILVA, 2012, p. 254). Tomando de

¹³¹ No Original: “el uso alegórico del material de archivo, el montaje expresivo, la dialéctica de materiales, la convivencia de imágenes factuales “objetivas” con un discurso subjetivo, y una línea de argumentación tentativa, no lineal”

assalto os espaços físicos e mentais a partir das epifanias compostas em sua forma de existir, o filme imaginado de Panahi ocupa territórios do consciente e do inconsciente ao, constantemente, deslocar corpos, câmeras, palavras, imagens e espaços. Nesse exercício, Panahi assume um desejo de tornar o espaço da subjetividade um movimento de desterritorialização que produz “devires inéditos, múltiplos e imprevisíveis; ele é a própria busca de matéria de expressão, *substância a ser fabricada*, maneiras de inventar o mundo” (ROLNIK, 2014, p. 54. Grifo no Original). Assim, o sujeito se torna potência em devir a partir da conexão entre ele e os objetos; e estes, por sua vez, também deixam de “existir apenas como coisas em si, ‘peças’ de museu, para se revelarem como catalisadores de intensidades, elementos de um ritual” (IDEM, p. 189).

Figura 36 - Panahi descreve um plano na leitura de roteiro | Fonte - Frame de *Isto não é um filme*, 2018



Pensando a experiência do olhar diante de *Isto não é um filme* a partir desse prisma histórico e conceitual, compreendemos que essas inconsciências emergem nos fragmentos imaginados do filme proibido de Panahi – e como elas colaboram para pensar certa noção de sujeito. No período moderno, as teorias expressivistas, que entendem a arte como expressão, desenvolvem formas de compreender a natureza e a alma humanas a partir da história e da narrativa de si, refletindo “tanto sobre a maneira em que a vida individual se desenrola no sentido da autodescoberta como sobre o modo em que essa vida se encaixa na história humana como um todo” (TAYLOR, 1997, p. 499). No contexto do filme de Panahi, essa forma de se expressar através da narrativa como autodescoberta aponta para as sensações de descontrol e

fragmentação em que a multiplicidade do sujeito se faz atravessada por espaços, corpos e tempos que não formam uma unidade. Nesse exercício, estamos, ao mesmo tempo, no espaço físico da sua sala de estar – ocupando o corpo do cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb – e no ponto invisível através das lentes da câmera, “nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos” (FOUCAULT, 1999, p. 4).

Quando está compondo o cenário de seu (não)filme com fitas adesivas, cadeiras e almofadas, Panahi dirige os planos a partir de determinadas indicações. Enquanto olha para a câmera e afirma ‘A tomada durará cerca de 6 segundos e apenas estaremos vendo o beco’, ele aponta com as mãos o enquadramento imaginado, fazendo-nos sobrepor, à imagem que estamos vendo, o plano de um beco por onde nossa ‘câmera’ nos permite olhar. Para Corrigan (2015, p. 23), enquanto formas de composição ficcional como romance e poesia, geralmente, apresentam subjetividades estruturadas e coerentes, os ensaios “tendem, voluntaria e muitas vezes agressivamente, a minar ou dispersar essa própria subjetividade à medida que ela é subsumida ao mundo que explora”. Ao ‘nos olhar’ enquanto dirige seu enquadramento, Panahi nos permite, ao mesmo tempo, reconhecer o lugar que nosso corpo ocupa como espectador e fabular nossa presença física por meio do corpo de Mirtahmasb, traçando uma linha que atravessa o quadro e alcança o lugar de onde vemos. Dessa forma, o diário de Panahi assume aspectos do ensaio ao diluir as fronteiras entre os domínios da arte e da vida, do pensamento e da experiência, agindo “como seres que nos apanham e nos escapam sem que nossa razão possa saber capturá-los, contaminando nosso espírito de germes incontroláveis”¹³² (MUSIL, 1984, p. 417).

A partir de um contraste entre o deslocamento espaço-temporal possibilitado pelos aparatos de tecnologia (celular, televisão, filmadora digital etc) e pela precariedade dos recursos na sala de estar, o diretor investe na produção de imagem a partir de um jogo que revela fragilidades. Nesse sentido, o filme de Panahi se define como um exercício de subjetividade expressiva a partir de encontros experienciais em uma arena pública, “cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador” (CORRIGAN, 2015, p. 33). Ao invés de pretender “a liberdade (noção indissolúvelmente ligada à de consciência), temos de retomar o espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes que, num embate com a subjetividade capitalística, a façam desmoronar.” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 30). Nesse exercício, o

¹³² No Original: “comme des êtres que nous empoignent et nous échappent sans que notre raison les puisse saisir, en contaminant notre esprit de germes incontrôlables”

filme de Panahi nos exige uma experiência aberta ao pensamento que envolve “uma busca de apreensão do objeto em sua variabilidade, assumindo a legitimidade do transitório como foco de atenção” (XAVIER, 2014, p. 33).

A partir desses vetores que se cruzam, as ideias de Panahi como um sujeito criador e como corpo no espaço se atravessam por meio das imagens das duas ‘câmeras’ – aquela que registra aquilo que estamos vendo e aquela que cria, junto com ele, os enquadramentos que nos colocam também dentro de seu corpo. Segundo Giddens (2002), no processo de constituição da identidade moderna, a reflexividade do eu, aliado à influência dos sistemas de abstração, compreende o corpo menos como um elemento externo aos pensamentos da própria modernidade, mas passa a ser mobilizado como um projeto. Criar fissuras nesse regime de constituição de sujeito consiste em buscar vias de acesso à potência de criação como experiência subjetiva, visto que “a formulação de ideias é inseparável de um processo de subjetivação em que essa reapropriação se torna possível por breves e fugazes momentos” (ROLNIK, 2018, p. 38). Ao nos permitirem habitar, ainda que de forma efêmera, seus corpos por meio da partilha de seus modos de ver, Panahi e Mirtahmasb se permitem afetar pelas imagens que capturam e fortalecem o exercício da presença como modo de criação de um comum. Dessa forma, seu filme proibido encontra uma existência concreta

arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos (FOUCAULT, 1988, p. 23)

O movimento de deixar as coisas aparecerem como são se relaciona à revelação do Ser, em que a “produção de presença se torna o momento ‘infinitamente breve’ em que as coisas se revelam para nós, se tornam presentes, ocupam espaço, nos tocam” (LAGE, 2016, p. 21) a partir de uma percepção fugaz e evanescente de uma não distinção entre forma e vazio. Ao compor um filme autobiográfico que evoca estados de presença e investe em uma verdade fugidia e efêmera, o diretor tensiona o contexto do regime identitário e a política de subjetivação, criando espaços para derivas mais flexíveis, experimentais e processuais e “nossa força de criação em sua liberdade de experimentação não só é bem percebida e recebida, mas ela é inclusive insuflada, celebrada e frequentemente glamurizada” (ROLNIK, 2014, p. 18). Quando seu corpo nos permite perceber que a câmera que o registra ocupa um espaço, Panahi também termina ‘olhando’ para nós e, por consequência, nos força olhar para nós mesmos. Quando ele se dirige ao seu interlocutor, ocupa momentânea e fugidamente o espaço físico do filme, tornando-o “ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal” (FOUCAULT, 2006, p. 415), já que também se trata de um ponto virtual que não existe concretamente nos olhos do diretor.

Na leitura das rubricas de seu roteiro, os gestos de Panahi vão apontando o passo a passo dos enquadramentos a partir de suas descrições: ‘Tomada de abertura. Aqui está nosso quadro, mostrando o beco’. No modo como se dispõe (em frente ao diretor, como mostra a foto acima), a câmera mostra justamente o lado oposto ao plano que abre o (não)filme, exibindo-nos o fora do quadro, o espaço ‘dentro’ da imagem que estamos assistindo. A partir dessa forma de nos apresentar seu corpo e, ao mesmo tempo, nos colocar dentro dele enquanto se disponibiliza em um processo de se afetar pelas imagens que cria, Panahi abriga e desfaz “halos de intensidade, isto é, de estados de um grau quantitativamente mais elevado na consciência de nossas emoções e de nosso corpo” (GUMBRECHT, 2015, p. 79). Esse movimento de exibir uma subjetividade e um filme que se operam como processo, a compreensão do autobiográfico no trabalho do cineasta parece entender a subjetividade como uma “busca indefinida, ou finita na forma mesma da existência, de um fim, um fim que ao mesmo tempo o indivíduo alcança e não alcança” (FOUCAULT, 2016, p. 228).

A partir da câmera que Mirtahmasb opera, vemos o corpo e o movimento de Panahi criando a imagem. Nesse sentido, a ideia de ser um (não)filme aparece não como um vetor que decide apontar para tudo que lhe seria contrário (o fora do quadro ou o contraplano), mas, que, assim como o conceito de Ser de Heidegger, entende Ser não como um sentido abstrato, mas como algo que pertence à dimensão das coisas, que “se revela e se oculta no acontecimento da verdade” (GUMBRECHT, 2010, p. 93). Ao demarcar o espaço que ocupa, a câmera subverte uma forma de produzir imagens e pensamentos como o conhecemos. Para Starobinski (1993, p. 36), as formas do ensaio se aprofundam na transitoriedade e na fragmentação da noção de subjetividade e nas relações de alteridade entre os sujeitos e as coisas em um gesto que “inclui e mantém a diferença, o risco do parecer, do devir e da linguagem”. Insurgir-se a partir do diálogo com essas estruturas produz fissuras perturbadoras, visto que correntes de pensamento como o Iluminismo e o romantismo ainda fundamentam nossas autoconcepções, nossas perspectivas morais e nossos modos de expressão (TAYLOR, 1997). A potência dessas fissuras e dinâmicas de poder não começam e não terminam no sujeito, mas se configuram como “efeitos das forças do mundo que habitam cada um dos corpos que o compõem e seu produto são formas de expressão dessas forças” (ROLNIK, 2018, p. 38), alimentando e ressonando processos de singularização que formam forças coletivas. Nesse exercício, o filme de Panahi destaca uma persona, ao mesmo tempo, real e ficcional cuja presença questiona “a aparência documentária do filme com a presença de uma subjetividade ou posição enunciativa pronunciada” (CORRIGAN, 2015, p. 33).

Na cena em que Panahi nos fala de uma janela imaginária, ao ver essas duas imagens ao mesmo tempo, o lugar do sujeito toma o corpo como ponto de partida para fazê-lo enxergar a partir do cruzamento entre duas janelas: uma, que dá acesso ao espaço ‘dentro’ da casa de

Maryam (nos olhos de Panahi) e outra, que torna o espaço ‘dentro’ da casa de Panahi visível (nos olhos de Mirtahmasb). Dentre as linhas abstratas que o desejo traça de forma invisível e inconsciente a partir do fluxo ‘entre’ esses corpos, os afetos apontam pontos de fuga por onde o mundo foge, desmanchando-se e “traçando um devir – devir do campo social: processos que se desencadeiam; *variações infinitesimais*; rupturas que se operam imperceptivelmente; mutações irremediáveis” (ROLNIK, 2014, p. 50. Grifo no Original). Nesse sentido, o corpo aqui aparece como único lugar possível por onde a imagem pode transitar para chegar onde pode (ou precisa) a partir de descrições dos planos:

Há um rapaz parado no final do beco. Uma senhora de idade entra no beco e caminha até o meio dele. O rapaz vem ajudá-la com os pacotes pesados que ela carrega. Passam em frente ao nosso quadro, enquanto continuamos a ver o beco através de uma tomada fixa. Ouvimos a campainha soar e, após um momento, o rapaz volta.

Enquanto Mirtahmasb registra o corpo de Panahi, este nos descreve os planos de seu (não)filme, indicando com as mãos as linhas imaginárias. Quando parece criar uma *persona*¹³³ ao invés de um personagem, o corpo produz uma ilusão ‘sem suturas’ em que se percebe a simultaneidade dos corpos que os habitam momentaneamente (GUMBRECHT, 2016). Nesse sentido, a subjetividade ensaística não se fundamenta no gesto de compor um posicionamento individual diante das imagens, mas “uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo” (CORRIGAN, 2015, p. 34). Assim, ocupar fragilmente as imagens da mente do diretor ressoa como “somos feitos da tensão fecunda entre a fragilidade dos territórios que nos constituem, nos sedentarizam” (ROLNIK, 2014, p. 189), tornando-nos nômades de nós mesmos. Desta forma, Panahi investe na negação da imagem como potência para “olhar novamente a imagem, desnaturalizar sua função original (narrativa, observacional) e vê-la como representação, não ler apenas o que ela representa” (WEINRICHTER, 2007, p. 28)¹³⁴. Diante das rupturas de sentido e da vivência dos vácuos de território, as *personas* criadas por Panahi surgem ao mesmo tempo em que se desfazem e oferecem sentido a partículas de afeto, nos permitindo descobrir que “*atrás da máscara só há um tipo de força e de vontade: a de criar máscaras*” (ROLNIK, 2014, p. 75. Grifo no Original).

¹³³ Nas artes cênicas, ‘*persona*’ era o nome da máscara que os atores do teatro grego usavam, cuja função era tanto dar ao ator a aparência que o papel exigia, quanto amplificar sua voz, permitindo que fosse bem ouvida pelos espectadores. A palavra deriva do verbo *personare*, ou ‘soar através de’ e sua contraposição à ideia de ‘personagem’ atravessa reside na diferença entre a composição de uma figura pelo ator e a máscara que ressoa sua aparência.

¹³⁴ No Original: “volver a mirar la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa”

Para Almeida (2018, p. 107), o ensaio fílmico se caracteriza não somente por produzir um discurso, “mas também as suas próprias condições de possibilidade enquanto produtos audiovisuais”. Nesse exercício de imaginação, Panahi se torna sujeito das imagens, compondo uma subjetividade que se vê tensionada entre a potência de germinação da vida e a “conservação dos modos vigentes, nos quais a vida se encontra temporariamente materializada e a subjetividade está habituada a reconhecer-se em sua experiência como sujeito” (ROLNIK, 2018, p. 112). Para Taylor (1997, p. 537), esses modos vigentes estruturados por correntes de pensamento e cultura como o período romântico, os simbolistas, correntes do modernismo alimentam os modos de compreender a arte na contemporaneidade, fortalecendo como ponto central “a noção da obra de arte como *locus* de uma manifestação que nos introduz à presença de algo que é, de outra maneira, inacessível e tem o mais alto valor moral e espiritual”, definindo ou completando algo enquanto o revela. No caso de Panahi, as insurgências como forma de revelar certa potência de si mesmo parecem alimentar a busca por um protagonismo esvaziado, que convoca o vazio para nos fazer ocupar as substâncias que cabem (e podem caber) dentro de seu corpo. Desta forma, a improvisação aparece como uma “estrutura primária em que a subjetividade experimenta diferentes posições no mundo como maneiras de experimentar diferentes eus” (CORRIGAN, 2015, p. 35).

Figura 37 - Panahi filma a janela com celular | Fonte - Frame de Isto não é um filme, 2018



Além dos momentos em que nos convoca a imaginar os planos de seu (não)filme, Panahi filma a queima de fogos com seu celular e Mirtahmasb, por sua vez, também registra

as imagens na tela do dispositivo. Nesse movimento, ambos criam camadas de espaços de representação a partir do cruzamento de vetores que a simultaneidade de suas imagens proporciona. Para Corrigan (2015, p. 35), os filmes-ensaio descrevem experiências temporais e espaciais que resistem à institucionalização pública e à formulação pessoal, distinguindo-se de outras “estratégias documentárias como forma de expressão e representação que necessariamente cedem o eu a acontecimentos, ações e objetos exteriores à autoridade de suas expressões e representações subjetivas”. No filme de Panahi, as imagens que resultam dessas experiências se compõem como vetores que parecem não possuir forma, mas ganham a textura de uma realidade que flutua diante das retinas. O cineasta toma o tempo dilatado da espera por uma sentença como potência para lançar seu corpo a outros espaços a partir do dispositivo fílmico: ‘Fiquei entediado, estou gravando. Não podemos fazer nosso filme, então, ao menos, quero ver se posso fazer alguma coisa com o telefone celular’, como afirma em certo momento.

Segundo Corrigan (2015, p. 66), a história do ensaio fílmico faz-se atravessada por eventos como a crise posterior à Segunda Guerra Mundial e o Holocausto e a iminência da Guerra Fria, que solidificaram a emergência da forma do ensaio por investirem no gesto de “questionar e debater não apenas um novo mundo, mas também os próprios termos pelos quais habitamos subjetivamente, dramatizamos publicamente e pensamos experiencialmente esse mundo”. Além disso, conecta-se às suas formas de produção e distribuição, visto que as câmeras leves surgidas após a Segunda Guerra e a revolução do videoteipe fortaleceram sua relação com a tecnologia móvel, a subjetividade ativa e a mobilidade pública, sugerindo que “o poder do ensaio pode ser significativamente vinculado a uma agência representacional que enfatiza antes a sua efemeridade que a sua permanência” (IDEM, p. 68). Criando um amálgama entre mundos exterior e interior ao investir em uma via de mão dupla entre a mobilidade e a instabilidade do mundo externo e a sensação de impermanência do sujeito (STAROBINSKI, 1993), a forma do ensaio aparece também como “intencionalidade e gesto, como tomada de posição e lugar de afirmações sobre um modo de fazer e pensar o cinema, as imagens e o mundo” (ALMEIDA, 2018, p. 107). No filme de Panahi, a forma do ensaio nas imagens não parece exprimir nenhum sentido mais profundos além de sua superfície, fortalecendo o exercício de arbitrariedade e descontrole do cineasta ao optar para o registro da urgência do cotidiano. Nesse movimento de habitar o tempo da espera e da inação, essas imagens reverberam o desejo do cineasta de se reapropriar da pulsão vital para ocupar o espaço da “linguagem nos dois planos que a compõem: a expressão do sujeito e a do fora-do-

sujeito que lhe dá movimento e a transforma” (ROLNIK, 2018, p. 132), tornando sensíveis saberes e mundos ainda em estado embrionário.

Nesse sentido, o filme a que estamos assistindo e aquele que vislumbramos a partir do lampejo dessas imagens aparece como mundo embrionário que documenta o presente de um tempo ao mesmo tempo esvaziado de ação e direção e saturado de expectativas e memórias. Mirtahmasb alerta o cineasta sobre a possibilidade de filmar, com seu celular, todos os momentos que se seguiram à apreensão de seu material filmado, sua prisão e os momentos posteriores: ‘se você tivesse ligado a câmera do seu celular, você teria gravado muitos momentos importantes’, afirma o cinegrafista. Conectando-se à probabilidade da existência de um filme como um ambiente utópico que faça a liberdade se constituir, ambos parecem acreditar no ensaio como um espaço que faz “com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 12) que lhe proporcionem essa emancipação imaginada. Nesse contexto, as imagens compostas em *Isto não é filme* não parecem alinhadas a um desejo de expressar conscientemente um self a partir da memória ou de uma ideia de identidade, mas expandir esse self a partir de um filme.

No ensaio, autor e obra se criam no mesmo momento, descobrindo sua identidade enquanto ela se transforma em seu próprio fazer, em um gesto de, continuamente, experimentar consigo mesmo. No século XX, os desdobramentos do expressivismo tornaram as artes ainda mais subjetivas, em que os movimentos artísticos reunidos sob o termo ‘modernismo’ começaram a explorar formas da arte que não se concebem como expressão do sujeito, mas que deslocam “o centro de interesse para a linguagem, ou para a própria transmutação poética, ou que chega a dissolver o *self* tal como usualmente concebido em favor de alguma nova constelação” (TAYLOR, 1997, p. 583). Ao operar em uma zona de indeterminação que abre uma fissura para o desejo da tentativa, o ensaio investe, justamente, em uma escrita que se expõe ao risco e à indisciplina “e se move segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, não as diferenças mas as diferenciações, não o fixo mas o que está em devir” (LOPES, 2003, p. 166). A partir desse contexto, as imagens do filme de Panahi são retomadas em sua fugacidade a partir de momentos que estão sempre entre a iminência e a urgência do que acontecerá, e o lamento sobre um passado quase imediato. Nesse amálgama entre o diarístico e o ensaístico, o filme de Panahi nos ajuda a pensar como esse exercício “reconfigura a temporalidade como forma de pensar público, como um tipo de diário público” (CORRIGAN, 2015, p. 132). Nesse sentido, suas imagens não parecem se configurar como uma busca por alguma ideia fixa de identidade,

mas como constituição de uma verdade efêmera a partir da criação de afetos que as atravessam.

Weinrichter (2007, p. 44) defende que, no ensaio “deve haver um ponto de vista e reflexão (dois conceitos que compartilham o subjetivo): não apenas uma enunciação performativa, mas a vontade de construir um discurso”¹³⁵, distinguindo-se dos atos autobiográfico e diarístico na ênfase que estes oferecem aos eventos que atravessam a existência do sujeito. No momento em que Panahi e seu cinegrafista não sabem se aqueles fragmentos de presente poderão ser transformados em um filme, sua ênfase reside somente em documentar os dias, a hierarquia entre o mundo e sua representação abre espaço para que as superfícies do mundo e do sujeito se cubram de imagens. Na montagem do diário ensaístico de Panahi, vemos não somente descrições de suas ações e reflexões “seus pensamentos e suas experiências diárias e não apenas registrando acontecimentos, mas, muitas vezes, retornando a esses registros diários com as novas perspectivas obtidas meses e anos depois” (CORRIGAN, 2015, p. 131). ‘Não sei o que estivemos fazendo. Mas eu pensei que ouviria sobre meu veredito a qualquer momento. Cansei-me de ficar sentado em casa, os meses passados, pensei em fazer alguma coisa’ afirma o cineasta enquanto continua filmando seu amigo com o celular.

Na tensão da memória humana, o filme de Panahi reverbera em seu diário ensaístico as urgências e diluições espaço-temporais, assumindo “a forma de temporalidades conflitantes que substituem a tradição da coerência temporal com diferentes velocidades experienciais” (CORRIGAN, 2015, p. 138). Olhar o mundo a partir da experiência estética nos impede de perder a sensação da dimensão física nas nossas vidas, desmontando a subjetividade que compõe o sujeito como “um espectador diante de um mundo que se apresenta como um quadro” (GUMBRECHT, 2010, p. 146). Na constante interação entre vida pública e privada e sobreposição de tempos e espaços a partir da proliferação dos dispositivos midiáticos, o ensaio de Panahi “oferece acesso único a essas múltiplas e conflitantes temporalidades como um repensar da experiência pública” (CORRIGAN, 2015, p. 140). Convocando seu corpo a (re)criar esse quadro do mundo a partir das imagens de seu celular, Panahi cria um (não)filme como lugar entre uma angústia pelo que virá e a urgência do tempo que passa. Assumindo o estado de vigília como rotina, Panahi se permite conduzir pelo desejo de capturar o momento em que fosse informado de seu veredito; com isso registra somente o presente impregnado de expectativas. Nesse sentido, seu gesto de voltar-se para sua subjetividade não se configura

¹³⁵ No Original: “debe haber punto de vista y reflexión (dos conceptos que comparten lo subjetivo): no sólo una enunciación performativa sino la voluntad de construir un discurso”

como um alinhamento entre natureza e razão, ou instinto e poder criativo, mas como outras formas de experimentar o *self* para além da dicotomia entre unidade e fragmentação do eu, de habitar o tempo e entender a integração de si (TAYLOR, 1997). Nesse desejo de capturar a si próprio, as imagens aprisionam o momento e o lançam em todas as direções, em uma brincadeira de apresentação e representação de si que evocam no corpo outro espaço,

fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro (FOUCAULT, 2013, p. 12)

Para ele, talvez o ‘acontecimento da verdade’ esteja justamente na relação com os mais variados artifícios que registram a iminência de uma unidade – que nunca se estabelece porque, ao mesmo tempo, nunca existe e sempre existe. Se a urgência da vida contemporânea potencializa a sensação de perda de controle, as formas do diário e do ensaio, em Panahi, atravessam uma variedade de “potenciais temporais, estendidos entre a emergência e o tédio, que oferecem ao sujeito, em meio à perda de controle, a oportunidade de conhecer, mudar, lembrar e até mesmo agir por meio dessa rapidez” (CORRIGAN, 2015, p. 141). Quando assumimos, provisoriamente, seus olhos, ocupamos seu corpo e vivenciamos a única maneira de partilhar com ele uma experiência de si. Se ao longo do filme, ele havia alimentado o desejo de emular as interpretações dos atores de suas obras anteriores ao nos fazer, inconscientemente, ‘ocupar a si próprio, ele nos conduz a epifanias que desmontam, a partir do reencantamento, o impulso da formação da subjetividade. Mais do que ver o resultado de uma impressão digital, vemos como esse self opera seu próprio presente a partir de seu corpo no espaço. Ao final, esse espectro faz com que olhemos para seu corpo e o dispositivo conduzidos pelo desejo de habitar a tensão entre fluxo e representação: “fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, estancando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido” (ROLNIK, 2014, p. 67).

Para Starobinski (1993, p. 210), o ensaio se compõe como um movimento de transformação, em que pintar “a passagem é ao mesmo tempo aceitá-la e transportá-la para uma obra, e é, ao mesmo tempo, ao representá-la, inevitavelmente a modificar”. Quando filma imagens com seu celular, num movimento de espelho, a câmera que o registra, Panahi, ao mesmo tempo, nos permite atravessar seu corpo a partir dos vestígios de seu ponto de vista, e revela o corpo por trás do olhar soberano que registrou os fragmentos de seu dia. Nesse instante, podemos retomar as imagens que, até o momento, foram compostas por seu cinegrafista: os vestígios de seu filme proibido, as locações, as fotos das atrizes, as cenas

imaginadas na sala de estar e os registros com seu celular. Esses fragmentos e resíduos do presente compõe uma ideia de sujeito conceituada não como uma unidade, mas como “efeito dos territórios que vão se constituindo: *pura multiplicidade*” (ROLNIK, 2014, p. 189. Grifo no Original). Quando assumimos o corpo do cineasta, personalizamos a imagem, que não é mais de um demiurgo ou de um narrador impessoal. Descrevendo certa crise entre existências públicas e privadas, o filme de Panahi habita “um espaço histórico permeado por uma variedade de tempos verbais pelos quais os imperativos da ação envolvem constante e contínua reinvenção do eu, simultaneamente como uma história passada e como um futuro condicional” (CORRIGAN, 2015, p. 145). Ao investir nesse desejo de experimentação, o corpo do diretor se desloca na presentificação de todos os corpos que olham o mundo a partir de suas lentes. Para Taylor (1997, p. 595), quando a epifania se desloca do *self* para o fluxo de experiência, novas formas de unidade e de linguagem começam a ser concebidas, emergindo do “entrecho entre palavras ou imagens, por assim dizer, do campo de força que estas estabelecem entre si, e não de um referente central que elas descrevem enquanto o transmutam”.

Mesmo que falem de planos para o futuro próximo e do desejo que as câmeras registrem todos os acontecimentos – seja como em um diário ou como câmeras de vigilância –, Panahi e Mirtahmasb falam de um presente ameaçado pela iminência do desaparecimento. Por mais que lhes pareçam o único dispositivo para a liberdade da imagem e do discurso do diretor, essas imagens também são atravessadas por disciplinas que “fazem dessa descrição um meio de controle e um método de dominação” (FOUCAULT, 1977, p. 170), tornando as narrativas documento para um ocasional uso institucional. Por mais que exista esse risco, a necessidade de arquivar o presente parece se alinhar a um anseio de entrar em sintonia com o espaço e consigo mesmo, em que “experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência” (GUMBRECHT, 2010, p. 147).

Panahi - Está indo? Mande meus melhores votos para sua esposa.

Mirtahmasb - Claro.

Panahi - Desculpe-me por todos os problemas. Diga-lhe que uma dupla de ociosos estava gravando um ao outro.

(Diálogo entre o diretor e o cinegrafista em *Isto não é um filme*)

Para Adorno (2003, p. 17), o ensaio diz “o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”. Com a mesma despreensão que se inicia, Panahi resume a busca por sua verdade como uma fuga à ociosidade, e uma celebração da cumplicidade, alimentando o

desejo de ver aquelas imagens justaporem, no espaço da sua residência, vários espaços e tempos em movimento. Nesse exercício, nos ajuda a “pensar a memória como esse movimento, como esse gesto alucinado de recuperar o desde sempre perdido que se constitui neste ponto (impossível) de confluência: aquilo que só se encontra como perdido e só é perdido como reencontrado” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 35). Ao registrar, na câmera e no celular, uma “cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (FOUCAULT, 2013, p. 24), Panahi compõe espaços de liberdade de seu filme e de si mesmo atravessados por vetores, tempos e ambientes. A fabulação em torno dessas dinâmicas nos permite apontar questões que nos conduzem a inventar outros modos de ser e estar no mundo a partir da ocupação de nossos corpos e da potência criadora de si.

Nessa instância entre filme-diário e filme-ensaio (ou um diário ensaístico), o filme de Panahi, ao trazer para a cena “as singularidades dos acontecimentos em suas próprias articulações, permitir o desdobramento da memória, da consciência e do esforço para lidar com a instabilidade das palavras e da própria linguagem” (SILVA, 2012, p. 254), toma a relação do seu corpo com a câmera como potência de afirmações sobre si e o mundo. Assim, compreende o autobiográfico como uma narrativa que parece menos orientada a um desejo do sujeito em pensar a formação de sua própria personalidade e, assim, rever suas relações com experiências emocionais, e mais à flexibilização da sua experiência temporal e espacial naquele ambiente. Nesse exercício, o próprio filme se revela como sintoma de uma memória constituída no imediatismo do presente que tensiona passados e futuros a partir da uma imagem entendida como um lugar de experiência.

3 ATRAVESSAR – OS VESTÍGIOS DE *ELENA*, AS CARTAS A OFÉLIAS E O AUTOBIOGRÁFICO COMO RITO

Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda.

Petra Costa, em Elena

Em meio a um barulho de rua movimentada e semáforos com luzes desfocadas, filmadas de um carro nas ruas da cidade, uma imagem se dilui diante de olhos que parecem borrados pela chuva. A diretora Petra Costa conversa com Elena, sua irmã, que cometeu suicídio aos 20 anos de idade, na época em que ela morava com a mãe, Lian, na cidade de Nova York. *Elena* (2013) é um documentário autobiográfico realizado na forma de uma carta endereçada a Elena, em que a diretora reúne diários, fitas cassete gravadas pela irmã e filmes de família, em uma jornada em busca da própria personalidade. Antes desse filme, Costa havia realizado o curta-metragem *Olhos de ressaca* (2009), em que parte do relacionamento de 70 anos entre seus avós, Vera e Gabriel Andrade, para versar sobre o amor e o envelhecer, entrelaçando récitas de trechos de obras de Machado de Assis, Castro Alves e Guimarães Rosa a materiais de arquivo familiar e depoimentos de seus familiares. Depois de *Elena*, Costa dirigiu *Olmo e a gaivota* (2015), sobre Olivia, atriz que descobre estar grávida enquanto se prepara para encenar *A Gaivota*, de Tchekov, em uma narrativa que traz o processo de gestação como motor de investigação de seu próprio processo criativo. *Elena* desvela elementos comuns a ambos os filmes: do primeiro, retoma o uso dos arquivos familiares, as tonalidades líricas das narrações (nesse caso, de obras literárias) e depoimentos que parecem fazer os lampejos de memória dançarem diante dos olhos; do segundo, evoca o limiar entre os espaços do palco e da vida e o gesto de investir na natureza processual de atravessar um rito de passagem (nesse caso, um nascimento) como mote para a realização de um filme.

O filme de Petra Costa surge no contexto da produção documentária brasileira contemporânea, em que se percebe um direcionamento maior para uma evidenciação da subjetividade que amplia aspectos que emergiam em períodos anteriores¹³⁶: “em vez de

¹³⁶ Guiando-se por alguns marcos simbólicos, Mesquita (2007) propõe uma divisão didática da produção documental independente brasileira a partir dos anos 1960 em três momentos. São eles: o documentário moderno (1960 - 1984) – fase que se inicia com *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; tempos de vídeo (1984 - 1999) – que começa com o lançamento de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; e documentário da “retomada” (a partir dos anos 1999) – marcada pelo lançamento de *Santo Forte* (1999), também de Coutinho. Junto com este filme, outros dois longas marcam temas e abordagens que se tornarão cada vez mais fortes na produção documental no Brasil deste período em diante: *Nós que aqui estamos por nós*

almejem grandes sínteses, os documentários atuais buscam seus temas pelo recorte mínimo, abordando histórias e expressões circunscritas a pequenos grupos” (MESQUITA, 2007, p. 13). Segundo Lins e Mesquita (2008), dentro desse contexto, aparecem obras como *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, que questionam as camadas de representação do documentário; *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles; *Aboio* (2005), de Marília Rocha; *Andarilho* (2006), de Cao Guimarães, que se concentram na observação e subjetivação da experiência diante dos tempos entre os “grandes atos” da existência; e a emergência dos debates em torno do “documentário de dispositivo”¹³⁷, como aqueles por trás de filmes como *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut; *33* (2003), de Kiko Goifman. As discussões em torno da emergência do gesto autobiográfico no documentário brasileiro aparecem no mesmo contexto que permitiu a emergência do conceito de documentário de dispositivo, em narrativas que se ocupam “daquilo que acontece” ou “daquilo que já aconteceu” através da história e da observação.

Mesmo que as discussões em torno do conceito de “documentário de dispositivo” abracem obras que não pertencem à seara dos filmes autobiográficos, como, por exemplo, *Rua da mão dupla* (2003) e *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, a emergência das análises em torno do documentário autobiográfico acontecem, inicialmente, a partir de obras conectadas a essa chave de leitura¹³⁸. Carregando certas semelhanças com os métodos de investigação científica experimental, o “documentário de dispositivo” torna-se ponto de partida ao considerar um “e se...” que se torna mote para os comportamentos que serão registrados para o documentário (LINS; MESQUITA, 2008). Nos filmes que combinam aspectos autobiográficos à noção de dispositivo, de alguma forma, as “pessoas” dos cineastas também se misturam aos “personagens” que eles criam para a obra. Estes aspectos, apesar da distinção entre temas e modos de operação, revelam uma ênfase na construção da

esperamos, de Marcelo Masagão, e *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund. Enquanto que o filme de Masagão, através de um modo de produção quase artesanal, expõe usos particulares da montagem dialética com imagens de arquivo, o filme de Coutinho privilegia um minimalismo estético a partir do foco na entrevista como método; já a obra de Salles e Lund tem um caráter de urgência, um compromisso com a circulação das informações que o processo de realização descobre que, ao mesmo tempo em que testemunha uma história em processo, trava diálogos com as representações da mídia, complementando ou contrapondo seu discurso (LINS; MESQUITA, 2008).

¹³⁷ Os filmes-dispositivo surgem da convergência de diálogos do documentário tradicional com processos da videoarte e das artes plásticas, e se concentram na criação de propostas e experiências para a própria realização do documentário, colocando o diretor sob o risco e o acaso das situações. Para mais informações, ler *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*, artigo de Consuelo Lins no livro *Sobre fazer documentários* (2007).

¹³⁸ Recomendo a leitura do artigo *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut: *cinema político e intimidade*, de Consuelo Lins, e da dissertação *Pactos Documentários: Um olhar sobre como 33*, de Kiko Goifman, *revela novas possibilidades para a prática documentária*, de Maíra de Brito Carlos.

subjetividade do cineasta que se desdobram em estratégias para obter “efeitos de verdade” (FELDMAN, 2012, p. 21) distintos daqueles que se obtinham. Desta forma, valorizam-se estratégias como ensaísmo, apropriação de imagens amadoras, valorização do processo, abertura da cena para sua não-realização, autoficção, *performance* de si etc..

Tomar a relação que o documentário autobiográfico possui com o documentário de dispositivo nas pesquisas desenvolvidas em torno do cinema brasileiro nesse período nos ajuda a recortar a exibição de certa natureza processual em torno da construção de suas narrativas. Nesse sentido, as imagens aparecem não somente como produto de um meio, mas também como “produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível” (BELTING, 2014, p. 10). A partir desse espectro, buscamos compreender os processos que conduzem os sujeitos a criarem imagens de si mesmos, partindo da análise do filme de Petra Costa para pensar esse caráter de jogo e processo em que as narrativas autobiográficas no documentário aparecem, por meio de conceitos como, por exemplo, “documentário de dispositivo” e “documentário de busca” (BERNARDET, 2005) (a ser desdobrado posteriormente). Essa conexão entre o gesto autobiográfico e o desvelamento da operação narrativa como um processo existencial aparece no contexto de um questionamento cada vez mais intenso do processo criativo (LEJEUNE, 1989), flertando com a exibição de um *work in progress* e/ou de conjeturas sobre as formas de representação.

Para Daniels (2012, p. 16), por exemplo, a conexão entre os gestos reflexivo e autobiográfico no documentário “complica e realça como o filme representa (e se refere a) o mundo real”¹³⁹. Nesse sentido, nosso exercício de reflexão consiste em compreender como as imagens funcionam como operações que permitem aos cineastas atravessar determinadas experiências do que propriamente representa-las, confluindo “dois actos simbólicos que implicam ambos o nosso corpo vivo: o acto de *fabricação* e o acto de *percepção*, sendo um o alvo do outro” (BELTING, 2014, p. 12. Grifo no Original). Esse questionamento em torno da natureza das imagens se interessa em desdobrar questionamentos que veem, em estratégias como a “auto-referencialidade, a autoconsciência formal, a produção documental performativa e híbrida” (VIEIRA, 2003, p. 42), pressupostos que cercam a possibilidade de explorar a autobiografia e a autorrepresentação¹⁴⁰. Essas experiências na exploração da

¹³⁹ Original: “complicates and enhances how the film represents, and refers to, the real world” (DANIELS, 2012, p. 16)

¹⁴⁰ Como o curta experimental *Campo* (1977), de Regina Silveira, em que as mãos da diretora atravessam a tela ao percorrerem um quadro que demarca o espaço da tela, *Without Fear of Vertigo* (1987), de Rafael França, em que o diretor questiona os conceitos de ‘ficção’ e ‘não-ficção’ ao explorar temáticas como suicídio e a relação

presença do cineasta diante da câmera parecem conectadas ao exercício de pensar fronteiras entre ficcional e não ficcional que se faziam relevantes no período em que essas obras surgiram. No caso de *Elena*, tomar como ponto de partida o pensamento em torno das operações que tornam possíveis certas imagens no campo do documentário autobiográfico nos ajuda a compreender como “elas tornam visível uma *ausência* física (de um corpo), transformando-a em presença icônica” (BELTING, 2014, p. 12. Grifo no Original).

A partir de uma montagem de arquivos de diversas origens e destinos – textos, documentos impressos, correspondências, diários, autorretratos etc. –, Costa compõe uma autobiografia fílmica que borra as fronteiras da própria definição do autobiográfico desenvolvida por Philippe Lejeune (2014, p. 16), segundo o qual o autobiográfico se define em termos de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. A partir dessa chave de leitura, desejamos pensar a forma da narrativa no documentário *Elena* em seus aspectos de processo e busca como um rito de passagem – nesse caso, a experiência do luto. Nesse sentido, nosso interesse reside em nos colocar em um lugar entre as causas e as destinações das imagens que operam o processo de elaboração da perda no filme de Petra Costa, entendendo que as “operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produzem os signos que, por essa razão, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito” (MONDZAIN, 2015a, p. 39. Grifo nosso). Segundo o antropólogo francês Van Gennep (1977), ao longo de sua vida, os indivíduos ultrapassam inúmeras fronteiras que demarcam acontecimentos na existência humana, (como a passagem da infância para a juventude, ou desta para a vida adulta, bem como batizados, casamentos etc..). Ao superar esses marcos simbólicos, que podem (ou não) representar pontos em uma vida, o indivíduo passa por ritos de passagem, através dos quais o sujeito toma consciência das mudanças em sua trajetória. No caso do filme de Petra Costa, as imagens funcionam como resultado e operação que torna possível conferir sentido às transições entre um desses estágios sucessivos que rompem com o cotidiano:

viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar (IDEM, p. 57-58)

Tomando de empréstimo o pensamento em torno desse movimento de atravessar para pensar como o autobiográfico conforma como um rito de passagem em *Elena*, convocamos

com a imagem; e *Pica de Borracha* (1997), de Ida Feldman, em que a diretora, prestes a completar 30 anos, faz uma festa em casa, toma um ácido e registra vários depoimentos diante de uma câmera.

ideias de teóricos da antropologia da imagem¹⁴¹ (BELTING, 2010, 2011, 2014, 2015; DEBRAY, 1993; MONDZAIN, 2009, 2015a, 2015b) e as colocamos em diálogo com autores que tratam do filme-carta, da escrita de si e do arquivo como forma (ARTIÈRES, 1998; BELLOUR, 2009; BERNARDET, 2005; CALLIGARIS, 1998; FARGE, 2009; LABBÉ, 2011, 2012; LEJEUNE, 2014; MEDEIROS, 2012, 2013). O diálogo entre esses autores, de contextos e objetos de investigação distintos, nos possibilita compreender o espaço autobiográfico como uma operação imagética que pode ser menos orientada à representação de um sujeito ou uma identidade e mais à constituição de experiências de si. Com uma carreira de atriz desde seus 15 anos de idade e uma graduação em Antropologia no Barnard College, da Universidade Columbia, em Nova Iorque, a diretora Petra Costa¹⁴², em suas obras, parece tomar a conexão entre escolhas individuais e laços familiares para explorar conflitos existenciais, que, no caso de *Elena*, acontecem por meio da elaboração de uma perda como um rito de passagem. Para Belting (2014, p. 22), o olhar antropológico diante das imagens possibilita compreender que o homem não aparece como realizador de suas imagens, mas como um lugar em que suas produções imaginárias “revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe”.

Quando relacionamos esse processo de mudança às operações que Petra Costa realiza em *Elena*, parece possível acreditar que a diretora toma o processo de realização fílmica como um processo que tornaria possível compor uma imagem de si própria, ao partir dos vestígios da irmã. Nessa operação de autocriação, a imagem parece funcionar como um espaço de elaboração de um desejo pela permanência, em que as relações entre as imagens e o ser não se fazem atravessadas por questões como autenticidade, mas consideradas como “o que revela da verdade do sujeito no caminho das suas operações reais e imaginárias” (MONDZAIN, 2015b, p. 21). O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo, no ciclo familiar, na passagem do tempo, nos ciclos das estações, dias:

Nos lugares em que as idades são separadas, e também as ocupações, estas idades, esta passagem é acompanhada por atos especiais, que, por exemplo, constituem para nossos ofícios a aprendizagem, e que entre os semicivilizados consistem em cerimônias (VAN GENNEP, 1977 p. 26)

¹⁴¹ Também conhecida como Antropologia Visual, a antropologia da imagem trata-se de uma subdivisão da antropologia, enquanto ciência geral do Homem, cujas questões centrais abrangem o movimento que possibilitou ao homem representar-se a si próprio pela imagem. Nesse sentido, ela abrange estudos em torno da representação visual nos rituais, nos espetáculos, nos museus, nas artes ou na produção ou recepção dos meios de comunicação de massa etc.. (RUBY, 1996).

¹⁴² Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas>
Acesso em 23.03.2019

No caso de *Elena* e outros documentários que exploram o universo familiar e o processo de elaboração de perdas, esses ‘atos especiais’ acontecem a partir do processo de filmar, que funciona “como um meio de se envolver na vida familiar como se desenrolasse em torno da câmera e explorar o passado familiar usando documentos visuais desse passado e história oral” (MACDONALD, 2013, p. 138)¹⁴³. Ao compartilhar com o espectador sua carta à irmã, Costa parte da ausência física da irmã para evocar seu espectro: ‘Procuro chegar perto, encostar, sentir seu cheiro, mas quando vejo, você tá em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos’. Ao erigir o espectro da irmã a partir da relação que compõe com seus vestígios, a diretora adota uma “posição ambígua em que, ao se desvendar um drama, erigem-se atores que caíram na rede, cujas palavras ali transcritas talvez encerrem mais intensidade do que verdade” (FARGE, 2009, p. 12). A narração em *off* da diretora surge em um texto impregnado de tonalidades do lirismo, como uma forma de assumir esse movimento de amálgama entre os corpos e espíritos das duas irmãs: esse filme parte de um desejo de Petra Costa em estar junto de Elena, sentir o que ela sente, fundir-se a seu corpo, viver sua experiência. Ao tensionar os espaços biográfico e autobiográfico, a cineasta parece não desejar exatamente falar sobre a irmã, mas se deixar envolver em um processo de simpatia pela história de Elena como uma maneira de descobrir a própria forma de si: ‘Olho de novo, e vejo que sou eu que tô em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro’, encerra a narração no prólogo que inicia a jornada que faremos dali em diante.

Segundo a cronologia no livro do filme *Elena*¹⁴⁴, em 1966, os pais de Elena e Petra Costa, Manoel e Lian, haviam se conhecido em Belo Horizonte: ele havia acabado de chegar de Nova York e, ao se conhecerem, se apaixonam e se unem movidos pelo desejo de fazer revolução junto com o movimento estudantil¹⁴⁵. De acordo com a narração de Costa, Lian ‘deixa a escola de freiras, vende sua televisão, seu cabelo, e pula para as passeatas’ para viver nas lutas políticas das ruas, onde o povo batalha por mudanças sociais. Em julho de 1968, eles se casam em cartório enquanto continuam participando de passeatas e, em outubro, terminam presos junto com outros 700 estudantes que participavam do 30º Congresso Nacional da

¹⁴³ Original: “use of filmmaking as a means of engaging family life as it is evolving around the camera and the exploration of familial past using visual documents of this past and oral history”

¹⁴⁴ Intitulado *Elena – o livro do filme de Petra Costa*, o livro contém uma cronologia escrita por Lian, Quelany Vicente, Robin Geld e Carlos Machado, que inclui os eventos individuais e coletivos que atravessam as histórias de Elena e sua família.

¹⁴⁵ Em entrevista, Petra Costa comenta que Lian conheceu Manoel aos 16 anos, quando via seus sonhos de ser atriz em Hollywood deslocados na sociedade mineira, e se encantou pelo fato dele ter uma formação política que se distanciava da sua criação católica. Ambos militaram contra a ditadura e se engajaram no movimento estudantil, militando no partido Ação Popular e, em seguida, no Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Em 1982, Manoel se candidatou e venceu eleições para deputado federal em Minas Gerais e ganhou – pouco antes do nascimento de Petra, em 1983. Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas> Acesso em 23.03.2019

UNE, em Ibiúna, em São Paulo. Depois de serem liberados, eles se mudam para Belo Horizonte, onde Manoel trabalha em uma metalúrgica e Lian alfabetiza grupos de mulheres de operários. Nesse mesmo ano, o governo militar implementa o Ato Institucional nº 5 (AI-5), quinto de dezessete grandes decretos emitidos pela ditadura militar desde o ano de 1964 no Brasil.

Por ser um decreto que resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, assim como na prisão de opositores políticos, artistas e intelectuais em todo o país, ativistas como Manoel e Lian precisaram viver clandestinamente durante muitos anos, como afirma a narração em *off* de Costa: ‘Juntos, eles entram no PCdoB, prontos pra serem mandados pra Guerrilha do Araguaia. Mas quando os líderes veem a barriga de seis meses da nossa mãe, eles não deixam eles irem. Quase todos que foram acabaram assassinados pelos militares. Foi você, na barriga da nossa mãe, que os salvou’. No ano seguinte, nasce a primeira filha do casal, Elena da Silva Costa, em Itanhandu, MG, como conta a diretora a partir das imagens de arquivo em que aparecem seus pais nas manifestações políticas. Na maneira como compõe a biografia da própria Elena lhe contando as origens de sua família, Costa cria uma imagem da irmã que se forma como “duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação” (MONDZAIN, 2015a, p. 39). No caso desse filme, a relação deflagra uma crise entre as imagens da irmã e da diretora que impulsiona Costa a alimentar o desejo de recuperar essa relação considerada perdida. Esse desejo, por sua vez, possibilita à diretora atravessar, mesmo que metaforicamente, a experiência de viver o corpo de Elena para poder constituir a si mesma.

Figura 38 - Imagem de arquivo de Manoel e Lian em movimentos sociais | Fonte – Frame de Elena, 2018



‘No meio desse redemoinho, você nasce, e cresce clandestina, sem nunca poder contar pra ninguém onde mora’, diz a narração em *off* ao lembrar dos primeiros anos de Elena vivendo em clandestinidade com os pais. Assim como a filha recém-nascida, também o casal nasce como um corpo lançado em um contexto fora de controle para o qual nunca se está preparado, compondo hábitos e ritos que organizam nossas experiências e as etapas da vida nesse processo (VAN GENNEP, 1977). As ausências de imagens desse período na vida de Elena também iluminam essa clandestinidade: a partir da “brevidade de um acidente que provocou a desordem, elas vêm explicar, comentar, relatar como ‘aquilo’ pôde acontecer em suas vidas” (FARGE, 2009, p. 14), compondo personagens a partir dos rastros de suas formas de vida. Ao se questionar por meio da narração em *off* ‘Como será que esse tempo ficou na sua memória? No seu corpo?’, a diretora procura emular seu olhar diante da Elena criança e se ver nela, a partir dos restos e das ruínas, no desejo de se transformar na irmã, Costa a estuda, como se compusesse uma personagem de ficção. O documentário resulta, então, de um gesto de se impregnar desses afetos e, a partir deles, atravessar o rito de elaboração da despedida da irmã, compondo a imagem que lhe é possível dessa ausência, visto que é

o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

Para Costa, parece que esse desejo de se dirigir ao espectro da irmã e eternizá-la por meio da imagem parece se configurar não somente como um gesto de memória, mas também como uma forma de se comunicar com um espaço para ‘além’, desconhecido. Por mais que, no filme, a diretora não afirme devoção específica a alguma religião, assumir esse desejo de ressuscitar, mesmo que efemeramente, a irmã como uma forma de torná-la presente parece se relacionar com uma esfera quase cultural da imagem¹⁴⁶. De acordo com Belting (2010, p. 12), a relação com a imagem no contexto medieval alcançava, “ao mesmo tempo, tanto o interior da experiência imediata de Deus na história passada, quanto, à frente, o tempo prometido que está por vir”. Quando as imagens sagradas operam como memória dos episódios narrados nas Escrituras e alimentam a expectativa pela redenção divina, seu aspecto cultural diz de uma comunicação com uma esfera divina que cria uma imagem do desconhecido para ter sobre ele

¹⁴⁶ Em entrevista ao documentário *Elena – Memórias da Criação*, a montadora Marília Moraes comenta que, nos primeiros cortes, o filme se configurava mais como uma homenagem de Petra para Elena, porque, segundo ela, “tinha um olhar de admiração muito grande em relação a essa irmã”, mas que, aos longo dos cortes, foi se tornando um filme em que a imagem e a travessia da diretora se tornariam mais presentes. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_QprO_AOUrI Acesso em 23.03.2019

algum controle. Nesse sentido, o movimento de Costa em sua autobiografia parece se configurar como um desejo de ver a irmã, confiando “às mãos a tarefa de inscrever uma diferença, a que designa outro corpo” (MONDZAIN, 2015b, p. 43) como objeto representado pelo qual se poderia ter algum controle e conhecimento.

Nesse sentido, a forma como o rito de passagem se consolida a partir da imagem parece se desvincular de uma conexão entre o desejo de representar a si, orientando-se para uma forma de atravessar um caminho para alcançar seu objeto de desejo – a irmã. De acordo com Belting (2014), no modo como culturas ditas ‘primitivas’ lidavam com a morte, o culto funciona como um ritual que protege o corpo de sua decomposição a partir de sua transformação em imagem: “A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia, era ainda uma forma de preservação, tal como acontecera com a múmia” (BELTING, 2014, p. 185). Assim como *Elena*, outros cineastas enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor essa travessia do luto, como *Nick’s Film - Lightning Over Water* (1981), em que Wim Wenders retrata os últimos dias do diretor de cinema Nicholas Ray enquanto este agonizava por causa do câncer; ou a Trilogia do Luto de Cristiano Burlan, em que o cineasta relembra as mortes do pai (em *Construção*, de 2007), do irmão (*Mataram meu irmão*, 2003) e da mãe (*Elegia de um Crime*, 2017); e *Diário de uma busca* (2011), em que Flávia Castro reconstrói a história de vida e morte de seu pai, Celso Castro, um jornalista de esquerda, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista.

Entender o gesto fílmico desses cineastas como uma forma de elaborar a morte do outro e o encontro com a ideia de finitude implica observá-los como um deslocamento, como uma operação que acompanha e constitui uma “mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade” (VAN GENNEP, 1977, p. 27). Ao ressuscitar Elena a partir dos fragmentos de sua existência, Costa constitui “uma trajetória que visa uma gênese da imagem e uma visada sobre seu desenvolvimento, uma visada que a inscreve no futuro ou segundo um fim” (MONDZAIN, 2015a, p. 40). Nesse caso, a gênese que inscreve o gesto autobiográfico de Costa em um fim se configura a partir de um rito de passagem que acontece em via de mão dupla, em que a elaboração da morte corporal e imagética de Elena possibilita um nascimento simbólico de Petra Costa.

3.1 Atrizes, Vampiros e Bichos de Pelúcia – Dos mitos em torno de Elena

- Quantos anos você tem?
- Vinte.
- Vinte? E qual a sua altura?
- Um metro e oitenta.
- Ok. Você nasceu no Brasil?
- Nasci no Brasil e estou aqui há quase um ano e meio...

Diálogo entre Elena Andrade e diretora de elenco em imagem de arquivo de Elena

Em uma das primeiras imagens de arquivo do documentário *Elena*, vemos Elena Andrade, irmã da diretora, participando de uma entrevista para seleção de elenco nos Estados Unidos. É a primeira vez que a figura de Elena, a grande ausência e também o centro ao redor do qual se concentra a história, aparece para o espectador. Ela é apresentada de maneira a ressaltar a suavidade da fala, envolvente e entusiasmada – a mesma construção que vai predominar no tom dos registros em fita cassete que envia aos pais. O historiador Nicolau Sevcenko, no texto *Elena de Troia, Elena de Nova York*, cria paralelos entre a irmã de Petra Costa e o mito em torno de Helena de Troia¹⁴⁷, filha do deus grego Zeus e a rainha Leda, personagens cuja ausência impulsiona sensações diversas no mundo que as circunda: “Elena de Troia e Elena de Nova York; Elena, aquela que desapareceu. Elena, cuja tristeza a impulsiona a maior e mais épica guerra que já aconteceu na humanidade. A ausência de Elena é fonte de tanto sofrimento e tragédia” (SEVCENKO, 2014, p. 12). Relacionando profundos problemas interiores do ser humano e grandes mistérios da humanidade, as tradições míticas funcionam como formas de harmonizar homem e natureza. Criar imagens e narrativas a partir dos vestígios das experiências funciona como uma possibilidade de compreensão e superação desses acontecimentos, retomando sua presença a partir do gesto de elaborá-los racional e narrativamente de forma contínua, compondo a “imagem de um outro com o qual nenhuma relação real está acessível mas com o qual o elo imaginário passa pelo reconhecimento do que

¹⁴⁷ Na mitologia grega, a Guerra de Troia aconteceu por causa do rapto da princesa Helena de Troia (esposa do rei lendário Menelau), por Páris (filho do rei Príamo de Troia), evento ocorrido quando o príncipe troiano foi à Esparta, em missão diplomática, e acabou apaixonando-se por Helena. O rapto deixou Menelau enfurecido, fazendo com que este organizasse um poderoso exército e declarasse guerra aos troianos. Durando cerca de dez anos, a guerra terminou após a execução do grande plano do guerreiro grego Odisseu: presentear os troianos com um grande cavalo de madeira, o intitulado Cavalo de Troia. Fonte: <https://www.sohistoria.com.br/ef2/guerratroia/> Acesso em 24.04.2019

assemelha e faz sinal a partir do mais *longínquo*” (MONDZAIN, 2015b, p. 43. Grifo no Original). Desta forma, os mitos funcionam como bússolas que orientam os aprendizados que expressam o desejo de compreender o desconhecido – a morte, por exemplo –, assim como a

experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos (CAMPBELL, 1990, p. 5)

A construção da imagem em *Elena* dialoga intensamente com os aspectos míticos em torno do desconhecido, que construíram civilizações e deram forma às narrativas (principalmente religiosas) ao longo dos séculos. De acordo com Belting (2011), a relação entre imagem e devoção no Ocidente se estruturou basicamente a partir das tradições de pensamento advindos da religião cristã, que havia herdado a proibição de imagens do judaísmo: “o monoteísmo era inimigo da imagem já pelo simples facto de as religiões vizinhas adorarem os seus deuses locais em ‘ídolos’ que, de tribo para tribo, eram diversamente refutados e contraditos” (BELTING, 2011, p. 14), universalizando sua forma de ver e ritualizar a fé. Contudo, a necessidade da existência de uma imagem concreta a ser venerada demanda da narrativa bíblica a figura humana de Deus, em que o Cristo se torna o meio possível para se ver a imagem do rosto do divino, em que “a encarnação é apenas o fazer-se imagem do infigurável” (MONDZAIN, 2009, p. 25) que possibilita pôr em cena formas, espaços e corpos a que se oferece olhar. Com o processo de secularização da sociedade¹⁴⁸, os processos históricos se desdobram em uma primazia do racional na modernidade ocidental, modificando a relação que desenvolvemos com as narrativas e imagens míticas.

Assim, as imagens que criamos começam a se voltar para as questões humanas e existenciais, em que “a verdade que importa é cada vez mais a que está no sujeito, no foro íntimo do indivíduo, de onde se presume que provenham fala e escrita” (CALLIGARIS, 1998, p. 45). Assim, as imagens se constituem em um processo contínuo de interações que imprimem seus vestígios na trajetória dos artefatos e nas nossas mentes. Desde a criação de

¹⁴⁸ Denomina-se ‘secularização’ o processo através do qual a religião perde a sua influência sobre as variadas esferas da vida social, repercutindo na diminuição da influência na sociedade, na cultura, na diminuição das riquezas das instituições religiosas, e, por fim, na desvalorização das crenças e dos valores a elas associados. Por mais que os fatores que expliquem esse processo sejam diversos, autores como Max Weber, em obras como *A objetividade do conhecimento na ciência política e na ciência social* (1904), *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1904) e *A ciência como vocação* (1917), buscam traçar relações entre o retraimento da religião a partir do avanço da modernização capitalista. Dentre os aspectos que perpassam essas análises, o aumento do prestígio da ciência, a redução da importância da vida familiar e das tradições sociais em geral influenciam no crescimento da visão científica do mundo que modifica nossa relação com as narrativas e imagens míticas. Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000200003 Acesso em 24.04.2019

suas primeiras imagens em esculturas e pinturas, o homem escolheu meios que fossem adequados a fim de criá-las fisicamente, visto que “sua constituição material (*hardware*) conferia-lhe não só visibilidade, mas ainda uma presença corpórea no espaço social” (BELTING, 2014, p. 39. Grifo no Original). Desde o século XVIII, cresce na sociedade ocidental uma valorização da escrita pessoal, que se desdobra em mudanças nas formas dos autores inscreverem a si mesmos em seus trabalhos, entendendo-se que “para existir, é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias” (ARTIÈRES, 1998, p. 12). Assim, a possibilidade de tomar a imagem como uma possibilidade de entender a si mesmo eleva nossa demanda por representações da existência nas esferas privada e pública, em que as imagens funcionam como altares para onde os olhos se voltam. No processo de elaborar experiências da vida pública e privada, passamos a recolher os vestígios físicos e mentais como uma maneira de retomar essa presença no convívio social.

No caso de uma perda como a morte, deflagra-se um afastamento que nos demanda a criação de imagens que nos possibilitem reconfigurar sua forma de estar presente a partir de diversos rituais gradativos de despedida: “A cremação, o convívio no vinho e o banquete funerário, acompanhados de veementes lamentos e choro, proporcionam ao morto o seu direito à morte ritual” (BELTING, 2014, p. 198). Na forma de mito que elabora em *Elena*, a diretora Petra Costa permite a si mesma atravessar o ritual que lhe possibilitaria exercitar o desapego da imagem da irmã como um modo de criar também uma imagem para si mesma. Nos paralelos que cria entre Helena de Troia e a Elena de Petra Costa, Sevchenko (2014) comenta que ‘Elena’, em grego, significa ‘tocha’, ‘luz’, um significado que reverbera na forma de devoção que a diretora imprime na forma como nos apresenta sua irmã. Na entrevista em vídeo que abre esse tópico, vemos pela primeira vez Elena falando sobre sua história com as artes cênicas antes de se mudar para os EUA: começou a fazer teatro aos catorze anos e participou de algumas novelas, mas decidiu tentar uma carreira no cinema fora do Brasil por conta das dificuldades que o contexto político do ano de 1988 proporcionava¹⁴⁹. A relação de Elena com a imagem transparece nos materiais de arquivo datam do período em que Petra Costa nasceu, em julho de 1983, quando a família começava o processo de sair da clandestinidade – que culminaria em 1985, com o fim da ditadura militar. De um período de ausência de arquivos e imagens, em que Elena e sua família não podiam ser vistos, a câmera

¹⁴⁹ Nesse ano, o Brasil ainda estava em processo de retomada da democracia com o fim da censura e da tortura que cerceavam a liberdade de expressão no país, a partir da aprovação de Constituição Brasileira de 1988, aprovada pela Assembleia Nacional Constituinte. Fonte: <https://jus.com.br/artigos/2195/democracia-censura-e-liberdade-de-expressao-e-informacao-na-constituicao-federal-de-1988> Acesso em 24.03.2019

registra agora um excesso de imagens que explodem em movimento e celebração da liberdade.

‘Minha mãe me disse que desde os 4 anos você sabia que queria ser atriz. E parece que você sempre dava um jeito de me pôr pra contracenar com você’, diz a narração em *off* de Petra Costa enquanto vemos Elena dançando com a cineasta ainda criança nos braços. Dali em diante, é como se ambas se fundissem em um só corpo em movimento, a partir de um olhar em que a cineasta alimenta o desejo de “se deixar impregnar pelo arquivo, estar suficientemente disponível às formas que ele contém, a fim de destacar melhor o que *a priori* não é perceptível” (FARGE, 2009, p. 70. Grifo no Original). ‘E você... começa a dançar, dançar, dançar...’, diz a narração em *off* da diretora enquanto vemos imagens de Elena dançando nos materiais de arquivo pessoal. Nesse gesto de se impregnar da imagem em movimento, Costa se volta para arquivos que lhe permitem “falar de uma coisa comum, perseguir esse infra-ordinário, desentocá-lo, dar-lhe sentido e talvez entender um pouco melhor quem somos nós” (ARTIÈRES, 1998, p. 10), construindo, a partir de Elena, o mito que contaria seu próprio nascimento literal e metafórico. Desse modo, parece possível alinhar o ato autobiográfico com certa dimensão antropológica da elaboração de um mito de si, em que a narrativa possibilita ao sujeito pensar a existência como uma jornada interior “que vai dos estreitos limites de uma vida pessoal para o grande domínio dos universais” (CAMPBELL, 2002, p. 258).

Nesses exercícios de criação de si, as imagens que criamos se orientam para um gesto de simulação da própria personalidade, pois, se, outrora, as imagens “eram medidas pela realidade, põem-se hoje a si próprias no lugar da antiga experiência da realidade” (BELTING, 2011, p. 19). Assim, a partir do surgimento de diferentes influências para a composição de formas autobiográficas, suas composições narrativas, estéticas, éticas investem em modos de invenção do sujeito. Em alguns dos materiais de arquivo resgatados por Petra Costa, há imagens registradas pela própria Elena; nesses momentos, somos convocados a jogar com os pontos de vista entre ambas. A câmera funciona, então, como um espaço em que as duas criam pequenas brincadeiras e cenas, como em um vídeo que registra a diretora, criança, tomando banho, enquanto Elena filma e contracena com a menina.

Figura 39 - Imagem de arquivo de Costa criança tomando banho | Fonte – Frame de Elena, 2018



Elena (OFF) – Canta, Petra!
 Petra – (para a câmera-Elena) Peraí, tô tomando banho.
 Elena – Pode cantar tomando banho.
 Petra – Não posso cantar, dançar e tomar banho.
 Elena – Pode sim!
 Petra – Eu tô pondo sabão. Não vou cantar!
 Elena – Cê não disse que vai cantar?
 Petra – Agora não vou cantar!
 Elena – Então, vou embora.
 (Então, Petra começa a cantar e olha para a câmera, sorrindo)
 (Diálogo entre Elena e Petra em imagem de arquivo em Elena)

Em um jogo de encantos entre performar e cantar, a memória que a diretora quando criança teria desta cena seria a de ver Elena segurando uma câmera enquanto entra no banheiro. Contudo, ao se reapropriar desse arquivo, redescobre essa memória ao assumir os olhos da irmã, atualizando seus modos de olhar e fortalecendo as pulsões religiosa e estética que lhe permite estabilizar os vestígios e, neles, operar uma forma. Nesse jogo de permanência e impermanência a partir da imagem, podemos entender que um corpo morto “não é um ser vivo, mas também não é uma coisa. É uma presença/ausência; eu próprio como coisa, ainda meu ser mas no estado de objeto” (DEBRAY, 1993, p. 29). Ao conceber um filme como um gesto de devoção, ela investe em um gesto que potencializa a falta da irmã para operar uma forma mítica que a conecte à sua presença no desconhecido, ao mesmo tempo em que a harmoniza com a elaboração da ausência. Por mais que sua irmã estivesse ausente fisicamente, Petra Costa nunca havia conseguido se desvincular do mito que havia criado em torno dela, olhando para as imagens de arquivo familiar registradas pela irmã como quem mergulha nos rastros de seus olhos e ouvidos. Nos filmes caseiros produzidos por Elena,

vemos a devoção e o amor incondicional com que a irmã dedica seu olhar diante da diretora em sua época de criança. Ao devolver esse mesmo olhar de devoção à irmã, as imagens de arquivo no filme não têm por objetivo representar uma identidade da diretora, mas tornam seu filme a única forma possível de Costa encarnar uma imagem indulgente sobre si. Desta forma, pode-se pensar que o filme funciona, então, como a travessia de um rito de passagem cujo “esforço hermenêutico por transmutar o mito em teologia ou dele extrair uma verdade” (BELTING, 2011, p. 119) se desdobra em um processo de individuação.

Em algumas das imagens de arquivo resgatadas por Petra Costa, Elena brinca de se tornar cineasta em um filme caseiro de terror dentro do filme a que estamos assistindo: ‘Você passa as tardes me dirigindo, atuando, criando cenas’, narra em *off* da diretora. Atendendo às marcas de ‘Ação, claquete!’, Elena interpreta uma personagem deitada em um sofá e, ao ouvir a campainha tocar, pergunta ‘Quem é?’. Acompanhada de um playback que dá o tom de suspense à cena, a brincadeira remete às clássicas cenas de filmes hollywoodianos do gênero. De repente, com cortes bruscos, vemos uma garota de peruca, olhares furtivos e uma expressão maquiavélica; são os momentos que antecedem um ataque vampiresco de Elena em direção à câmera. A babá Olinda, que cuidava de Elena e Petra, também se torna personagem do filme caseiro e se deixa decapitar com uma facada no pescoço, com direito a sangue de mentira espalhado em um guardanapo. ‘Eu lembro de ter visto essa cena, em que vocês matavam a minha babá, Olinda. Tinha muito pesadelo com isso’, comenta em *off* a diretora.

Bruss (1980) compreende que o espaço autobiográfico no cinema diz de uma impossibilidade da autobiografia em sua essência, visto que, na literatura, a voz do eu poderia ser transmitida de forma mais “limpa” e, de fato, individual. Partindo de obras consideradas de vanguarda e de autoficções¹⁵⁰, a autora argumenta que os modos de produção descentralizados do cinema alteram a dinâmica de abordagem e composição da subjetividade neste tipo de obra. No entanto, entender o autobiográfico menos como forma e mais como gesto nos permite circunscrever o modo por meio da qual a diretora se permite compartilhar e elaborar a experiência de uma ausência. Assim, a ideia da criação de um mito da própria existência por meio da narrativa autobiográfica aparece aqui menos como um anseio de aparar as falhas e arestas da própria história como em algum dos filmes hollywoodianos que as irmãs simulavam em casa. Pelo contrário, criar essa imagem de si demanda uma operação em que se

¹⁵⁰ No campo dos filmes de vanguarda, a cineasta comenta o filme experimental *Fireworks* (1947), de Kenneth Anger, em que o cineasta explora uma intensa carga homoerótica ao filmar a si mesmo e seus companheiros de serviço militar em uma história que envolve um jovem atacado por marinheiros em sua casa. No campo das autoficções, ela comenta a narrativa permeada por lembranças de infância nos filmes *Les 400 Coups* (1959), de François Truffaut, e *Amarcord* (1973), de Federico Fellini

possa “circunscrever formas de interpretação dos acontecimentos, identificar opiniões e julgamentos articulados em sistemas de representações” (FARGE, 2009, p. 104). Essa operação permite a seu narrador elaborar a experiência ao mesmo tempo em que a torna visível, antes de tudo, para si mesmo.

Das imagens dos sonhos e pesadelos à materialidade do filme caseiro, as jovens irmãs elaboravam e brincavam com a morte por meio da encenação, em que operam com os clichês do cinema, como se interpretassem atrizes de Hollywood. Ao operar essas imagens que trazem suas camadas de encenação e morte como um espaço de jogo, a cineasta parece atravessar a fase do luto a partir da confecção da imagem do outro como uma liberação. Em seus filmes caseiros, a jovem cineasta Elena abre seu mundo interior para as lentes da câmera, expandindo-o como “um lugar outro, e não aquele em que o sujeito está junto a si mesmo” (BELTING, 2015, p. 117), assumindo constantemente o desejo de brincar com a irmã nesses jogos com a morte. ‘Eu sou assim porque em geral eu sempre filmo... superimprovisado, né? Faz isso, faz aquilo, aí eu não sei pra que lado que vão as pessoas, sempre em movimento’, diz a jovem Elena, explicando as brincadeiras de direção de cena com a irmã. Nesse sentido, as imagens desvelam um jogo de encenação da morte, que, ao serem revisitados pela diretora, parecem abrigar os ecos de uma escrita da existência que “consiste em restringir a verdade ao possível” (LEJEUNE, 2014, p. 43. Grifo no Original), demarcando a brincadeira como um espaço de jogo com o desconhecido e descoberta sobre si mesma.

Nesse sentido, a busca que a diretora realiza com seus arquivos se relaciona às particularidades que ela e sua irmã, através da encenação de si e da morte definem, como um desejo de contato com o outro, assumindo uma tensão entre a cumplicidade e o distanciamento com o desconhecido. Os jogos de cena nas filmagens caseiras com a irmã são interrompidos quando Elena começa a estudar teatro: em 1984, vai morar em São Paulo junto com Lian, a irmã Petra e a babá Olinda, e termina participando do espetáculo *Portar bandeiras*, no Circo Escola Picadeiro. É por essa época que a jovem aspirante a atriz integra o Centro de Pesquisa Teatral – CPT, começa a ensaiar a peça *Macunaíma* e adota o nome artístico de Elena Andrade. No ano seguinte, Elena participa de aulas de dança de Klaus Viana¹⁵¹ e, em 1986, aos 17 anos, começa a fazer parte do grupo Boi Voador, com o qual realiza o espetáculo *Corpo de Baile*, baseado em histórias de Guimarães Rosa¹⁵². Nas imagens

¹⁵¹ Klaus Vianna foi um bailarino e coreógrafo brasileiro que fundou, junto a sua esposa, Angel Vianna, o Balé Klaus Vianna, em 1962. Autor do livro *A Dança*, ele desenvolveu um método próprio para a expressão corporal na dança e no teatro, a chamada Técnica Klaus Vianna.

¹⁵² Informações contidas na cronologia da vida de Elena, escrita por contida no livro *Elena – O livro do filme de Petra Costa*, conforme citado na nota 144.

de arquivo resgatadas pela cineasta, vemos Elena se maquiando em um camarim, na frente do espelho, encenando em um palco de teatro e participando do programa de TV Metrópolis¹⁵³, da TV Cultura. Enquanto isso, a voz de um homem recita um trecho de um desses espetáculos, dirigindo-se à personagem de Elena, assim como a diretora o faz com a irmã: ‘Pensei que você nem vinha mais, tivesse fugido com alguma mocinha. Bem, estou adoecido de amor, põe a mão em mim... Viro água’. Das imagens de Elena participando de espetáculos de teatro e dança, percebemos que a jovem atriz torna a própria imagem em um mito a partir das encenações. Quando criam imagem como forma de se narrar, Petra Costa e sua irmã alimentam um desejo de demarcar o lugar de seu próprio corpo e investir na produção de seu próprio sentido, entendendo que, talvez,

o arquivo não diga a verdade, mas ele diz *da* verdade, tal como o entendia Michel Foucault, isto é, dessa maneira única que ele tem de expor o *Falar* do outro, premido entre relações de poder e ele mesmo, relações às quais ele se submete, mas que também concretiza ao verbalizá-las (FARGE, 2009, p. 35. Grifo no Original)

Nas imagens e recortes de jornal relacionadas ao espetáculo *Corpo de Baile*, a montagem privilegia os corpos em movimento, os transe e rituais que conduzem o gesto de ir além do próprio corpo, e se conectar a esferas transcendentais. ‘Os outros atores me contam que você ensaiava muito, obsessivamente. Que mesmo quando parecia perfeito, pra você nunca estava bom. Sempre faltava alguma coisa’, comenta a narração em *off*. No desejo de Elena em atuar sempre indo além de si mesma, existe no palco uma busca pela construção de uma verdade transcendental na confluência de “três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação” (MONDZAIN, 2009, p. 26). As batidas no chão, o fogo que atravessa o palco, o desejo por virar água, a falta de fôlego e o movimento no ar afirmam os corpos no palco, enquanto a cineasta fala sobre os desejos da irmã: ‘Mas você não tá satisfeita e quer mais. Você disse que ia ser atriz de cinema’. No texto de Sevchenko (2014, p. 12), Helena dos gregos aparecia como um símbolo da tragédia, mas, para “os românticos do século 19, por outro lado, Elena representa a epítome e a síntese de todas as artes e, nesse sentido, ela é o próprio significado da guerra”. Para a veneração que ela mesma criou em torno da irmã, Costa se entranha nesses fragmentos de tempo e espaço atravessados por “explosões de vida, intensas e contraditórias, violentas e sempre complexas, para delas tirar o máximo de sentido” (FARGE, 2009, p. 80).

Para Petra Costa, talvez a veneração criada em torno da irmã tenha sido tão intensa que, para ela, a soberania de Elena era assustadora. As imagens que criamos e damos a ver

¹⁵³ Metrópolis é um programa da TV Cultura criado em 1988 e ainda em exibição, sendo o único da televisão aberta que cobre diariamente assuntos relacionados à arte e à cultura em geral.

“são fieis à proveniência indeterminada que as fez nascer, a saber, elas são encarregadas de trabalhar com a ausência das coisas na tessitura aleatória de um endereçamento” (MONDZAIN, 2015a, p. 49). Costa não sabe as razões que a levaram a investir nesse gesto de devoção em relação à irmã, mas, a partir desse processo de elaboração de sentido, ela alimenta a liberdade que faz surgir a si mesma. Em diferentes momentos do documentário, a diretora resgata memórias de sua infância em que a criação de uma imagem funciona como um totem que a conecta a uma mitologia muito particular entre ela e a irmã¹⁵⁴. É assim no episódio em que a menina recorre à irmã para uma atividade na escola, o *show and tell*¹⁵⁵: ‘Você vai pro seu quarto e volta com um cachorrinho azul de pelúcia. Você explica que ele tem poderes especiais e quando eu quiser muito alguma coisa, eu só preciso fechar os olhos, fazer um pedido e chacoalhar o cachorrinho, que meu desejo vai se realizar’. Na escola, durante a apresentação no *show and tell*, as crianças olham para o cachorro de pelúcia e perguntam: ‘Mas, ele não toca música? Ele não faz mais nada?’, ela responde ‘Não, ele só chacoalha e tem os olhos tristes’.

Figura 40 - Encenação da memória do cachorro de pelúcia | Fonte – Frame de Elena, 2018



¹⁵⁴ O termo ‘totem’ refere-se a qualquer objeto, animal ou planta que seja cultuado como um símbolo ou ancestral de uma coletividade, que cada pessoa estaria autorizada a portar como prova da identidade da família à qual pertence. Etimologicamente, esse termo deriva de ‘dodaim’, que significa ‘aldeia’ ou ‘residência de um grupo familiar’. Estima-se que as práticas do totemismo tenham surgido na Pré-História com o homem primitivo, que colocava a pele de suas caças na entrada da caverna para pedir a proteção da natureza e, também, para mostrar sua força e poder. Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-sao-totens/> Acesso em 24.03.2019

¹⁵⁵ *Show and tell* (ou Mostre e conte) é uma em salas de aula no início do ensino fundamental no Reino Unido, na América do Norte, na Nova Zelândia e na Austrália. Na prática, trata-se de mostrar algo para uma audiência e falar sobre isso, sendo usado para ensinar às crianças as habilidades de falar em público.

Por mais que, ao longo de sua vida, a cineasta tenha exercitado modos de elaborar a morte da irmã, o receio de seguir os mesmos passos desta ainda a assombrava. Contudo, da mesma forma como aconteceu no exercício do *show and tell*, criar imagens que nos permitam narrar esses medos nos possibilita entrar em contato com eles para, enfim, fazê-los esmaecer. ‘Depois, como tudo, o medo desapareceu. E você também foi desaparecendo com ele’, diz a narração em *off* da diretora enquanto as imagens de arquivo exibem o crescimento gradativo da diretora. De alguma maneira, a forma como olhamos para as relações entre a encenação da memória como a criação de um mito para a própria existência em *Elena* nos ajuda a compreender como o gesto de narrar-se “não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade” (CALLIGARIS, 1998, p. 49). Dessa forma, pode-se dizer que o ato autobiográfico funciona, então, como uma instância que constitui o sujeito e seu conteúdo e, por sua vez, alimenta o próprio desejo dos sujeitos inventarem a partir das próprias personalidades. É somente quando começa a se distanciar da irmã que a diretora elabora a própria imagem, traçando uma relação “de forças na qual o real esmaga numa relação imaginária que lhe dá a capacidade de nascer, logo, de ser a causa de si próprio, de se trazer ao mundo” (MONDZAIN, 2015b, p. 37).

Para Sevcenko (2014, p. 13), a relação que Petra Costa propõe entre sua irmã, sua mãe e a si mesma nos permite compartilhar uma “compaixão e reunião espiritual e artística com todas essas personagens, essas três silenciosas entidades, assim como o ser mítico dentro de cada um de nós... nossa condição humana maior”. Na mesa redonda *Le chemin (filmé) de la vie*¹⁵⁶, Lejeune (apud BERGALA, 1998), inicialmente, comenta sobre a intensificação da prática autobiográfica, tanto no cinema quanto em outras artes, como sintoma de uma necessidade de solidez de uma noção de identidade a partir de mudanças da sensação de passagem de tempo ao longo da história das civilizações. Nas experiências de morte, por exemplo, as imagens (máscaras, pinturas, roupagens, múmias etc.) apareciam nos cultos funerários como espaço de transformação e substituição do corpo inanimado por meio de práticas como invocações ou encenações no seio da comunidade (BELTING, 2014). Contudo, no momento em que esses rituais deixam de ocupar a vida cotidiana, passam a ser substituídos pela recordação em suas outras formas de dar corpo e presença à pessoa falecida e a imagem transfere “a corporificação, como *re-presentation*, para o espectador e as suas imagens internas. A recordação no sujeito individual dissolveu a práxis imaginal coletiva do ritual funerário” (IDEM, p. 188. Grifo no Original).

¹⁵⁶ Transcrição de uma mesa redonda entre os estudiosos Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune e Patrice Rollet publicada no livro *Je est un film* (1998)

Quando esse ritual se atravessa ao ato autobiográfico, percebe-se nessa confluência um modo de criar um mito pessoal, uma forma narrativa que colabore no anseio de elaborar os processos de mudanças de estado que atravessa a experiência de estar vivo (CAMPBELL, 1990; 2002). Concebida, então, nesse lugar entre o visível e o invisível, a imagem de Elena por Petra Costa parece se alimentar justamente pelo desejo de aparição e desaparecimento, “cuja ‘sobrevivência’ está, durante certo tempo e apenas para ela, indeterminada e em suspensão” (MONDZAIN, 2015b, p. 225). Nessa operação, a relação entre as irmãs alimenta seu desejo pela permanência a partir da imagem em uma via de mão dupla. Em primeiro lugar, nas imagens de arquivo registradas por Elena, em que os jogos de encenação fortalecem os laços que esta constrói com a diretora quando criança; em segundo lugar, na retomada desses materiais, o filme de Petra Costa, em que a descoberta desse olhar da irmã lhe permite devolvê-lo com a mesma generosidade e anseio de contato. Nesse jogo de criar imagens uma da outra, a conexão entre ambas tece sua própria forma de existir e se transformar a partir do modo como operam esses vestígios de suas experiências.

3.2 Pinçando imagens e memórias do outro – Dos relatos (auto)biográficos como lugares de conexão

‘Vocês se parecem, né?’ ou ‘Tem muito misturado, você com ela, é impressionante’ ou ‘O riso, o jeito de franzir a boca... Essa daqui, sim, tá muito parecida!’. Essas falas surgem em *off* em uma das cenas de *Elena*, em que vemos a diretora, adulta, caminhando por uma ponte em Nova York, e ouvimos familiares comentando as falas sobre a semelhança entre ela e a irmã. Ao lançar luz sobre as dificuldades em torno do processo de encontrar seu próprio corpo, o gesto autobiográfico de Petra Costa parte da dificuldade da diretora em se desvencilhar da sombra da história de Elena. A imagem pode ser definida como um espaço em que formas de olhar o mundo se cruzam e partilham o tempo, configurando-se como “um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de um sujeito que se torna, por sua vez, o objeto da imagem” (MONDZAIN, 2015a, p. 39). Nessa relação entre objeto e sujeito, as formas que se imprimem em uma imagem de si confluem os desejos de ser e suas condições de existência. Ao se ver atravessada pelo fato de tantas pessoas reconhecerem nela o espectro da irmã, a diretora também assume esse ponto de partida como

um dos motores do anseio de alinhar um gesto biográfico a um desejo de descobrir e narrar a própria história¹⁵⁷.

De acordo com Maluf (1999), explorar um olhar sobre as potências e significados do gesto de narrar atravessa duas dimensões da antropologia contemporânea: uma, que se refere à diversidade dos modos de contar histórias como um gesto que, paradoxalmente, universaliza a experiência humana; outra, do exercício de narrar como uma busca de sentido no encontro com o outro a partir do compartilhamento dessa experiência. Surgido no século XVIII, o gênero biográfico se dissemina a partir da expansão e afirmação dos direitos individuais que se fortalece nos ideais da Revolução Francesa (PEREIRA, 2000). Para Calligaris (1998, p. 49), o sujeito não possuiria uma espécie de conteúdo a representar, tampouco a subjetividade se configuraria como efeito de um discurso; ao contrário, o indivíduo “moderno sofre principalmente do vazio que ele mesmo construiu ao redor e dentro de si por recusar um destino e, em última instância, uma essência decididos pela tradição”.

Originada, por sua vez, no século XIX, a palavra ‘autobiografia’ designa outras dimensões desse desejo por compreender a representação do sujeito, quando os leitores começavam a buscar “por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor: do lirismo romântico à psicanálise, da crítica biográfica *a la Sainte-Beuve*¹⁵⁸ a ‘Apostrophes’¹⁵⁹” (LEJEUNE, 2014, p. 260. Grifo no Original). No desejo de consumir o ‘eu’ alheio como uma forma de alimentar a si próprio, o gênero autobiográfico se concebe como uma narrativa cuja forma deriva das memórias. Calligaris (1998) afirma que, por mais que as histórias de vida fossem comuns em períodos anteriores à Idade Moderna, a concepção da vida como uma história surgiu nesse período. Para ele, a forma da escrita autobiográfica surge, então, em um contexto em que o indivíduo concebe sua vida como uma história separada da comunidade a que pertence, o que o desvincularia da crença em um destino pré-determinado a ser cumprido. Dessa forma, o desenvolvimento do gênero autobiográfico corresponde à ênfase no valor do indivíduo, cuja trajetória se contaria a partir

¹⁵⁷ Segundo os relatos da diretora no documentário *Elena – Memórias da Criação*, as filmagens das entrevistas foram colhidas ao mesmo tempo em que realizava a montagem dos materiais de arquivo, de modo que essas etapas do processo se retroalimentavam. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_QprO_AOUrI&t=470s Acesso 24.03.2019

¹⁵⁸ Charles Augustin Sainte-Beuve foi um crítico literário francês que concebeu um método intitulado *Crítica Biográfica*, em que as reflexões em torno de uma determinada obra literária atravessariam, a partir de elementos presentes em um texto, a vida e a obra do autor. Fonte: <http://letraseespaco-blog.tumblr.com/post/55956616959/cr%C3%ADtica-biogr%C3%A1fica> Acesso em 25.03.2019

¹⁵⁹ *Apostrophes: A Book of Tributes to Masters of Music* é um livro escrito por Alfred Kreyborg e publicado em 1910, em que o autor compõe uma série de parágrafos poéticos dirigidos a vários grandes compositores da música clássica, como Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Vincent d'Indy, Edward MacDowell, Claude Debussy e Richard Strauss. Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433056655222;view=1up;seq=11> Acesso em 25.03.2019

de sua gênese na infância e sua história na juventude (PEREIRA, 2000). Contudo, nas memórias, quando o autor se assume como testemunha de seu próprio tempo, de alguma forma, o objeto de seu discurso ultrapassa a esfera individual e se desdobra na história dos grupos sociais e históricos aos quais ele pertence (LEJEUNE, 2014). Nesse sentido, o desejo de escrita de si como possibilidade de invenção da própria história e conexão com as comunidades e grupos sociais se desdobra em diversas motivações: “respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido” (CALLIGARIS, 1998, p. 43), aspectos que, geralmente, se combinam. Nessas narrativas da intimidade, compõem-se registros da vida cotidiana que trazem comportamentos banais do dia a dia, sensações, desejos e confissões, além de relatos de viagens, gostos e costumes. Arfuch (2010) denomina esse conjunto de relatos de vida e narrativas autobiográficas e biográficas como ‘espaço biográfico’, que se disseminam em gêneros diversos como biografias, autobiografias, memórias, cartas, diários íntimos, confissões e cadernos de viagens.

Para Maluf (1999, p. 72), nem a experiência ou o sentido de uma narrativa se reduzem ao discurso ou a um significado concreto, mas os diferentes modos de narrar e as situações das histórias que contamos são “tomados como maneiras, caminhos, veículos da experiência e do sentido – mesmo que se trate de um sentido precário, ou porque temporário ou porque nunca inteiramente ao alcance da compreensão”. Nesse sentido, a composição de uma forma de si termina se compondo como uma “ligação entre os sujeitos que se endereçam a esses signos com a intenção de fazer um tecido frágil e temporalmente significante” (MONDZAIN, 2015a, p. 48) em constante movimento. Lejeune (1989) estabelece as bases que a conceituam como relato retrospectivo da existência de um sujeito que possui como principais critérios de identificação: a presença de um pacto de veracidade, a abordagem da vida individual, o relato retrospectivo da existência em primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem – assumindo as formas de autorretratos, diários, crônicas e narrativas sociais e políticas. Esse relato retrospectivo, por sua vez, também encontra outras formas de existir a partir da presença de um mediador que se coloca entre personagem e a criação da obra, nas formas de história de vida e biografia:

A história de vida, por sua vez, é o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, com a intermediação de um pesquisador. É um trabalho coletivo de um narrador-sujeito e de um intérprete. Já a biografia se define como a história de um indivíduo redigida por outro. Existe, aqui, a dupla intermediação que a aproxima da história de vida, consubstanciada na presença do pesquisador e no relato escrito que se segue (PEREIRA, 2000, p. 118)

Nesse sentido, *Elena* se compõe a partir de um gesto em que biográfico e autobiográfico se atravessam, em que o modo como a cineasta lida com as fugidias imagens de sua irmã “diante dos seus olhos são apenas as suas próprias imagens como aquelas que pode experimentar na imaginação e no sonho” (BELTING, 2014, p. 101). Esse gesto de narrar começa, antes de tudo, no indivíduo que elabora para si mesmo a experiência, desdobrando-se por sua vez nos espaços públicos ou vivências terapêuticas e ritualísticas em que essas histórias, geralmente, são compartilhadas, compondo uma vivência que “diz respeito a um estado de espírito e a uma cultura partilhada, que interferem no cotidiano, no trabalho, nas relações familiares e sociais” (MALUF, 1999, p. 74). Assim, essa troca entre narrativas individuais e coletivas a partir do gesto de escrever e publicar a própria vida “foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes” (IDEM, p. 132), mas que termina se popularizando em outras formas da escrita de si em variadas linguagens e espaços midiáticos. Nas chaves de narrativas de si, escritas de si, autoficção, autorretratos, ego-escritos ou autorrepresentação, ela também aparece em outras artes, como música, dança, teatro, entre outros. No âmbito das artes cênicas, por exemplo, este recorte tem se tornado uma constante: a partir de termos como “teatro documentário” (FORSYTH, MEGSON, 2009) e “teatro do real” (PAVIS, 2007), uma diversidade de artistas vêm compondo espetáculos cênicos que se baseiam em eventos de suas vidas íntimas¹⁶⁰.

O interesse no gesto de criar uma imagem possível de si se desenvolve e se repensa no cinema documentário a partir de pesquisadores como Phillippe Lejeune (1989), Elizabeth Bruss (1980), Alain Bergala (1998), Jim Lane (2002), Alissa Lebow (2012) e Scott MacDonald (2013), teóricos com contribuições mais recentes a esse universo de estudos¹⁶¹.

¹⁶⁰ Como a argentina Vivi Tellas e seu *Les archives*; o Grupo Magiluth (PE) com *Um Torto* e *Aquilo que meu olhar guardou para você*; o Teatro de Fronteira (PE) com *Na Beira*, *Luzir é Negro!* e *Olivier e Lili*; a Cia Hiato (SP) e os monólogos que compõem a obra *Ficção*; a Cia. Vértice de Teatro (SP) com seus *Corte Seco* e *A falta que nos move ou Todas As Histórias São Ficção*, que, por sua vez, também se transformou em um filme homônimo; o diretor Henrique Dias (RJ) e *A gaivota* e *Otro*; Márcio Abreu (PR) e *Vida*; Silvero Pereira e os diversos trabalhos da Coletivo As Travestidas (CE) - *Uma Flor de Dama*, *BR-Trans* e *Quem tem medo de travesti?*, por exemplo; ou Alice K (SP) e seu *Travessias em Conflito*; Nelson Baskerville e seu *Luis Antonio-Gabriela*; o Grupo Carimbo (RJ) e *Feito para Acabar* e *Tudo sobre minha avó*; a Cia Zula de Teatro (MG) e *As rosas no jardim de Zula*; Hugo Reis (SP) e *Diários de viagem: Texas* (LEITE, 2014). Além do teatro e do cinema, as artes plásticas prezam os autorretratos de Cindy Sherman e os ensaios autobiográficos de Nan Goldin; a literatura, dos escritores Peter Sterhazy e George Pérec; a *performance art*, dos artistas Spalding Gray, Jo Spence, Karen Finley e Marina Abramovic, nas *graphic novels* *Retalhos* (de Craig Thompson), *Maus* (de Art Spiegelman), *Persepolis* (de Marjane Satrapi) e *Epilético* (de David B.).

¹⁶¹ Além das pesquisas de carreira desenvolvidas por esses autores, os pensamentos que relacionam o universo das autobiografias ao cinema documentário datam de encontros acadêmicos dedicados ao tema como os *Recontres Cinéma et Autobiographie*, realizados na França (1984 e 1998), na Bélgica (1986) ou publicações como a *Revue Belge du Cinéma*, que dedicou dois números - *Boris Lehman: un cinéma de l'autobiographie* (nº 13, 1985) e *L'écriture du JE au cinéma* (nº 19, 1987) - e a *La Faute à Rousseau*, da APA (*Association pour*

Ao imbricar os laços entre biografia e autobiografia no cinema, a obra de Petra Costa imprime no filme “uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância a responsabilidade da enunciação de todo o texto” (LEJEUNE, 2014, p. 27). As imagens de arquivo pessoal trazem uma Elena adolescente filmando a si mesma com uma câmera e registrando vários espaços da sua casa e, especificamente, seus movimentos – um disco girando na vitrola, algas se movendo em um aquário e o pai dançando com a diretora ainda criança –, entremeando-se à voz da diretora: ‘As primeiras imagens que eu acho de você são de quando você fez treze anos e ganhou essa câmera de presente’. Revelando um fascínio pela imagem, Elena parece se encantar ao olhar através das lentes, e criar seu próprio lugar dentro delas, a partir delas, num amálgama que se transforma em arquivo no corpo e nos olhos.

Pelo modo como Costa articula seus modos de olhar os arquivos pessoais de Elena filmando a si mesma, a natureza documental desses vestígios se esmaece para oferecer lugar a um acontecimento. Tomar o gesto desse olhar sobre o vestígio como um acontecimento implica compreender que o exercício de falar “de si, de suas experiências pessoais singulares e íntimas em uma esfera coletiva constitui, com efeito, um aspecto essencial da afirmação de si e da demarcação simbólica de uma identidade individual e coletiva” (MALUF, 1999, p. 74-75). Dessa forma, vasculhar esses rastros de autorretratos da irmã com uma câmera de vídeo caseira para, a partir deles, produzir uma narrativa, colabora para a elaboração de “um facto que só na imagem se torna realidade e se institui a favor da produção imagéica” (BELTING, 2011, p. 22). Nas cenas de vídeos filmadas por Elena, a cineasta aparece ainda bebê junto aos pais, que dançam com ela, e com a irmã, borrões de uma vida em movimento, registrando um tempo que se permite transformar em imagem. Ao se debruçar sobre os arquivos, Costa dispensa o teor de referência da imagem como documento para libertar sua irmã de um corpo físico, evocando certa “competência equívoca e incerta da imagem que ela possa, de forma tão incansável quanto vã, afirmar ou negar a realidade (no nosso caso, a realidade do corpo)” (BELTING, 2014, p. 143).

Se a emergência do autobiográfico no documentário revelou “uma matriz de possibilidades formais (com raízes na literatura autobiográfica assim como no formato clássico) que mudaram nossa atitude a respeito de como um documentário deve ser e soar

l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique), criada por Philippe Lejeune, com os números *Autobiographie et Cinéma* (nº22, 1999) e *Cinéma et Autobiographie* (nº 63, 2013) - sobre o tema, por exemplo.

(LANE, 2002, p. 4)¹⁶², abre-se espaço para outras possibilidades de definição de sua experiência. Rollet et al. (1998), por sua vez, compreende que o autobiográfico começa a se tornar uma forma fílmica nos momentos em que começa a atravessar os filmes de família¹⁶³ ou os filmes de viagem¹⁶⁴. No texto *Le chemin (filmé) de la vie*¹⁶⁵, Nicole Brenez comenta que um dos pilares fundamentais para compreender os protótipos da forma autobiográfica no cinema é o trabalho de Georges Demenÿ, fotógrafo e o assistente do inventor do cronofotógrafo, Étienne-Jules Marey. Brenez afirma que, se, por um lado, Marey privilegiava um uso científico, abstrato e não espetacular do cinema, por outro, Demenÿ desviou o fuzil cronofotográfico¹⁶⁶ para o que hoje conhecemos como os primeiros *home movies* com sua família, como *Le repas de bébé* (1894, Louis Lumière). Citando um trecho do livro *L'Esprit du cinéma*, de Béla Balázs, de 1931, Rollet comenta algumas das proposições que emergem nos primeiros filmes que conceberam essa forma autobiográfica de modo mais intencional, à procura, de algum modo, de suas próprias ambições expressivas:

Não há a possibilidade de um filme diário, de uma autobiografia filmada? Um gênero que cineastas amadores deveriam criar e que poderia ter uma grande importância documental tal como os diários íntimos e as autobiografias escritas. Ter a câmara sempre à mão durante vinte ou trinta anos. Não somente para captar os belos espetáculos ou coisas interessantes, mas também para as tristezas, as emoções (BALÁZS apud BERGALA, 1998, p. 13)¹⁶⁷

Desta forma, independente da linguagem em que se sustentam, as narrativas autobiográficas compõem experiências que buscam articular processos de mudanças pessoais, em que a “necessidade de contar é fundamentalmente um ato interpretativo, onde o indivíduo reflete sobre sua própria história e lhe dá um sentido” (MALUF, 1999, p. 76). Ao usar as próprias imagens de arquivo, Petra Costa rememora os próprios sentimentos em relação à vida junto com a irmã e a mãe em Nova York (como na cena em que aparece vestida de Minnie, em uma sala de aula na escola, agasalhada durante um passeio no parque). A cineasta adulta

¹⁶² Original: “an array of formal possibilities (with roots in literary autobiography as well as in documentar) that have changed our attitudes about what a documentar should look and sound like”

¹⁶³ Segundo Roger Odin (1995), os filmes de família podem ser compreendidos como filmes (ou vídeos) realizados por um membro de uma família, a respeito de personagens, acontecimentos ou objetos ligados, de uma forma ou de outra, à história desta família. Uma discussão mais aprofundada em torno dos filmes de família seguirá posteriormente.

¹⁶⁴ Ver nota de rodapé 29.

¹⁶⁵ Ver nota de rodapé 158.

¹⁶⁶ Marey criou seu chamado fuzil cronofotográfico em 1882 e produzia 12 frames consecutivos por segundo, por meio do qual estudou os movimentos de cavalos, pássaros, cães, ovelhas, asnos, elefantes, peixes etc.

¹⁶⁷ Original: “*N'est-ce pas là la possibilité d'un film journal intime, d'une autobiographie filmée? Un genre que les cinéastes amateurs devraient créer, et qui pourrait avoir une aussi grande importance documentaire que les journaux intimes et les autobiographies écrites. Avoir toujours la caméra à proximité de la main pendant vingt ou trente ans. Non seulement pour capter les beaux spectacles ou les choses intéressantes, mais aussi pour les chagrins, les émotions*”

comenta, em *off*: ‘Eu não gosto dos primeiros meses em Nova York. A Olinda já não cuida mais de mim. Eu tenho ódio. Ódio de aprender inglês, da escola, da professora que usa saia de oncinha e do frio’. Desconectada da cidade e da irmã, que, nesse momento, já se encontrava em estado depressivo, Costa mergulha na própria interioridade e no desejo de se encontrar.

‘Quando eu chego em casa faço dois pequenos rituais: arranho meus pulsos com uma faca de serrinha até ficar bem vermelho e ponho um band-aid na testa’, comenta Costa adulta sobre imagens da diretora criança em Nova York. Ao emular o suicídio como mais uma brincadeira de encenação da morte, ela se machuca como uma forma de atingir e alcançar o outro e demarcar a imagem que seu corpo ocupa, como “um lugar em que a ordem social deste mundo se perpetuava eternamente, e à qual o indivíduo permanecia ligado para lá da morte” (BELTING, 2014, p. 202). Aqui, o ritual da repetição da morte funciona como uma simulação, como um jogo que assume a forma de uma imagem a partir do desejo de estabelecer contato com o outro, para atingir o olhar do outro. Elena percebe nessa emulação da violência a forma como a irmã mais nova escolheu chamar sua atenção e diz, de forma intensa: ‘Seja uma boa atriz, Petra! Se você quer chamar atenção, você tem que fazer direito. Ninguém vai acreditar nesse band-aid no meio da testa. Deixa ele um pouco escondido atrás da franja que fica muito mais convincente’. Assim como nas filmagens caseiras de filmes de terror, essas brincadeiras de encenar a violência e a morte se configuram como rituais que marcam a formação de suas personalidades, em que “é a imagem que vem se colocar como operador histórico da mediação e da produção da resposta” (MONDZAIN, 2015a, p. 40), da relação entre as duas irmãs. Nesses ecos entre morte e encenação como formas de si na trajetória de ambas, parece possível pensar em como, ao nos narrar, não nos representamos nem nos tornamos um sujeito a partir da narrativa, mas, pelo contrário, nos simulamos.

Depois da morte de Elena, a cineasta, aos sete anos, começou a desenvolver sintomas de depressão e sentimentos de culpa, conforme o relatório psicológico exibido no longa, segundo o qual ‘Petra está usando defesas que sugerem tendências obsessivas compulsivas para lidar com situações difíceis. É provável que continue usando essas defesas por um tempo, que a permitem negar os motivos de sua verdadeira depressão’. Nesse processo de absorver a morte da irmã, Costa assume culpas e cria rituais que se configuram como o processo de elaboração do luto, visto que a “distância necessária para essa interpretação não é, assim, apenas temporal, mas também identitária” (MALUF, 1999, p. 76). A composição do ritual nas sociedades arcaicas em que se deposita um defunto em um túmulo, de alguma forma, cria uma imagem que permanece na memória e na restauração da ordem no espaço social dos vivos (BELTING, 2014). Nessa percepção, compreende-se que a “repetição da morte é um rito clássico de iniciação, um *rite de passage*, tal como em certas sociedades

masculinas se repete cerimonialmente o nascimento através do ritual de aceitação e acolhimento” (IDEM, p. 197).

A realização desse filme, de certa maneira, funciona como um espaço em que ela pode repetir a morte da irmã como uma simulação, como uma imagem em que ela usa a linguagem como forma de, finalmente, se desvincular da irmã e constituir sua própria trajetória. Desta forma, esse gesto propõe um “fazer dizer à imagem ressuscitada que a relação com os mortos não é a reparação de um luto por via de um retomar algo em mãos, mas um novo regime de separação endereçado ao olhar e não à visão” (MONDZAIN, 2015b, p. 45). Assim, para Costa, a narrativa autobiográfica funciona como um movimento em que ela não somente conta os eventos que lhe sucederam, mas funciona como uma operação para se tornar ela mesma. Em um desses ritos de passagem de elaboração do luto, a diretora conta de uma viagem que fez com Lian, sua mãe, quando tinha dez anos de idade, para passar férias no sítio com alguns amigos. Passeando constantemente com um carrinho de golfe, ela brinca de dirigir pelo terreno do sítio e, em uma tarde, enquanto brincava de dar voltas em círculo, percebe que a irmã, de fato, havia morrido.

Por mais que a garota soubesse objetivamente que a irmã havia falecido, uma epifania torna seu processo de despedida mais concreto, somando mais uma etapa no rito de repetir os acontecimentos até que sua ‘verdade’ seja elaborada – nos moldes trazidos anteriormente por Calligaris (1998). Nesse sentido, a imagem que lhe “parece não é já um corpo, é luz impalpável dotada de estranhos poderes, imagem do seu desejo de ver que lhes convoca só o olhar” (MONDZAIN, 2015b, p. 45) que tende para o reconhecimento da ausência do outro. ‘E ela, não volta mais? Não, ela tá morta. Ela não volta nunca mais. Volto pra dentro da casa e percebo que a minha mãe pode morrer. E penso que se pensei isso quer dizer que ela vai mesmo morrer a qualquer momento, que é um sinal e que eu devo fazer tudo pra evitar.’, narra em *off* a cineasta. Na elaboração dessa narrativa, traça-se um itinerário que atravessa os âmbitos individual, social e espiritual das experiências e “lhes dará um sentido e colocará o sujeito que conta em uma posição diferente do sujeito” (MALUF, 1999, p. 77) – sujeito que se mostra, ao mesmo tempo, objeto de sua história e resultado de sua transformação. Quando olha para si mesma quando criança, rememora esses momentos em que os temores imediatos da infância lhes permitem entrar em uma espécie de jogo, em que o processo de descoberta conduz à abertura e repetição do rito. Por mais que os relatos autobiográficos sejam obras criadas para compor memórias, também terminam se configurando como espaços “em que se elabora, se reproduz e se transforma uma identidade coletiva, as *formas de vida*” (LEJEUNE, 2014, p. 153. Grifo no Original).

Nesse sentido, criar uma imagem de si funciona como condição essencial para que um olhar componha sua existência na presença diante do outro, assinalando o “irredutível distanciamento que separará sempre todo o humano do acesso ao seu próprio rosto a não ser por via do reflexo e da deslocação” (MONDZAIN, 2015b, p. 68) e consentindo a partir do imaginário a possibilidade de se constituir a partir de um outro olhar – e de outro do olhar. Com o reconhecimento da morte de Elena, Costa, quando criança, se viu tomada pelo medo de que, a qualquer momento, uma pessoa próxima a ela poderia morrer. Assim, passa a elaborar pequenas promessas e rituais que, segundo sua imaginação pueril, evitariam a morte dessas outras pessoas – como parar de comer sal ou subir escadas de joelhos ou entrar no banheiro de olhos fechados. De algum modo, esse exercício de inventar modos de evitar as perdas que a morte provoca implica, de certo modo, de se cercar de suas imagens, de repetir sua imagem e transformar seus significados constantemente. Alimentar a repetição dessas pequenas imagens fortalecem um desejo de evitar a imprevisibilidade da morte, criando memórias que investem “na eclosão de singularidades tão contraditórias quanto sutis e às vezes intempestivas” (FARGE, 2009, p. 85) a fim de compor um sentido que lhe permite abrir e fechar os ciclos.

Pensar a elaboração narrativa na singularidade dessa trajetória pessoal e compartilhada implica entendê-la “como parte de um processo ao mesmo tempo subjetivo e social e, de outro, o exame da situação de enunciação ou de performance e da própria narrativa em sua totalidade” (MALUF, 1999, p. 75), buscando seus sentidos enquanto a situação narrativa acontece. Com a difusão das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs), essas trajetórias pessoais e compartilhadas se transformam em espaços de exposição e formação de subjetividades. *Blogs, flogs, vlogs* e perfis em redes sociais absorvem e exponenciam a emergência do cotidiano, evidenciando sujeitos que constroem suas identidades ao mesmo tempo em que a tornam visível, que se torna público midiaticamente (BRASIL, 2010; FELDMAN, 2012). A proliferação de narrativas da subjetividade diversifica seus meios de veiculação (televisão, rádio, internet etc.) e suas formas (entrevistas, conversas filmadas, perfis, testemunhos, autoficções, relatos de autoajuda, *reality shows* etc.). Para Arfuch (2010, p. 17), o contexto contemporâneo interfere na construção do espaço biográfico em um contexto de dissolução dos ideais do Iluminismo, das utopias do universalismo e da ideia de história como progresso linear, o que alimenta o descentramento do sujeito e “a valorização dos ‘microrrelatos’, 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”.

A absorção dos gêneros e formatos narrativos da televisão, do cinema, literatura etc. pelos sujeitos influencia fortemente nesse desejo por uma intimidade pensada para ser tornada pública (SIBILIA, 2008). Os diários contemporâneos diluem seu caráter “íntimo” diante da necessidade do sujeito se “autoconstruir” a partir de outras formas de visibilidade: “hoje a esfera íntima se converte em uma espécie de cenário onde cada um deve montar o espetáculo de sua própria personalidade” (IDEM, p. 35)¹⁶⁸. Sem limitar a exposição da intimidade como um espaço da espetacularização, pensamos a intensificação das imagens e narrativas de si como um fenômeno que alimenta os desejos de ser e ver. Assim, também entendemos que as formas de compartilhar o sentido de uma experiência se exponenciaram, incorporando outras possibilidades de um itinerário existencial se concretizar, ao mesmo tempo em que a própria narrativa o modifica, promovendo revelações e epifanias a partir do contato com outros sujeitos que tenham vivenciado os mesmos acontecimentos (MALUF, 1999).

Nessa busca por outros contatos como forma de elaborar a própria experiência com a perda da irmã, Petra Costa toma relatos de outras pessoas na forma de entrevista, particularmente sua mãe, Lian, seu pai, Manoel e um amigo de Elena, Michael, cujo show ela planejava assistir no fim de semana próximo à sua morte. ‘Eu liguei no fim do dia. Ela não parecia bem. Eu disse: ‘Elena, eu vou te pegar, a gente sai pra beber algo, tomar um café, o que quiser. Eu vou te pegar.’ Ela estava meio histérica ao telefone. “Michael, não quero que me veja assim, eu não tô bem...”, afirma Michael em entrevista. Nesse gesto de recompor os fragmentos da perturbação e do descontrole, elaborar esse espectro de Elena termina se tornando uma operação que permite recompor as lacunas a partir da composição de um ícone, “abrindo um abismo intransponível relativamente à incorporação de uma presença substancial e fatal” (MONDZAIN, 2009, p. 24). Na busca por esses e outros relatos de si que realizou durante o processo de pesquisa, Petra consegue entender melhor sua relação com a perda de Elena e a reelaborar sua própria imagem da irmã.

Michael, que afirma ter conversado com Elena poucas horas antes do suicídio, e, ao chegar em frente à casa em que Elena morava em Nova York, tocou a campainha, mas não houve resposta. Pensar a relação da diretora com os entrevistados como um intercâmbio de relatos de vida nos permite alcançar os sentidos sociais da experiência em duas dimensões que se complementam: uma, refletir a narrativa como produto de uma multiplicidade de interferências que se atravessam no contexto de enunciação; outra, relacionada à multivocalidade que identifica as diversas vozes que se atravessam e se exprimem no interior de uma história (MALUF, 1999). Nesse sentido, *Elena* parte do desejo da diretora compor um

¹⁶⁸ Original: “hoy la esfera íntima se convierte em una especie de escenario donde cada uno debe montar el espectáculo de su propia personalidad”

relato retrospectivo em torno da morte da irmã, mas que se faz atravessado por diversos relatos de vida de pessoas que também passam o mesmo exercício de elaboração.

Em outro desses encontros, Costa conduz os depoimentos da própria mãe, criando um espaço que permite a Lian mergulhar em sua própria memória, conversando com Elena como se conversasse com ela mesma. Nesse sentido, a forma como Costa opera os relatos de vida que colhe a partir dos depoimentos não somente transmitem memórias, mas “são o lugar onde se elabora, se reproduz e se transforma uma identidade” (LEJEUNE, 1989, p. 252). ‘Ela estava sentada na cama, do outro lado. Aí, eu senti e ela falou: ‘Arte pra mim é tudo. Sem a arte eu prefiro morrer’’, comenta Lian diante da casa em que a família morou em Nova York. Ela fala com a diretora como se conversasse consigo mesma em um monólogo, olhando constantemente para o alto como se tivesse diante de si a imagem que está descrevendo. Petra Costa se interessa pelos eventos menos como uma narrativa linear da memória, do que uma concepção das imagens da memória se configurando como acontecimentos em que “formas precisas de representação de si e dos outros, esboçam-se formas de sociabilidade e maneiras de perceber o familiar e o estranho, o tolerável e o insuportável” (FARGE, 2009, p. 80). Assim, a relação que Lian e Petra Costa criam com a imagem de Elena parece se constituir como uma alavanca de uma troca entre o visível e o invisível, entre homem e natureza, “entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam” (DEBRAY, 1993, p. 33).

Figura 41 - Lian em depoimento a Costa | Fonte – Frame de Elena, 2018



Em outro momento mais adiante no documentário, a diretora cruza as próprias lembranças do momento em que recebeu a notícia da morte de Elena ao depoimento da mãe. Em um primeiro instante, ouvimos a diretora comentando que havia chegado em casa e visto sua mãe desesperada de uma forma que nunca havia visto antes: ‘A Olinda morreu?, eu perguntei. Quando ela me disse que foi você, eu achei tudo muito cruel’, diz a diretora sobre imagens de arquivo de desenhos de criança. Pouco depois, vemos o relato de Lian lembrando o momento em que contou para a filha sobre o suicídio de Elena: ‘Na hora que eu te falei que a Elena tinha morrido, a primeira coisa que você falou foi ‘Isso machuca meus sentimentos’, e começou a chorar, pediu seu elefantinho de pelúcia’. Acompanhar o relato de Lian comentando sobre as reações de Costa quando criança diante de morte da irmã nos permite ver, ao mesmo tempo, o rosto concreto da mãe e a efêmera face da própria diretora pedindo seu elefante de pelúcia. Na forma como atravessam suas memórias, Lian e Petra Costa partem em busca de uma imagem possível da filha e da irmã, respectivamente, conduzidas pela irrupção dos acontecimentos, mas tentando “reter a onda fugaz das conversas e que nunca faz a triagem, que não nomeia” (FARGE, 2009, p. 102). No momento em que a notícia da morte atravessa a imaginação da criança, cria-se uma marca de um momento em que a infância perde um pouco do seu encanto. E o que resta se transforma em uma busca, naquilo que se transforma e nas formas que lhes são possíveis. Nesse sentido, cada uma delas se reapropria de forma singular de um acontecimento ao mesmo tempo universal e social, “dele se apropriando, filtrando-o, retraduzindo-o e projetando-o em uma outra dimensão, que é a de sua própria subjetividade” (PEREIRA, 2000, p. 121)

Toda narrativa de vida compõe-se de um fio que tece o itinerário da experiência e as reflexões que constituem a própria narração, alimentando uma tensão entre o singular e o universal que revela a necessidade da “busca de sentido, mesmo que seja um sentido precário e temporário, a ser modificado pela experiência individual e coletiva” (MALUF, 1999, p. 80). Ao encontrar outros relatos de vida como uma forma de elaborar sua própria experiência da perda da irmã, Petra Costa assume que a imagem se torna “o semblante do tempo que passa, é esse corpo flutuante e essa carne indecisa, errante, ao ritmo das diferentes passagens” (MONDZAIN, 2015b, p. 231). Nesse sentido, seu filme se compõe como um ritual de despedida e individuação em que ela começa a falar como uma extensão do exercício que, certa vez, ouviu de uma parente: ‘Nos dias que se seguiram, uma prima me disse que, se eu quisesse, eu podia continuar falando com você. E você estaria invisível, mas me escutaria. Faça isso: falo com você’. Talvez o exercício de se amalgamar à irmã para criar uma imagem possível de sua morte fosse o caminho possível para superá-la, permitindo ao seu corpo o

exercício de se movimentar no etéreo em que habita o espectro da irmã. ‘Começo a sentir que meu cérebro vai estourar. Fundir. Que uma peça vai sair do lugar. Trocando de roupa, me escuto falando sozinha’, diz a narração em *off* em certo momento.

Em *Elena*, a falta da irmã conduz a diretora a criar um espaço em que ela própria pode se tornar a irmã: entre roupas usadas, páginas de diário, ambientes de suas casas, arquivos familiares, a partir de um olhar de dentro de Elena, Petra Costa elabora, aos poucos, a própria imagem de si. ‘Faço 17, 18 anos, e sinto que com as horas que passam vou chegando mais perto de você. Até que no meu aniversário de 21 anos, minha mãe me olha e me diz: “Agora você tá mais velha que a Elena.”’, diz a narração em *off* da diretora. Aproximando-se de si mesma, Costa cria seu próprio corpo a partir da imagem, um corpo que dança para não explodir. Nesse exercício, designa uma imagem de si como uma imagem para si (como um outro), dando “acesso à visibilidade para um sujeito separado de si, que passa assim pela provação do luto da sua unidade e acede à alteridade” (MONDZAIN, 2015b, p. 69) a partir da submissão de seu olhar à invisível face do desconhecido (ou do divino). ‘O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer. Mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim... Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas para morrer de novo.’, desabafa em *off* a diretora. Nesse sentido, a narrativa autobiográfica funciona menos como um desejo de expor um conteúdo sobre si, mas como uma forma de constituir um si como espaço e resultado de um processo de transição entre um estado e outro: “entre o mundo do desejo e o mundo da lei, entre o mundo do corpo e o da palavra, entre o informe e a forma” (MONDZAIN, 2015b, p. 225). Em *Elena*, Petra Costa assume o autobiográfico como a própria imagem em processo que faz nascer o olhar sobre si mesma, atravessado por modos de lidar com as contradições em torno da duplicidade e da unicidade, do idêntico e do diferente, da vida e da morte, do visível e o do invisível.

3.3 Entre o cotidiano e a cena - Dos filmes de família para um filme em família

‘Nosso pai sempre disse que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe’, diz a narração da diretora logo no início do filme. Em *Elena*, a relação entre a memória individual e familiar se realiza na relação que se estabelece entre as três mulheres: em comum, as três, em algum momento da vida, escolheram o palco como lugar de uma existência mais plena. Nos materiais de arquivo resgatados por Petra Costa para a realização de seu filme, as conexões entre os gestos prosaicos e a teatralidade de um palco se borram,

por vezes, de forma indistinta. No contexto em que os sonhos alimentados por Lian, Elena e Petra Costa residem em se eternizar a partir da imagem como atrizes em Hollywood ou ‘em beijar o Frank Sinatra’, como afirma a narração, a veneração da imagem parece surgir em torno da criação do mito na própria existência. Três atrizes, três mulheres que fortalecem o imaginário em torno dos mitos cinematográficos terminam oferecendo espaço para outros amores e desejos. A criação da imagem, como o filme nos deixa transparecer, parte desse ideal romântico para torná-la lugar de recordação, que “deriva o seu poder de sua pretensão à historicidade, à existência de uma pessoa histórica” (BELTING, 2010, p. 11), concebendo-a em um limiar entre a memória e a fabulação.

Imagens de ambientes familiares existem desde os primeiros registros dos irmãos Lumière, como o curta-metragem *Le repas de bébé* (1895), que exhibe uma cena doméstica em que os pais de um bebê se empenham em alimentá-lo, sendo apresentado “na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história ao lado das célebres sequências da saída da fábrica e da chegada do trem” (BLANK, 2015, p. 30). A atração do público pelas imagens em movimento influencia, então, no desejo de registrar acontecimentos e preservar a memória dentro dos núcleos familiares e do cotidiano, funcionando de forma análoga aos álbuns fotográficos (ALLARD, 2010). Odin (1995) conceitua o filme de família como uma realização audiovisual promovida pelo membro de um grupo familiar, que registra imageticamente pessoas, eventos e objetos conectados à dinâmica familiar. Por se dedicarem ao uso privado, trata-se de filmes produzidos em situações de lazer e por pessoas que não visam produzir uma obra cinematográfica, mas acompanhar eventos marcantes – como viagens, aniversários, casamentos, batizados, formaturas – ou cenas cotidianas – como visitas e etapas de crescimento dos filhos, como primeiros passos e ida à escola, por exemplo.

Em uma das imagens de arquivo familiar recuperadas por Petra Costa em *Elena*, aparece um filme de um filme em super-8 em que sua mãe interpreta momentos de introspecção e melancolia de uma personagem. Concebido como um filme ficcional, este arquivo não se encaixa na concepção de filme de família trazida por Odin (1995, 2003) e por não se dedicar a um evento que circunde as dinâmicas naturais de uma família. Contudo, se investimos sobre ele o olhar familiar que a diretora imprime no momento em que opera essas imagens para conceber seu próprio filme, podemos perceber nele as dimensões de teatralidade que influenciam nos outros materiais de arquivo. No olhar que a diretora lança sobre as imagens de sua mãe atuando no filme em super 8, ela nos permite compreender como, para Lian, atuar funcionava como uma possibilidade de escapar de suas próprias fragilidades. Nesse exercício, Lian se entrega ao exercício de se perder de vista, assumindo “a

impossibilidade para aquele que deseja ver de se apropriar de um lugar que viria preencher o desejo de se alcançar a si próprio” (MONDZAIN, 2015b, p. 74). Ao trazer para o filme a história da própria mãe, a diretora incorpora essas imagens e torna possível à sua mãe habitar o cenário que alimentou o imaginário romântico da história de Elena.

Figura 42 - Lian em filme em super-8 | Fonte – Frame de Elena, 2018



‘Um dia, sentada em frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, ela faz um desenho... O desenho da sua tristeza. E decide que tem até os dezesseis anos pra encontrar um sentido pra vida’ (Narração de Costa sobre a mãe em Elena)

O filme de família não costuma revelar situações íntimas como discussões entre casais, pais e filhos ou irmãos, por exemplo, mas, na dinâmica dos eventos registrados, funciona como “um operador de *consenso*, que contribui ao seu modo para a manutenção de *uma certa ordem*” (ODIN, 2003, p. 160. Grifo no Original), reiterando as imagens positivas e regulando os comportamentos no desejo de fortalecer o mito da comunhão familiar. Nesse sentido, a imagem aparece como um vestígio de um imaginário que se almeja perpetuar “com um meio artificial e artisticamente produzido em que se recorda um sujeito” (BELTING, 2014, p. 173) entrelaçado em suas dinâmicas familiares. No caso de *Elena*, a câmera parece funcionar como operadora de determinadas dinâmicas familiares que se atravessam ao desejo e à vocação de Lian, Elena e a da diretora em se tornarem atrizes. Desses anseios, ficam somente os rastros e as recordações, que Costa faz emergir nesse movimento de reler o passado a partir de suas relações com o presente para constituir uma memória. Assim, o gesto imagético fortalece um contexto, ao mesmo tempo, individual e social que “institui a temporalidade da humanidade e indica que a força do homem reside na sua fragilidade”

(MONDZAIN, 2015b, p. 79), tomando o registro desses instantes como forma de eternizá-los. Ao alimentar um desejo por se colocar em um palco, a relação dessas três mulheres com o gesto da atuação em seus materiais de arquivo familiar nos ajuda a entender a imagem como um lugar em que esse anseio pela eternidade se concretiza.

Funcionando como vestígios das recordações de uma família, o filme de família, em geral, se compõe com imagens que compilam registros imagéticos sem uma estrutura narrativa convencional, visto que sua montagem cria conexões desvinculadas do desejo de definir uma temporalidade convencional para sua narrativa (ODIN, 1995, 2003; ALLARD, 2010). Na relação que cria entre esses filmes de sua mãe, Elena e si mesma, Petra Costa rompe com quaisquer desejos de linearidade ou objetividade desses arquivos, pois “a irrupção das palavras e dos atos quebra os modelos estabelecidos, traz o desvio da norma, desloca o sentido adquirido” (FARGE, 2009, p. 46). Geralmente, o contexto de produção de um filme de família visa sua projeção restrita a reuniões familiares, partindo do desejo de fomentar lembranças em seus participantes, compondo um ritual de reforço e reinvenção coletiva das histórias da família que potencializa seus laços (ODIN, 1995, 2003; ALLARD, 2010). Na reapropriação que realiza dos arquivos de sua família, Costa investe na evocação de uma memória e uma identidade fraturada que questiona uma experiência traumática, elaborando a ausência da irmã a partir desses vestígios. Se a infância de Elena se constituiu com poucas imagens de arquivo familiar pelo contexto da ditadura brasileira em que seus pais viviam na época, a infância da diretora, pelo contrário, se sustentou fortemente pelo registro de filmes de família. Em variados momentos dos filmes resgatados por Costa, Elena adolescente e a cineasta criança assumem a imagem como um espaço de jogo e contato, em que interpretam personagens e dançam uma para a outra e em direção da própria câmera. Na relação com essa forma de embalsamar o tempo, em que “o suporte material dos vestígios deixados por um ser vivo, pode, doravante, ser subtraído à usura do tempo” (DEBRAY, 1993, p. 341), a imagem termina se tornando uma forma de eternizar essas dinâmicas entre ambas.

No contexto do cinema documentário, os filmes de família começaram a ser retomados por cineastas em um desdobramento de um interesse pelas narrativas subjetivas, reapropriando-se de imagens de acervo privado de modo a “narrar aspectos biográficos da vida do realizador, evocar trajetórias de personagens filmados por ele, interrogar o próprio material, identificando nele camadas menos visíveis de imagens e sentidos” (LINS, BLANK, 2012, p. 54). Desde os anos 1960, o cinema documentário investe em uma tendência em recuperar histórias de família, como *Nana, mom and me* (1974), em que Amalie Rothschild usa fotografias, filmes caseiros antigos e entrevistas para explorar os laços entre mãe e filha

em três gerações de sua família; *Italianamerican* (1974), em que Martin Scorsese registra um dia na casa de seus pais, em que eles falam sobre as experiências como imigrantes italianos em Nova Iorque; *Joe and Maxi* (1978), em que Maxi Cohens retrata seu relacionamento com seu pai, depois que sua mãe havia morrido de câncer; ou os documentários de Alan Berliner, como *The family album* (1986), em que ele trabalha com filmes caseiros de 16 mm da década de 1920 até 1950, *Intimate stranger* (1991), sobre seu avô materno; e *Nobody's business* (1996), sobre o relacionamento com seu pai (CUEVAS, 2010)¹⁶⁹. Nesse desejo de retomar os filmes de família para compartilhar novamente o espaço da imagem com a irmã, *Elena* é, no limite, o retorno ao lugar da dor para nela buscar a cura, e que para isso demanda o doloroso encontro com a encenação da perda. ‘Você me mostra a coleção inteira dos filmes da Shirley Temple e me treina pra ser atriz’, diz Petra Costa. Ao mergulhar em suas memórias a partir de uma relação com a imagem da irmã, Petra Costa nos permite experimentar “a coexistência de duas naturezas, uma morta e outra que não podia morrer, numa *copresença* visível” (BELTING, 2011, p. 113).

No desenvolvimento de suas pesquisas em torno do autobiográfico, Lejeune (2014), compreende como os significados da palavra ‘autobiografia’ foram alterando os modos de escrita e leitura das narrativas do eu, afirmando que, nas décadas de 1970 e 1980, começam a surgir nomenclaturas como ‘relatos de vida’ ou ‘escritas de si’. Partindo desse contexto, ele entende o ‘pacto autobiográfico’ menos como uma forma ou gênero textual em si do que como uma forma de comunicação que se cria com um destinatário, mesmo no caso dos diários – que também têm “um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde” (LEJEUNE, 2014, p. 96). No caso de *Elena*, essa intenção de comunicação parece acontecer em um limiar entre o corpóreo e o espiritual, em que a diretora Petra Costa compartilha com o espectador a experiência de seu contato com a irmã. Quando cria esse espaço de fabulação, a diretora nos permite assumir momentaneamente o corpo e a máscara de Elena em um jogo de encenação que lhe possibilita atravessar esse rito de passagem. Assim, a fabulação funciona como um modo de, diante dessa experiência da finitude e da perda, elaborar alguma imagem que possa constitui-la.

Para Odin (1995), uma das funções do filme de família reside no desejo de promover na instituição familiar certa dimensão mítica e sua projeção funciona como um ritual em que

¹⁶⁹ Além desses trabalhos orientados ao gesto autobiográfico, o cineasta experimental húngaro Péter Forgács dedica sua cinematografia a reapropriar filmes amadores, principalmente filmes de família, como forma de escrever a história do seu país do ponto de vista das narrativas privadas, em filmes como *The Bartos family* (1988), *Dusi&Jenó* (1988), *Either-or* (1989), *The diary of Mr. N.* (1990), *D-film* (1992), *Photographed by László Dudás* (1992), *Bourgeois dictionary* (1992) etc.. (RODOVALHO, 2014).

essa narrativa se conta e se reinventa, enaltecendo a instituição familiar ao reproduzir o imaginário da família como lugar de felicidade. ‘Quando você faz 15 anos, nossos pais se separam e você para de filmar. Eu sinto que, pouco a pouco, você começa a se distanciar’, relembra a diretora. Uma das potências das insuficiências e precariedades no filme de família reside justamente na possibilidade de demandar maior participação e intercâmbios entre as pessoas para recriarem suas próprias narrativas e memórias. Por suas projeções acontecerem, geralmente, nas reuniões familiares, a dispersão e fragmentação desperta esforços coletivos para preencher as lacunas, promover esclarecimentos, explorar contradições e recordar informações relacionados aos eventos (ODIN, 1995, 2003; ALLARD, 2010). Coincidentemente, na família de Elena, os filmes acabam quando acaba o sonho. De um espaço onde a ideia de uma felicidade romântica permitia a existência dos filmes familiares, Elena se percebe solitária e deixa de ser um corpo em movimento no vídeo colorido para se tornar uma fotografia em preto e branco.

Contudo, mesmo com esses interesses mais coletivos, esse tipo de filme provoca, em cada membro da família, efeitos e sentidos singulares, colocando em movimento o enredo imaginário de sua existência “como uma série de indícios que remetem à nossa vivência, e aquilo a que essas imagens eufóricas se referem pode não ter nada de eufórico” (ODIN, 2003, p. 162). No processo de elaborar seus próprios significados e relações sobre si mesma a partir dos arquivos de sua mãe e sua irmã nos filmes de família, Petra Costa cria uma forma sensível de nos fazer sentir como “as imagens deste tipo têm um sentido metafórico: *mostram corpos, mas significam pessoas.*” (BELTING, 2014, p. 117. Grifo no Original). Na ausência de imagens provocada pela separação dos pais, acabam os filmes, e se fragiliza a relação com a irmã, forjada na construção de cenas. ‘Te procuro. Você para de brincar de teatro comigo pra virar atriz de verdade’, diz a diretora. Em busca de uma marca dessa ausência no mundo, nesse gesto de se “dar a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retrações sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos.” (MONDZAIN, 2015b, p. 50)

Nessa travessia do âmbito privado para a esfera pública, Odin (2003) entende que o filme de família não solicitaria um modo de leitura documentarizante¹⁷⁰, mas somente um modo de leitura privado, em que as imagens operam menos como representação e mais como um indício que suscita recordações numa projeção particular. Assim, para ele, o objetivo do filme familiar reside em um processo de rememoração coletivo e individual que alimenta as

¹⁷⁰ Ver discussão em torno do conceito de ‘leitura documentarizante’ na página 62.

dinâmicas familiares, evocando tanto recordações que reiteram o passado mítico da família como fluxos de lembranças, por vezes, perturbadoras. Olhar para as imagens que criamos nos possibilita atentar não somente para os objetos representados e os modos pelos quais foram criados, mas entender como o “nascimento do seu olhar está endereçado ao nosso” (MONDZAIN, 2015b, p. 16) mesmo em sua distância temporal e espacial. Lian, traumatizada pela história de Elena, dizia à diretora que ela poderia morar em qualquer lugar do mundo e escolher qualquer profissão do mundo, exceto morar em Nova York e ser atriz. Em seu rito de passagem para invocar os caminhos percorridos pela irmã, Petra Costa se desloca até a cidade em que ela, a irmã e sua mãe haviam vivido os últimos meses até o suicídio de Elena. Junto com ela, vão os vestígios deixados Elena – cartas em fita cassete, diários, fotos e filmes de família, em um percurso narrado pela diretora: ‘No dia 4 de setembro de 2003, eu me matriculei no curso de teatro da Columbia University. Queriam que eu te esquecesse, Elena, mas eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas’.

Para Esquenazi (1995), o exercício transferir o filme de família do âmbito íntimo para a esfera pública demarca um ‘efeito filme de família’, que se funda na relação entre o filme e o membro familiar que revê sua trajetória individual a partir da exposição de sua intimidade por meio desses registros, em que “o processo de comunicação é fundado muito mais na emoção que na demonstração, mais na comunhão que na comunicação” (ODIN, 2003, p. 165). Nesse amálgama entre os vestígios das imagens vistas e concebidas por Elena, e o modo como são reapropriadas pela cineasta, caminhamos junto com ambas emulando o olhar da irmã mais velha, como espectros que aparecem e desaparecem na tela. ‘Trago comigo tudo que você deixou no Brasil’, diz Costa em *off*, ‘seus vídeos, fotos, diários e as cartas em fita cassete, porque você sempre teve vergonha da sua letra e preferia gravar suas impressões dos seus dias aqui pra mandar pra gente’.

Nesse gesto de se cobrir de vestígios para, de alguma maneira, alcançar a irmã, a diretora caminha em meio a memórias materiais e imateriais. Enquanto percebe detalhes e impressões da vida urbana e ouve a voz de Elena nas fitas cassete, a diretora enxerga a si mesma: ‘me vejo tanto nas suas palavras, que começo a me perder em você’. Quando acompanhamos a busca da diretora para encontrar algum sentido na jornada da irmã, pensamos em como essas marcas, por vezes confusas e desordenadas, foram deixadas para trás “para que delas pudéssemos recolher algo relativo à nossa própria definição” (MONDZAIN, 2015b, p. 16). Ao misturar as sonoridades dos registros imagéticos da voz da irmã às imagens de paisagens de Nova York, onde pessoas caminham pelas ruas, cerejeiras floridas e crianças enternecem os parques, esses arquivos se configuram como uma fenda no

tempo e no espaço, em que os instantes de vida de Elena criam sua própria memória, mas que, na reapropriação pela cineasta, parecem “construir aquilo que mais tarde se chamará de história” (FARGE, 2009, p. 14), criando vínculos pessoais e coletivos que nos permitem pensar nosso próprio tempo¹⁷¹.

Figura 43 - Imagem de vídeo de Elena em Nova York | Fonte – Frame de Elena, 2018



‘20 de abril. Sinto que minha vida tá melhor do que nunca! Primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio. Enquanto eu não consigo entrar na universidade, fico tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres. Passo os dias correndo pela cidade de uma aula pra outra. Mas é ótimo: fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando’
(Trecho de carta em fita cassete de Elena)

Das marcas e rasgos de felicidade que sua irmã transparece em suas cartas, a diretora nos possibilita emular o desejo de marcar o corpo no espaço no momento em que assumimos o ponto de vista subjetivo de Elena. Nesse exercício, Petra Costa desloca as fronteiras entre uma análise da realidade a partir de um ‘relato sobre’ ou ‘discurso de’, e possibilita “atravessar a opacidade do saber e de chegar, como depois de uma longa viagem incerta, ao essencial dos seres e das coisas” (FARGE, 2009, p. 15). Segundo Debray (1993), as relações entre as sobrevivências das imagens e os rituais conectados à morte assumem distintas formas ao longo da história. Por exemplo, na Antiguidade, as imagens que compõem os rituais de honras fúnebres – tesouros de armas, vasos, diademas, caixinhas de ouro, bustos de mármore

¹⁷¹ Por mais que as cartas em áudio enviadas por Elena a sua família não possam ser definidas de forma restrita como filmes de família, tomamos aqui esses materiais junto com os vídeos que registram sua temporada em Nova York como outro exemplo de vestígios retomados pela diretora que alimentam determinadas dinâmicas familiares e influenciam em sua narrativa. Nos tópicos seguintes, retomaremos esses materiais para uma discussão mais aprofundada em torno do gênero carta.

etc. – eram amontoados e interditados no fundo das construções sepulcrais como forma de preservação das riquezas dos sujeitos falecidos.

Por outro lado, os ceramistas atenienses, criavam imagens de guerreiros mortos em combate como se estivessem se libertando do túmulo e triunfando sobre a vida. Para Belting (2014), um corpo perdido termina sendo substituído por um corpo virtual da imagem, tornando visível uma ausência física (de um corpo) e tornando-se presença icônica, pois, por exemplo, “enquanto a fotografia representava a presença quando a pessoa estava viva, no momento da morte o seu significado altera-se e passa a representar a ausência” (IDEM, p. 12). Nesse sentido, o processo de retomar um filme de família para elaborar sua própria história implica em deslocar seu olhar para além da representação de uma harmonia mítica (ODIN, 2003), mas investir na potência que a relação com ideia de presença a partir dessas imagens possibilita no gesto de elaborar as ausências cravadas nesses rastros.

Na modernidade, o desejo de construção da história e da memória lança luz sobre esses reservatórios de imagens, expostos em museus, compreendendo como o culto aos antepassados é atravessado pelas imagens. Por meio das imagens contidas e emuladas a partir de seus vestígios, a diretora permite a Elena sobreviver dentro de seu filme: em visitas a salas de cinema, dançando, bebendo e conversando em festas, como menciona em uma das suas cartas em fita cassete: ‘8 de maio. A semana passada, eu tava num bar, e acabei conhecendo Coppola. Ele até me convidou pra assistir as filmagens de *O Poderoso Chefão III*. Quem sabe eu não consigo uma ponta? Me dá até arrepio só de pensar’. Da excitação diante da possibilidade de se tornar a imagem que sempre sonhou, Elena transmite o fascínio pelo cinema que a conduz a levar suas filmagens para produtores e fazer diversos testes para ser atriz. A sequência dessa história é narrada por Petra Costa: ‘Você sai animada dessa entrevista, mas os dias passam e ninguém te dá notícia. Ninguém te liga de volta. Você liga muitas vezes, mas te dizem pra esperar. Você não suporta esse tempo. Essa espera’. Enquanto isso, intercala imagens das páginas das agendas de Elena, contendo endereços das produtoras e horários agendados, o registro de suas audições em Nova York, que nos permitem imaginar sobre o entusiasmo, a expectativa e a energia investidos no processo. E, posteriormente, a frustração em não saber lidar com um tempo em que nada parece acontecer.

Para Blank (2012; 2015), por mais que pertençam ao âmbito privado, essas imagens nascem em contextos marcados por experiências que promovem experiências de comunhão a partir da sensação de intimidade que absorvem outras camadas de sentido a partir da relação com um repertório de memórias coletivas. A possibilidade de construir a própria memória a partir da gestão de lembranças e tradições em uma narrativa autobiográfica se solidificou,

inicialmente, na possibilidade de “organizá-las, apresenta-las como carreira ou destino e fazer delas um espaço de transmissão de valores sociais” (LEJEUNE, 2014, p. 154). Quando imagens de eventos privados como aniversários, casamentos e reuniões familiares de pessoas desconhecidas são deslocadas para um âmbito público, elas recontextualizam essas memórias a partir de uma leitura afetiva dos laços familiares. Os vestígios que deixamos traçam figuras íntimas e expõem nossas particulares formas de comunicação com o mundo a partir de suas próprias éticas, estéticas e imaginários, em que “o aparentemente insignificante, o detalhe sem importância traem o indizível e sugerem muitas formas de inteligência viva e de entendimentos refletidos que se misturam a sonhos frustrados e a desejos adormecidos” (FARGE, 2009, p. 89). Quando os filmes de família são retomados, seu objetivo não reside em reforçar os ideais de felicidade nos laços familiares, mas justamente questionar essas dinâmicas ao lançar olhares sobre suas complexidades e ambiguidades, promovendo conexões entre pessoal e coletivo, entre passado e presente (BLANK, 2012).

Para Scott MacDonald (2013), o histórico das recorrências estéticas no fenômeno do documentário autobiográfico apresenta uma tendência de, em seu início nos anos 60, expor uma variedade de formas de capturar e analisar os sentimentos e ações mais pessoais dos cineastas. No cinema documentário, os filmes de família levam a vida íntima do diretor sem a necessidade de construir uma narrativa mítica em torno de sua esfera privada, mas fortalecendo as dissonâncias e questionamentos em torno da própria história. Allard (2010) entende o documentário autobiográfico como um encontro entre os âmbitos do filme de família e do filme experimental, em que as imagens voltadas para esfera privada começam a se deslocar para exibição em espaços de legitimação da arte, como galerias e museus. Para ela, cineastas como Marie Menken (*Arabesque for Kenneth Anger*, 1961) – em que a cineasta cria um filme experimental em que homenageia o amigo e artista experimental Kenneth Anger – e Jonas Mekas (*Award presentation to Andy Warhol*, 1964) – em que o cineasta cria uma obra a partir do registro de uma premiação dedicada ao amigo Andy Warhol – aproximam o filme experimental e o filme de família tanto na condição amadora de realização do filme de família como na representação do cotidiano. Aos poucos, esse gesto vai se tornando um registro com perspectivas e temáticas mais coletivas que, por vezes, evidenciam recortes quase etnográficos e representativos da vida nos Estados Unidos. Essa mudança passa necessariamente pelo ato de filmar a vida familiar.

Em filmes como *Intimate stranger* (1991) e *Nobody's business* (1996), o cineasta Alan Berliner se baseia em um acervo de fotografias e vídeos em 8mm para contar o cotidiano do seu avô e seu pai, respectivamente. As obras de Jonathan Caouette, por sua vez, nascem em um

contexto distinto, em que o diretor investe nas possibilidades da edição digital para recontextualizar seu arquivo pessoal de fitas de VHS, confissões registradas em vídeo e em super-8 etc. para abordar os transtornos psicológicos que afetam a relação com sua mãe, Renee LeBlanc. Cineastas como Ross McElwee, Naomi Kawase e Alan Berliner e seu desejo de tomar as próprias dinâmicas familiares como ponto de partida para obras cinematográficas influenciam a produção documentária de outros países a partir dos anos 2000, depois de alguns projetos de difusão de obras de cineastas que já experimentavam esses olhares nos anos 80 e 90, a partir de festivais, mostras e publicação de suas obras em DVDs¹⁷².

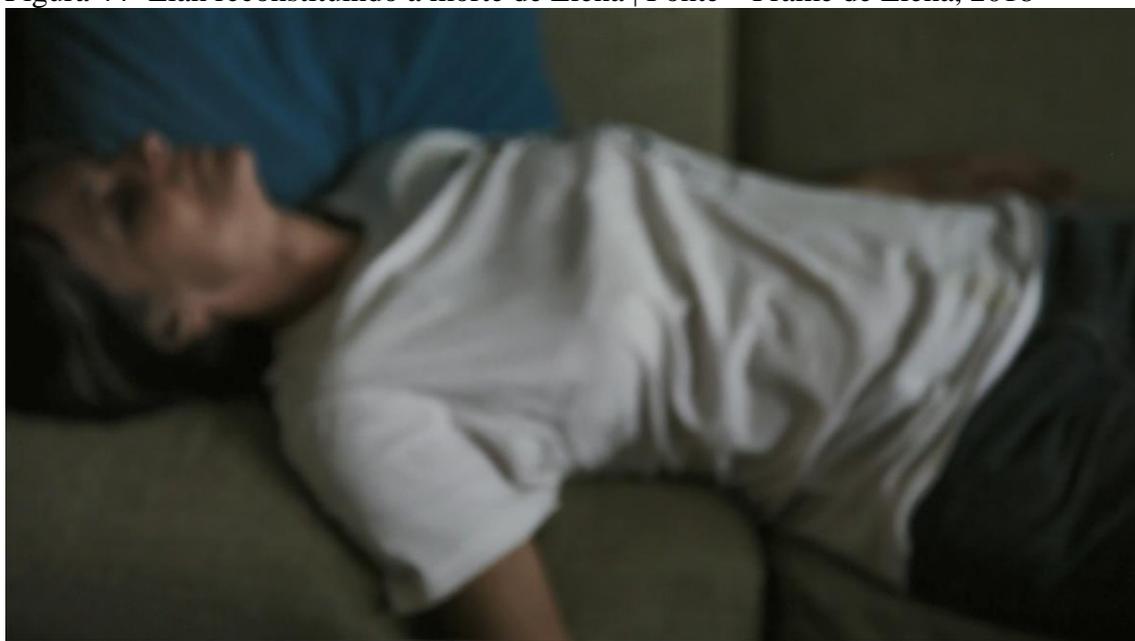
No caso da Espanha, por exemplo, Cuevas (2012) entende a relação identitária dos cineastas com o espaço e a trajetória familiar possibilita a emergência do “*family portrait*” – como no termo proposto do Jim Lane (2002) –, caso de filmes como *Retrato* (2004), em que Carlos Ruiz parte da história dos seus pais para retratar a opressão marcada pela herança da Guerra civil espanhola; *El cielo gira* (2004), em que Mercedes Alvarez retrata o modo de vida no povoado de Aldeaseñor, na Espanha, cidade em que cineasta foi a última pessoa a nascer; e *Nadar* (Carla Subirana, 2008), em que a cineasta Carla Subirana explora a identidade de sua própria família a partir das narrativas de sua mãe e sua avó. Com a disseminação e diversificação do exercício autobiográfico, os filmes de família começam a assumir outros formatos e se tornam obras em que, mais do que registrar os laços familiares, alimentam o desejo de alterar suas dinâmicas pela integração de membros da família na realização da obra. No cinema brasileiro, vemos esse desejo em obras como obras como *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *33* (2002), de Kiko Goifman, *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, e *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar.

Em *Elena*, o desejo de compreensão e alteração dessas dinâmicas familiares atravessa, principalmente, sua mãe, sua irmã e ela mesma, em que o processo de construir a imagem da morte funciona como “uma experiência constituinte que suscita o nascimento do imaginário e das operações simbólicas” (MONDZAIN, 2015b, p. 218) que lhes possibilita atravessar o caminho para superar a perda. Os anseios de Lian em se tornar atriz revelado no seu filme em super 8 – e que tanto influenciava suas duas filhas e se atravessava em seus filmes de família – reaparece em uma reconstituição do momento em que a mãe encontra a filha morta no apartamento em Nova York. Em um atrito entre corpóreo e incorpóreo, Costa filma Lian no

¹⁷² Assim como de livros como *Cineastas Frente al Espejo*, editado por Martín Gutiérrez e lançado em 2008, e das pesquisas do próprio Efrén Cuevas, que geraram livros como *El hombre sin la cámara: El cine de Alan Berliner* (2002) e *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee* (2008).

quarto de Elena vazio, enquanto a mãe descreve a cena: ‘Tinha um pouco de sangue na parede. Tinha uma seringa, e uma faca. Tipo, uma mesinha no canto com uma máquina de escrever onde ela tinha ficado escrevendo. E quando a gente entrou, ela tava deitada na cama assim... De lá pra cá, assim. No meio da cama, assim’. No atravessamento entre os corpos e as memórias que carregam, a diretora nos possibilita experienciar, de forma sensível, como esses vestígios “jamais seguem os meandros de perfeitas narrativas lineares, mas geralmente são arrancados do mutismo prudente dos protagonistas” (FARGE, 2009, p. 85), assumindo o testemunho em sua potência como rito de passagem na elaboração do luto.

Figura 44- Lian reconstituindo a morte de Elena | Fonte – Frame de Elena, 2018



Os vestígios cravados no corpo e na memória são reconstituídos para que Lian elabore a consciência sobre a experiência da perda como uma cena, como uma atriz, alternando entre os personagens de Elena e si mesma. Aqui, a presença e ausência na imagem se encontram enredados na consciência de que tomamos nosso corpo como meio de recepção de imagens exteriores e criação de imagens interiores: “imagens que surgem no nosso corpo, como as imagens oníricas, mas que percebemos como se elas utilizassem o nosso corpo apenas como um meio anfitrião” (BELTING, 2014, p. 43). Desta forma, o autor acredita que transferimos a visibilidade que os corpos possuem para uma expressão de presença, ao mesmo tempo que relacionamos a invisibilidade à ausência. Ao assumir o corpo da filha, Lian torna seu corpo instrumento de uma operação imagética no espaço que nos permite ver o vestígio de uma na outra. Na emergência dos testemunhos, a diretora e sua mãe elaboram representações

e se dissolvem no desejo de interpretar os eventos, “improvisando seu lugar e seus gestos, com veemência ou hesitação conforme o caso” (FARGE, 2009, p. 88), apostando em ações físicas que elaboram e transformam suas relações com aqueles eventos.

Ao comentar o momento de chegada de Elena ao hospital, Lian também toma esse gesto da atuação como potência quando imita os movimentos corporais da filha para reconstituir os momentos em que Elena ainda trazia sinais de vida quando estava desmaiada e tossia, engasgada, chegando a vomitar. Desses testemunhos que nos permitem vislumbrar sombras dos últimos momentos de vida de Elena, a diretora corta para a imagem de um laudo médico, onde consta a descrição do corpo de Elena; todavia, esvaziado de vida. ‘O corpo, despido, com 1,75m e 65 kg. O cabelo, castanho, tem 25 cm. As íris são castanhas. Há picadas de agulhas nos braços, pulsos e regiões inguinais. Sem cicatrizes nem tatuagens. O coração pesa 300 gramas. Causa da morte: intoxicação aguda por etanol, doximalina e difenidramina. A morte de Elena Costa... 01 de dezembro de 1990. Suicídio’. Nesse sentido, parece possível entender como esses rastros e marcas da presença e dos processos que culminam na ausência de Elena nos permitem pensar a maneira como a imagem emerge como um rito de passagem que resulta de um desejo por interferir nas dinâmicas da própria família.

Em *Elena*, as conexões entre as operações imagéticas e as elaborações sobre a morte nos conduzem à “contradição entre presença e ausência, que ainda hoje se patenteia nas imagens, tem as suas raízes na experiência da morte dos outros” (BELTING, 2014, p. 181), compreendendo as imagens como lugares em que podemos ter, diante dos olhos, aqueles que não mais ali estão. Se a infância de Elena se constituiu com poucas imagens de arquivo familiar pelo contexto da ditadura brasileira em que seus pais viviam na época, a infância da diretora, pelo contrário, se sustentou fortemente pelo registro de filmes de família. Desse excesso de imagens nos filmes de família na adolescência de Elena, a ausência corporal em decorrência de sua morte potencializa a existência do filme em um contexto em que somente os vestígios dos materiais de arquivo e os lampejos da memória no corpo são suficientes para reconstituir a experiência da perda. Tomando filmes de sua família e outros vestígios deixados por sua irmã, Costa cria uma obra que funciona como uma operação entre presenças e ausências que permite a ela e a sua família elaborar a experiência da perda, restaurando memórias e reconfigurando dinâmicas familiares a partir da confluência entre essas imagens da intimidade.

3.4 Endereçando errâncias e rascunhos – As cartas de Elena e os diálogos entre ausentes

Colocar-se por escrito implica uma criação de si em que se passam a limpo os rascunhos da própria identidade, simplificando-os e estilizando-os como uma obra que “se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2014, p. 121). No caso da escrita de cartas, a principal ação que essa escrita circunscreve seria o ato de endereçar um texto a alguém para comunicar algo que, por quaisquer razões, não pode ser dito pessoalmente (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Definida pelo filósofo grego Marco Túlio Cícero como um ‘diálogo entre ausentes’, considera-se a epístola um dos gêneros literários mais antigos, desde filósofos gregos como Epicuro e Platão escrevendo cartas públicas para transmitir ensinamentos a seus discípulos ou à comunidade em geral até as missivas de caráter privado que, por vezes, são assimiladas ao romance e se configuram como um gênero específico (MIRANDA, 2000; MUHANA, 2000).

Em *Elena*, as cartas se assumem como modo de entrelaçar os universos entre Elena e sua família na medida em que funcionam não somente como forma de comunicação de situações que a jovem atraiu viveu em Nova York, mas para rascunhar confissões: ‘3 de junho. Tô me olhando no vidro do trem. Nossa, como eu engordei em três dias! Que decadência. Quando eu como, eu tenho vontade de nunca parar’, diz a voz de Elena em uma de suas cartas em fita cassete. Nesse momento, vemos a imagem do rosto introspectivo e distraído da diretora refletido em uma janela de metrô, com suas luzes e brilhos intermitentes. Quando a diretora justapõe a diáfana imagem de seu reflexo às sonoridades das confissões da irmã, cria um híbrido espectro de ambas que relacionam nosso olhar com as possibilidades do visível, em que “o sujeito torna-se espectador do que lhe escapa, espectador do limiar com o qual vai instaurar relações” (MONDZAIN, 2015b, p. 30). A partir de *Elena*, tomamos as conexões entre presença e ausência no gênero epistolar como articulador de reflexões aos gestos de retomada das cartas produzidas por Elena como potência para diálogos entre a diretora, sua irmã e sua mãe como forma de criar uma imagem que lhes permita atravessar o rito de passagem do luto.

Uma das particularidades da epístola seria a proeminência de um diálogo separado física e temporalmente em que remetente e destinatário estão, paradoxalmente, presentes: o primeiro, fisicamente; o segundo, apenas na imaginação de quem escreve (CASTRO, 2009). Nesse sentido, retomar os vestígios das cartas de Elena funciona como um gesto que permite tornar presente espectros de sua intimidade, pois “esta presença ou visibilidade conta com o meio em que a imagem aparece, quer num monitor quer corporalizada numa velha estátua” (BELTING, 2014, p. 15). ‘Eu quero mais, eu fico pensando no que pode vir depois. Mas vai

acabando e eu vou ficando triste, triste... Acabou. Mas eu vou comer mais. Quero ir até o fim disso, mesmo sabendo que de certa forma não tem fim. Queria ter pai, mãe e irmã em casa agora’, diz Elena, e no modo como faz ecoar a voz da irmã a partir das imagens dos passageiros do metrô, a diretora oferece espaço para que esses sentimentos de ansiedade caracterizem as sensações de um esvaziamento infundável. Quando ouvimos a carta de Elena olhando para seu próprio corpo no espelho, sentindo-se gorda e vazia, ouvimos as confissões de alguém que parece não se perceber como um corpo que ocupa volume e não tem vontades ou direções. Nesse gesto, retomar as cartas da irmã conflui ausência e presença como uma experiência em que a memória “engendra imagens de eventos ou de pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados” (BELTING, 2014, p. 16) a partir de uma conexão fugidia entre imagens e corpos.

A carta e a epístola possuem distinções: enquanto a primeira se define como um texto dirigido a pessoas específicas, a segunda seria “escrita sob o pretexto de ser uma carta pessoal, com a finalidade expressa de ser publicada” (DEISMANN, 1910 apud HALE, 1986, p. 195). Ao tornar públicas as revelações da intimidade de sua irmã falecida a partir de seu próprio corpo refletido na janela do metrô, a diretora nos permite ver esse espaço confessional como se surgissem de um espaço além, de um lugar desconhecido por onde o invisível flutua sobre o visível. Assim, ouvir suas cartas funciona como uma forma de criar um espaço em que Elena se torne presente, em que tento me proteger da perda “da morte do outro e da minha própria morte por um desdobramento” (DEBRAY, 1993, p. 38) que faz emergir os fantasmas da jovem para tornar esse desconhecido palpável. Nesse anseio por compor uma autobiografia, Petra Costa toma as confissões de Elena para si na “busca de uma verdade que escapa ao poder das narrativas ordinárias” (LEJEUNE, 2014, p. 119) no sentido de imaginar a montagem desses fragmentos. Textualmente, a carta possui particularidades em comparação com outros gêneros da escrita de si: da autobiografia, se diferencia em relação à especificidade do destinatário; das memórias, em relação ao intervalo de escrita em relação aos acontecimentos narrados, por exemplo; dos diários, possui semelhanças por pressupor uma relação com a duração e o tempo, mas se diferencia por ela possuir um destinatário imediato; com relação ao diálogo, se diferencia por “pressupor um interlocutor presente em ausência, que é o destinatário, além de guardar, por vezes, traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade” (TIN, 2005, p. 9). Em *Elena*, esse amálgama entre o gesto autobiográfico e a escrita de cartas reforça uma esfera de jogo que atravessa o contato entre as irmãs, em que o diálogo aparece como um modo de, ao mesmo tempo, se relacionar e se constituir.

Separadas na distância e no tempo, as sensações de trânsito entre vida e morte de Elena encontram na imagem e no corpo de Petra Costa um espaço de interseção que nos

conecta com a sensação da finitude e nos torna, “em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal, pois cada uma delas escapa, misteriosamente, de seu espaço e tempo” (DEBRAY, 1993, p. 40). Para Chartier (1991, p. 230), a carta pode ser considerada uma forma narrativa que permite apresentar eventos em um encadeamento causal a partir do contato entre dois sujeitos, funcionando também “como prova, como documento, como marca oficial, como organização do discurso e como instrumento de reflexão”¹⁷³. Da mesma maneira para a escritora e filósofa alemã Kate Hamburger, para quem esse olhar histórico sobre a carta nos permite entendê-la como um “documento histórico que revela o indivíduo” (HAMBURGER apud HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 9)¹⁷⁴. Para além de um olhar documental, Petra Costa retoma as cartas de Elena como um modo de se sentir afetada e conectada à trajetória de sua irmã, compreender as alegrias e angústias que atravessavam sua intimidade e, nesse movimento, descobrir seu próprio itinerário existencial.

Esse desejo de se amalgamar ao espectro da irmã se atravessa em outras cenas do filme, em que, nas ruas de Nova York, a cineasta e sua câmera caminham entre ruas e poças de água e acompanhamos somente seu ponto de vista, vendo sua sombra no chão e ouvimos a voz de Elena em outra de suas cartas: ‘Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios? Pra sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda’. A partir de uma câmera subjetiva, a diretora lança seu corpo à deriva, pelas ruas, na tentativa de emular o olhar desnortado da irmã, perdida em meio aos próprios sentimentos e à arquitetura da cidade. Nesse sentido, o modo como o corpo de Petra funciona como espaço em que as confissões nas cartas de Elena possam emergir. Assim, a imagem de si concebida por ambas, Elena e Petra, emerge como espaço da finitude e da infinitude, onde a impossibilidade de se ver permite ao homem assinalar “para si próprio e para os milênios vindouros, a possibilidade de ver no seio da escuridão” (MONDZAIN, 2015b, p. 31).

A escrita de cartas construiu uma tradição desde a Antiguidade Romana, com a publicação cartas de pensadores como Sêneca, Cícero e Ovídio, e se desenvolvendo na Idade Média, a partir do século XI, com suas finalidades orientadas para o comércio na Europa Ocidental (CUNHA, 2015). Durante a Antiguidade, configuravam-se como um lugar para reflexão e orientação moral, considerando o contexto em que as epístolas bíblicas funcionaram como formas de comunicação que possibilitavam a constituição das igrejas primitivas (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Além disso, funcionava como o principal suporte de comunicação e circulação de notícias em uma sociedade como a greco-romana, com uma relação mediada pela distância e pelo tempo que segrega remetente e destinatário

¹⁷³ No Original: “comme preuve, comme document, comme démarche officielle, comme organisation du discours et comme instrument de la réflexion”.

¹⁷⁴ No Original: “Un document historique qui témoigne d’une personne individuelle”

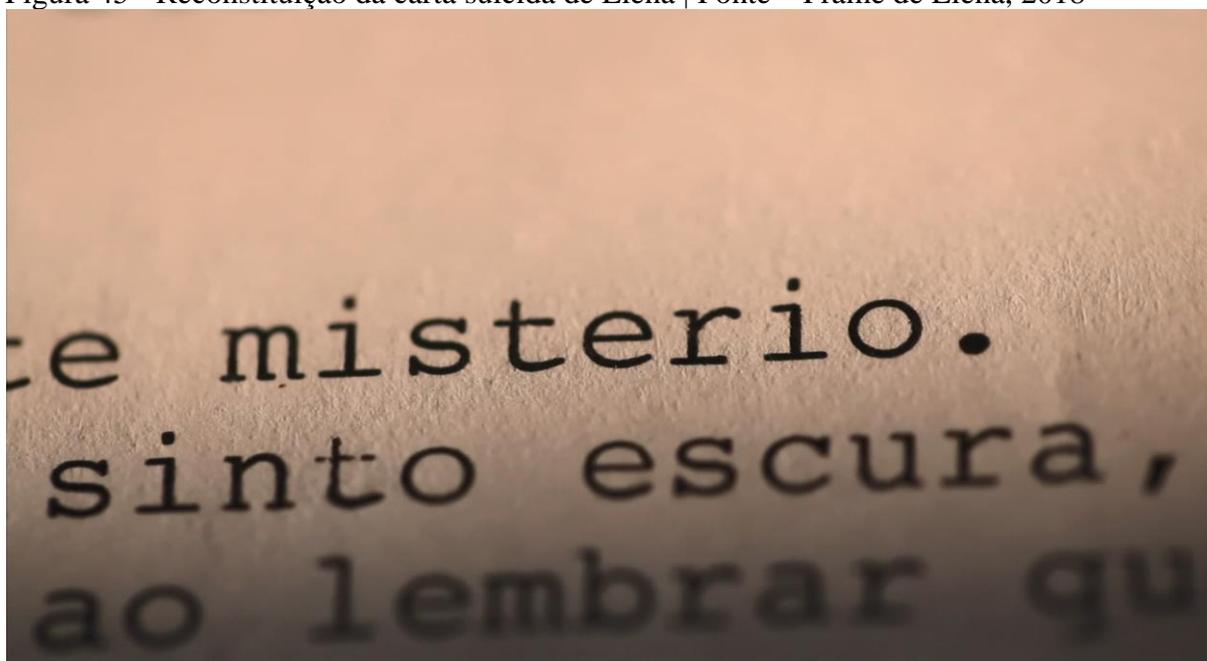
(GONÇALVES e MESQUITA, 2009). Em um sentido amplo, as cartas funcionam como vetores de trocas e espaços de diálogos entre sujeitos que se desdobram como vestígios “da imagem que as nossas mãos produzem para inscrever a marca de nossa passagem” (MONDZAIN, 2015b, p. 57) e de experiências que demandam narrativas para serem atravessadas. Nos primórdios da práxis figurativa humana, “os defuntos eram representados com imagens que vinham ocupar o lugar dos seus corpos perdidos” (BELTING, 2011, p. 57) como uma forma de permanecer entre os vivos. Assim, durante milênios, imagens como os mitogramas e pictogramas do Paleolítico, os hieróglifos egípcios e os vitrais, baixos-relevos e estátuas do cristianismo “levaram os homens a entrar em um sistema de correspondências simbólicas, ordem cósmica e ordem social, muito antes que a escrita linear viesse compor as sensações e as cabeças” (DEBRAY, 1993, p. 54). No modo como articula as cartas de Elena em seu filme, Petra Costa faz do processo de retomar esses arquivos um processo de criar uma imagem da intimidade da irmã como em um desses ritos, compondo marcas dessa troca simbólica menos como forma visível e mais em sua experiência como ritual.

‘10 de setembro, minha garganta tá machucada. Sempre teve. Não só por conta dos gelados, vento frio, tensão, ansiedade, mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz’, fala Elena em outra carta em fita cassete. Com uma voz engasgada e um choro reprimidos, as imagens da cidade de Nova York nos fazem imaginar que assumimos o olhar angustiado de Elena diante dos letreiros coloridos. Das Elenas possíveis que emergem desses vestígios “pululam tantos seres ‘vivos’ que parece quase impossível dar conta deles, ou seja, fazer sua história” (FARGE, 2009, p. 20). A partir da imagem do próprio corpo e da sonoridade das cartas de Elena, Petra Costa toma esses vestígios como imagens possíveis em meio à transitoriedade do tempo e o nomadismo no espaço, convergindo mundo e imagem em uma lógica da sensação, “porque às impressões sensoriais se sobrepõem as nossas imagens mnésicas, a partir das quais as avaliamos, voluntária e involuntariamente” (BELTING, 2014, p. 90) nossas permutas entre experiência e memória. Dessa forma, a criação da imagem parece emergir como gesto de uma apropriação e nomeação errantes do mundo por um homem “que vai viver a sua relação com um fora nos diferentes regimes dos seus movimentos e deslocamentos, o do ritmo respiratório, o dos seus gestos e o dos seus passos” (MONDZAIN, 2015b, p. 58).

O auge da teoria epistolar ocorreu na Idade Média, com o surgimento da *ars dictaminis*, entendida como arte da escrita de cartas, a partir de tratados como o intitulado *Rationes dictandi*, de 1135, de um autor anônimo da cidade de Bolonha. Nesses tratados, os autores ressaltam os aspectos retóricos da carta, entendendo-a como um discurso que precisa equilibrar o arranjo e a coloquialidade das palavras (TIN, 2005). A versatilidade das cartas atinge sua materialidade – papel, tabletes de cera, madeira, metal, papiro, cerâmica ou peles

de animais –, seu comprimento – desde uma frase a dezenas de páginas – e seus diferentes usos – como as cartas familiares, que contêm informações para serem lidas pelo conjunto da família, ou a cartas abertas, que contêm ensinamentos para uma comunidade ou um grupo¹⁷⁵ (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Dentre as cartas familiares que Elena deixa pelo caminho, uma carta derradeira se constitui como lugar de uma consciência sobre a partida, em que o visível “é produzido pelas mãos tendo como destino um olhar que renuncia a possuir as coisas e a ser possuído por elas” (MONDZAIN, 2015b, p. 51), como se todas as imagens fossem apenas testemunhas da fragilidade de nossa existência. ‘Esse mistério, me sinto escura, no escuro que nunca vai terminar. Não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu já vivi e poucos momentos depois eu já não possuía mais sua luz e não sabia pra quê, o quê e por quê os fazia, e toda tristeza de sempre tomava conta de mim’, diz a carta de Elena escrita à máquina. De intimidade da ausência, Costa lê as palavras de Elena, tentando elaborar para si mesmas as razões de sua despedida, amalgamando-se a ela e assumindo, desta forma, que a “*experiência do corpo*, que foi transferida para as imagens dos mortos, culmina numa *experiência do olhar*” (BELTING, 2014, p. 190. Grifo no Original).

Figura 45 - Reconstituição da carta suicida de Elena | Fonte – Frame de Elena, 2018



Enquanto lê a carta deixada pela irmã, Costa simula o ponto de vista de Elena com um olhar embaçado diante da sala de estar no apartamento em Nova York: ‘Ai, que mal-estar. Gostaria, pelo menos, de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada

¹⁷⁵ Um exemplo de cartas abertas são as Cartas de Paulo, que se tornaram 14 livros do Novo Testamento da Bíblia: Romanos, I Coríntios, II Coríntios, Gálatas, Efésios, Filipenses, Colossenses, I Tessalonicenses, II Tessalonicenses, I Timóteo, II Timóteo, Tito, Filemom e Hebreus.

perante a vida e todos’. Nesse cruzamento entre as cartas de Elena para sua família e da diretora para Elena, a operação imagética que possibilita que elas se constituem funda a memória na medida em que se imbuí de um desejo em inscrever seu corpo e seus “gestos em uma trajetória, um percurso de humanidade e, em segundo lugar, para reconhecer que essa partida é infinitamente posta em questão há milênios” (MONDZAIN, 2015a, p. 44). Ao se esvaziar de si, Petra Costa elabora Elena como um corpo sem organismo, uma imagem que não ocupa nem tempo e nem espaço, em contraponto ao que sua irmã deixa escrito na carta: ‘Eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las. Eu desisto. Desisto porque meu coração tá tão triste, que eu sinto achar-me no direito de não perambular por aí com esse corpo que ocupa espaço e esmaga mais o que eu tenho de tão, tão frágil’. Nesse exercício, a retomada das cartas alimenta um desejo de buscar “o que está escondido como vestígio positivo de um ser ou de um acontecimento, estando atento simultaneamente ao que foge, ao que se subtrai e se faz, ao que se percebe como ausência” (FARGE, 2009, p. 71).

Por mais flexibilidade que o gênero carta desenvolva, duas características que se mantêm são a especificidade de seu endereçamento (indicação de um destinatário) e a subscrição explícita (menção de assinatura) (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, essas características se fortalecem, deflagrando o espírito de um período ao alcançar uma forma de expressão de um eu que se põe em contato com o outro, pela troca de pontos de vista e pela descoberta da intimidade (CALAS, 2007). Nesse sentido, as cartas documentam esses contatos e evocam memórias que conduzem o leitor a um lugar de encontro entre presença e ausência, “próprio da imagem concebida como regresso de um olhar sobre o desejo de ver de um sujeito” (MONDZAIN, 2015b, p. 247). Em processo de elaboração de luto, elas funcionam como rastros que fortalecem a imagem do falecido e alimentam o enlutado em seu processo de despedida. A disseminação dos pensamentos iluministas, em nome de uma visão racionalista do mundo, diluiu o lugar da produção imaginal do culto funerário e a “corporalização dos defuntos na imagem foi substituída por uma recordação dos mortos desprovida de imagens, ou seja, a corporização desloca-se para a consciência dos mortos” (BELTING, 2014, p. 182).

Assim, as cartas terminam funcionando não somente como meios de comunicação entre sujeitos, mas por esse ponto de vista, documentam e transformam as relações que os sujeitos travam entre si. Se, para Belting (2014 p. 182), as imagens dos mortos são o sentido originário e geral de toda a imagem, na retomada dos vestígios da irmã, a diretora potencializa a criação de “um *corpo imortal*: um *corpo simbólico* com que de novo podem socializar, enquanto o *corpo mortal* se dissolve no nada”. Nesse sentido, entrar em contato com esses

vestígios parece alimentar o contato com uma exterioridade transcendente como um lugar em que a imagem incorpórea poderia compor sua própria eternidade ante a finitude deflagrada pelo cadáver. Na crença de que existe “sagrado por toda a parte *onde a imagem se abre a uma coisa diferente de si mesma*” (DEBRAY, 1993, p. 62. Grifo no Original), a busca por encontrar nas cartas de Elena alguma figura da irmã sustenta o encontro com um lugar de transcendência.

No Renascimento, a escrita de cartas impulsionou como veículo de propagação de ideias em uma época em que se desenvolviam aspectos da linguagem artística e se reviam comportamentos da civilidade, tornando-se um relevante veículo do projeto humanista (CUNHA, 2015). No século XVIII, o gênero epistolar termina se alinhando ao romance ficcional, sendo absorvido por autores que investem “num mecanismo de verossimilhança que lança mão de estratégias visando a adesão do leitor para convencê-lo de que assiste a uma correspondência autêntica” (CALAS, 2007, p. 15). Nesse mesmo período, o desenvolvimento dos serviços postais agregou à carta a função de crônica social que cumpria uma função de jornal e descrevia acontecimentos e reflexões conectados ao cotidiano, aspectos fundamentais para o desenvolvimento das formas de expressar a subjetividade (CUNHA, 2015). A história da subjetividade moderna torna-se, então, um celeiro para formas de escrita da própria vida como modo ocidental moderno de orientá-la e reorientá-la, visto que, “para o sujeito moderno, falar de si responde à necessidade cultural imperiosa de reconstruir ao mundo e a si mesmo no silêncio deixado pelo ocaso da sociedade tradicional” (CALLIGARIS, 1998, p. 49). Desde a Antiguidade, desenvolve-se uma progressiva individualização do controle da vida e da gestão do tempo, e a emergência do autobiográfico corresponderia a esse desejo: “cada indivíduo tem de administrar a si mesmo, com seu próprio setor de contenciosos e seus próprios arquivos” (LEJEUNE, 2014, p. 299). Ao assumir seu ponto de vista, essa autocriação do homem através da imagem “produz no visível o signo de um comércio com a ausência de objeto, com o signo dessa própria ausência” (MONDZAIN, 2015b, p. 51).

Diante de um corpo transbordado de si mesmo, a diretora elabora sua autobiografia como um corpo inscrito diretamente pelo passado a partir dos vestígios da irmã, em que “modelar-se, fazer os próprios contornos, moldar-se em bronze, girar em torno de si mesmo” (LEJEUNE, 2014, p. 285) parece se tratar de um gesto de criar a si. Nesse processo, esses vestígios não parecem se fazer suficientes para compor o rito do luto e a diretora propõe um diálogo com a figura da mãe, Lian. Mãe e filha se deslocam para Nova York para reencontrar o apartamento em que aconteceu a morte de Elena, criando contato com uma espécie de palco que poderia ajudá-las a elaborar os traumas e as experiências que ali teriam acontecido.

Enquanto caminhamos junto com a diretora e sua mãe pela rua, relembramos com elas memórias daquele espaço, recriando imagens que, outrora, circulavam nas próprias cartas de Elena. No momento em que se reencontram com aqueles espaços, as lembranças nele revividas despertam a aparência de serem “portadoras de sentido, que outrora se lhes atribuiu, ao passo que agora o deixam correr no vazio” (BELTING, 2011, p. 22), despertando estímulos sensíveis a partir daquilo que poderiam simbolizar.

Figura 46 - Lian em depoimento à diretora | Fonte – Frame de Elena, 2018



‘Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui. Sentia-se solitária, sentia falta de amor. Sentia uma solidão muito grande. E ela ficava num quarto, a Petra no outro’
(Depoimento de Lian em uma cena de Elena)

Em um dos depoimentos que oferece à diretora, Lian está deitada em uma rede, lembrando de Elena com seus olhos fechados, como se falasse em meio a um transe, em que corpo e voz criam um diálogo que conectam presença e ausência, corpóreo e incorpóreo em uma relação entre vida e morte. Ao entrar em contato com suas próprias memórias, Lian passa a mão pelo peito, compondo um gesto de esvaziamento em seu coração que parece emergir como uma súplica, porque “se presente ao mesmo tempo a força do conteúdo e a impossibilidade de decifrá-lo, a ilusão de restituí-lo” (FARGE, 2009, p. 21), em que o desejo de preencher esse vácuo concebido na própria imagem tomam o corpo do espectador de assalto a partir do exercício de olhar. Nesses momentos em que convoca sua mãe a rememorar os últimos anos de Elena, Petra Costa compõe as cartas e os depoimentos como lugares de diálogo entre essas ausências corpóreas e existenciais, ao mesmo tempo em que parece se alinhar à afirmação de uma existência como forma de se ver renascer nesses rastros. Ao

entrar em contato com o fantasma da irmã através de seu próprio corpo, a diretora toma a produção da imagem de si e da irmã não somente como uma forma de criar suas lembranças. Pelo contrário, ela alimenta certa crença de que a imagem, “enquanto duplo do corpo, ela podia ser possuída por uma força vital invisível” (BELTING, 2014, p. 213) e fazer sobreviver, em um lampejo, a irmã.

Para os familiares que sentem a ausência de Elena, o sentimento de culpa é intenso, como na cena em que vemos Lian confessando à filha os períodos posteriores ao suicídio de Elena: ‘A culpa é a cabeça pegando fogo. Essa é a dor da culpa que... E a angústia aqui e vai... Aí a culpa’. Esfregando o punho fechado no coração, Lian nos faz ver com seu corpo o desejo de procurar nos fragmentos da memória o sentido “sob a desordem aparente dos relatos, dos fatos e dos acontecimentos” (FARGE, 2009, p. 98). Quando registra a dor de sua mãe como um corpo à deriva, sem direção, a diretora elabora, a partir de seu próprio olhar, como percebe o rompimento desse vínculo entre mãe e filha. Essas formas de sintonia, fobias e reflexões que surgem nesses diálogos são recorrentes nas cartas de Elena, em que a escrita ensaística e as trocas de imagens e sons gravados no formato de correspondências se fazem ao longo de anos. Em *Elena*, a diretora cria a possibilidade de se vincular aos sofrimentos da sua irmã e da sua mãe conectando suas próprias confissões às cartas que narram o sofrimento que essas três mulheres elaboraram de si. Nesse processo, Costa e sua mãe fazem Elena sobreviver ao abrirem seu corpo para as lembranças como um espaço de “circulação e de trocas entre os vivos e os mortos por via das imagens sob todas as suas formas (fantasmas, visões, alucinações e lembranças)” (MONDZAIN, 2015b, p. 247).

Nesse gesto de elaborar a saudade, ambas, Lian e Petra, criam entre si pequenos rituais que marcam uma memória, que sinalizam uma ausência e elaboram uma significação que as vincula. ‘Eu chego perto, encosto, faço carinho, tudo pra tentar fazer ela sorrir. E a gente repete esse ritual, essa conversa todo dia. Várias vezes por dia’, confessa a diretora à sua irmã enquanto vemos imagens de arquivo de Lian lendo um livro em inglês para a filha mais nova quando criança, passeando na praia e brincando em um sofá. Diante do desaparecimento repentino de um corpo que se converte em imagem muda, respondemos a “esta perda com a criação de outra imagem: uma imagem através da qual, à sua maneira, o incompreensível se tornasse compreensível” (BELTING, 2014, p. 183). O exercício de medir essa ausência e elaborar o inominável, o conflito entre os vestígios e as lembranças assume papel central para narrar sofrimentos, ilusões e esperanças, abrindo uma brecha através da qual Costa pode traçar sua memória. Nessa brecha, entender o olhar como movimento implica compreendê-lo como uma busca por sua própria natureza, visto que o gesto de captar “o trânsito das relações

entre visível e invisível priva o sujeito que olha de toda a fixidez, de toda a fixação definitiva” (MONDZAIN, 2015b, p. 253).

No movimento entre presença e ausência que fundamenta a existência do gênero carta, é “apenas pela escolha e combinação de palavras que o escritor irá mostrar ao leitor o seu pensamento sobre as coisas, mostrando as coisas sobre as quais fala sob uma certa luz” (MUHANA, 2000, p. 331). Em *Elena*, a diretora combina as palavras nas cartas da irmã às suas próprias frases como modo de se relacionar com os riscos da deriva, escapar da paralisia da morte ao entender o olhar como movimento, transformando-se em uma “expressão orgânica e sistemática de uma subjetividade que busca sempre, em maior ou menor grau, sua própria natureza” (BELLOUR, 2009, p. 296)¹⁷⁶. Para Petra Costa, criar imagens a partir das cartas de confissões de Elena permite fabular suas sensações em relação à própria irmã e também a entender os caminhos que a levaram a se auto-infringir tal sofrimento. Essa imagem, mesmo que não alimente o desejo de se reencontrar com Elena em um espaço além, permite evocar uma “ausência paradoxal que se expressa tanto a partir da *presença do cadáver* como da *presença da imagem*” (BELTING, 2014, p. 183. Grifo no Original).

As análises epistolares mais recentes vem se interessando pelo gênero como forma de manutenção das conexões mantidas por remetentes e destinatários: “embora os escritores antigos insistam em caracterizar seus textos como *colloquia in absentia*, ou seja, como uma conversa à distância, é relevante destacar o caráter dialógico da carta” (SOARES, 2013, p. 203). Em seu gesto de tomar as cartas da irmã como uma forma de lhe devolver sua própria epístola, a diretora cria a partir de si uma imagem errante. Mesmo que tenha se perdido “com o corpo aquando da morte, a alma persistiu como um duplo [*doppelgänger*] descorporalizado” (BELTING, 2014, p. 214. Grifo no Original) que sobrevive e permanece sob a forma de um desejo por se comunicar com uma transcendência. Como, normalmente, a carta se escreve para um destinatário que não se faz presente no mesmo tempo e espaço do remetente, a simultaneidade do contato promovida pela carta acontece apenas na forma de uma fabulação, visto que o presente da escrita corresponde ao futuro da recepção e o presente da recepção corresponde ao passado da expedição (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Nesse sentido, a imagem como uma forma de endereçar-se ao outro, mesmo que esse outro seja a si mesmo, aparece como uma operação paradoxal em que a imagem compõe o sujeito desejante e falante, na medida em que constitui a “estrutura ‘intersubjetiva’ na qual se joga o reconhecimento de si no reconhecimento do outro” (MONDZAIN, 2015a, p. 52). Ao

¹⁷⁶ No Original: “expresión orgánica y sistemática de una subjetividad que busca siempre en menor o mayor grado su propia naturaliza”

ressuscitar, mesmo que efemeramente, a irmã para compartilhar com ela os sofrimentos experimentados por sua mãe e seu pai, a diretora cria na imagem a possibilidade de se reconhecer no olhar do outro a partir da forma que imprime à sua própria angústia. Nesse sentido, a reunião desses fragmentos de memória em torno do suicídio de Elena se constituem como uma barreira que, ao mesmo tempo, separa o vivo e o morto e em que ambos se encontram, pois “a imagem torna-se meio de sua nova presença, em que ele [*o corpo*] se subtrai ao tempo e à mortalidade” (BELTING, 2014, p. 193. Grifo Nosso).

3.5 Correntezas de Sereias e Ofélias – Dos espaços de fluidez e (re)encontros na carta fílmica

Durante os créditos iniciais de *Elena*, as águas nos conduzem a mergulhar em meio a estampas coloridas e vitórias régias. Plantas e tecidos flutuam, ao som de água escorrendo e de trechos da música *Dedicated To The One I Love*, do grupo de música *folk* norte-americano The Mamas & the Papas. Por meio de imagens como esta, Petra Costa assume certo lirismo em sua narrativa autobiográfica, em um gesto que entrelaça episódios de sua vida a uma narrativa que desvela um desejo por se encontrar “a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades” (MONDZAIN, 2009, p. 12). Com um corpo entregue à fluidez das correntezas, a cineasta parece tomar a água como alegoria para elaborar a ideia de um espaço de liberdade e disponibilidade ao encontro consigo mesma na busca por sua irmã. Na narrativa autobiográfica que propõe, Petra Costa toma carta fílmica como um “desejo de partilha, entendida como um gesto de endereçar ao outro uma imagem, um som, um desenho, um diário, um caminho, um sentimento” (MEDEIROS, 2013, p. 6) que atravessa a superfície plana de um papel em branco e atinge os olhos e ouvidos do destinatário.

Tomar as cartas como elementos de documentários autobiográficos potencializa o acesso a memórias na medida em que se percebe “uma condensação do tempo presente da feitura das imagens, do tempo da escrita da própria carta” (ALBUQUERQUE; FURTADO, 2016, p. 8), interferindo na forma como nos relacionamos com o outro na medida em que nos permite retomar imagens que também sobrevivem através do olhar do outro. A relação entre sujeito e imagem nos filmes-carta potencializa a manifestação única de algo (ou alguém), de alguma forma, distante – por mais próximo que esteja –, “assombrada por essa intimidade que ela teve, por um instante, com um real esvanecido para sempre” (DUBOIS, 2013, p. 50). Nesse processo de narrar a si mesmo de forma a se endereçar ao outro, o sujeito desafia a

ordem das coisas ao reunir as peças necessárias para, talvez, “a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto” (ARTIÈRES, 1998, p. 31). Nesse sentido, o filme-carta possui vínculos estreitos com o ensaio fílmico na medida em que propõe um diálogo “entre dimensões subjetivas e objetivas da imagem, da reflexividade intrínseca à carta, demandando uma relação direta dos cineastas com as imagens” (MIGLIORIN, 2014, p. 10) no exercício de incorporar fluxos de consciência. A partir de um retrato que mescla suas memórias às de seus familiares, a diretora Petra Costa cria uma relação entre depoimentos e materiais de arquivo na qual seus simbolismos parecem investir em uma imagem de si que não necessariamente nasce no olhar do outro, mas a partir do outro.

Nesse sentido, a composição do filme-carta como um lugar de encontro consigo mesmo a partir do endereçamento ao outro nos possibilita pensar a narrativa de si como um movimento que evocam a invenção do próprio sujeito em “um relato autobiográfico que se constrói no jogo entre remetente e destinatário” (SILVA, 2018, p. 2). Na busca por uma imagem possível da irmã a partir do seu fim trágico, a diretora absorve seus próprios movimentos como se dançassem juntas em um corpo translúcido e espectral. Em um dos filmes de família que resgata em seu filme, ouvimos Elena explicando como filma de forma improvisada e que se interessa pelo movimento espontâneo, como quando aponta sua câmera para a lua e pede: ‘Põe uma música. Tô dançando com a lua’, novamente ao som de trechos de *This is dedicated to the one I love*, de The Mamas & The Papas. Ao lançar um olhar sobre esses fragmentos do ponto de vista de Elena sobre a imagem e o mundo, a diretora se conecta a um desejo de ver o movimento da imagem, de tomar seu corpo como lugar de organização de “situações trazidas à luz por esse choque súbito, demarcar as discontinuidades e as distâncias” (FARGE, 2009, p. 35) que o encanto pelas imagens proporciona. Enquanto dançam com a lua, ambas se conectam a uma forma de transcendência que simula um movimento, em que a voz “nos serve como guia para um determinado ponto de vista, que não é necessariamente ‘verdadeiro’ e/ou absoluto, mas é o olhar direto do diretor e sua interlocução sobre os acontecimentos” (MEDEIROS, 2012, p. 53).

Figura 47- Imagem das águas, tecidos e plantas | Fonte – Frame de Elena, 2018



Segundo Labbé (2012), as cartas fílmicas expressam reflexões, sintonias e medos que não demandam do destinatário uma resposta, mas funcionam como uma ponte que faz vibrar os ouvidos do outro. Nesse movimento, traça uma linha que se “estende entre duas dimensões, um caminho de autoconhecimento para o próprio cineasta, ou um modo de abordagem entre duas pessoas distantes espacial ou temporalmente” (IDEM, p. 18)¹⁷⁷. Entender *Elena* como o traçar dessa linha que parte da diretora e encontra seu ponto final no desconhecido em que o espectro da irmã falecida vaga implica compreender como o filme “opera na fragilidade do gesto da carta, como um cinema menor, e, ao mesmo tempo, na busca do espectador qualquer” (MIGLIORIN, 2014, p. 12), potencializando as imagens que podem permanecer desse diálogo. Segundo Medeiros (2013, p. 6), os filmes-cartas nos apresentam formas pessoais do gesto de se lançar no risco da rasura, se lançar ao outro e “de olhar para o som e perceber as nuances dos ruídos de uma rua faz lembrar alguém. Um *sempre* lembrar. Um *sempre* trocar”.

Desejamos imagens para construir nossa relação com o mundo e com o outro a partir de uma experiência com a realidade, mas, “visto que o nosso conceito de realidade se altera constantemente, também a nossa reivindicação de imagens se modifica” (BELTING, 2011, p.

¹⁷⁷ No Original: “En general, pues –y salvo contadas excepciones–, estas cartas donde se expresan sintonías, reflexiones, motivaciones, filias y fobias, no esperan respuesta. El énfasis de esta modalidad autorepresentacional está puesto en la carta como puente que se tiende entre dos dimensiones, camino de autoconocimiento para el propio cineasta, o vía de acercamiento entre dos personas distantes espacial o temporalmente”

9). Nos filmes-cartas, mobilizam-se desejos de habitar determinadas imagens e encontros, uma vontade “que se tece com as fricções também do agora, de uma câmera que passeia e fabrica situações a partir do modo em que cada sujeito se posiciona e questiona seu cotidiano e o do outro” (MEDEIROS, 2013, p. 7). Em seu filme, Petra Costa evoca a água como um espaço de encontro e de transcendência, como nas imagens de um aquário, com crianças diante do vidro observando várias espécies de peixes, nadando em direções diferentes. Sobre essas imagens, a narração em off da diretora comenta que ‘Naquele tempo, eu não acreditava em Deus e nem em Papai Noel. Mas acreditava em sereias. Elas me pareciam tão possíveis quanto os cavalos que eu via no aquário’. Mitos que se perpetuam em sua relação com a dança e a imagem, como quando ela e a irmã criam um vínculo ao assistirem ao filme *A Pequena Sereia* (*The Little Mermaid*, 1989, Ron Clements e John Musker) em um cinema próximo à casa em que moravam: ‘Nesse dia, você volta a brincar comigo de encenar e a gente volta para casa cantando e se sentindo que nem ela, embaixo d’água. Sonhando em trocar de pele. Depois, você lê pra mim a história original, em que ela sofre pra se tornar mulher. A pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo. Sangrando seu corpo. Pra ganhar pernas e, assim, dançar.’, comenta em off a diretora.

Nos filmes-carta, a retomada das memórias se atravessa ao desejo de comunicação entre “a outra pessoa que atua no dispositivo como interlocutor e o documentarista” (RUIZ, 2009, p. 43). Tanto a escrita diarística como a narrativa epistolar partem do desejo de tornar palpável uma presença, constituir um nome próprio não somente como uma “assinatura, mas o conjunto de marcas gráficas que são também um sismógrafo de emoções, intensidades, relevos, tatos e contatos. Essa geografia tem um fim: durar” (GOMES, 2013, p. 30). Na carta fílmica de Petra Costa, o resgate de memórias como essa fantasia de uma vida submarina configura o filme como um espaço de conexão que restaura um desejo “de transformar tudo em lenda, de criar uma história ou de fazer de sua vida uma ficção” (FARGE, 2009, p. 36). Nessa operação, desenha a potência do olhar que recai sobre si, indicando “uma capacidade fundadora do sujeito que compõe o seu primeiro olhar sobre a marca da sua própria retração” (MONDZAIN, 2015b, p. 40) e se retira para dar a ver sua imagem aos olhos como um rastro separado de si. Do endereçamento dessa memória, permanece certa imagem de si que foge no mesmo momento em que se instaura diante do olhar.

No filme-carta, o nome próprio como sujeito transparece a partir dos “traços de assinatura que nos faz remeter a uma assinatura da própria noção de carta” (MEDEIROS, 2012, p. 53). Nesses traços, o sujeito se constrói em uma operação narrativa que se endereça a um outro como uma forma de criar um encontro consigo mesmo, de lançar um olhar sobre

suas próprias impressões e compor, a partir delas, um sentido, uma direção. Nesse sentido, a imagem de si configura “a instauração de um regime de separação e de uma subjetividade desatada” (MONDZAIN, 2015a, p. 42) da natureza e que encontra na representação um modo de se separar para dar-se a ver como um outro. Ao lançar um olhar sobre a experiência e o encontro com um outro, esse remetente se permite o exercício de confessar-lhe um modo como gostaria de se sentir olhado. Nessa troca de olhares, a narrativa epistolar no documentário promove um encontro entre sujeitos e “causa este efeito de ‘destruir o presente em que se introduzem’: retira as pessoas de seus cotidianos e, para transformá-las em personagens, cria uma situação nova em suas vidas” (RUIZ, 2009, p. 42). Essa operação narrativa reconfigura esses fragmentos da experiência de modo a fazer sobreviver esses encontros e eternizar esses personagens, manuseando essas memórias e criando jogos de oposição e construção em que se fabrica “uma outra forma de saber, escreve-se um novo ‘arquivo’” (FARGE, 2009, p. 64).

A carta fílmica se atravessa a uma variedade de possibilidades de escrita, como os paralelos entre as narrativas diarísticas, autobiográficas e ensaísticas para questionar e desestabilizar o “o visível/não visível articulados pela montagem e pelo quadro; as velocidades – cronológicas ou não-mensuráveis; a narrativa e as progressões, o estranhamento e a reflexividade, a suspensão, o distanciamento; a relação com o outro” (MIGLIORIN, 2014, p. 12). Intimidades do próprio olhar se criam e se recriam nessa escrita atravessada por errâncias e rascunhos “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” (MEDEIROS, 2012, p. 50). Nesse outro arquivo atravessado pelo desejo de construir uma imagem de si separada do próprio olhar, a carta fílmica cria esse lugar em que esses vestígios da memória retornam à vida a partir de “uma animação, que era ritualizada nas práticas mágicas, mas que ainda é praticada pelo espectador de hoje através da empatia e da projeção” (BELTING, 2014, p. 49). No modo como se alinhava à trajetória do cinema documentário, a carta fílmica se constitui como um lugar de diálogo entre as formas de representação da experiência ao imprimir “as experiências psíquicas dos cineastas e as interpretações estéticas dos eventos e atividades retratados” (MACDONALD, 2013, p. 129)¹⁷⁸. De modo embrionário, as vanguardas cinematográficas dos anos 1930 a 1950 oferecem espaço para alguns experimentos que, de algum modo, flertam com essas formas de si no documentário.

Filmes experimentais de Man Ray (*Autoportrait ou Ce qui manque à nous tous*, 1930),

¹⁷⁸ Original: “the filmmakers’ psychic experiences and aesthetic interpretations of the events and activities depicted”

Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943) e Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947) reverberam influências de escolas surrealistas para compor obras nas quais, ao mesmo tempo que dirigem, participam como atores na composição de personagens que poderiam funcionar como versões líricas deles mesmos. Dos anos 1960 em diante, tomar imagens de si influencia uma espécie de forma autobiográfica começa a se configurar a partir da emergência dos experimentos de cineastas que influenciam outros cineastas a explorarem as possibilidades do autobiográfico no cinema em si (ROLLET et al., 1998)¹⁷⁹. Os atravessamentos entre exercícios ensaísticos, autobiográficos e diarísticos no cinema experimental se entranham à emergência do filme-carta na medida em que realizadores como Chris Marker, que, em *Lettre de Sibérie* (1957), realiza uma série de reflexões em torno diversas imagens da Sibéria; Jean Luc Godard, que em *Letter to Jane* (1972), conduz reflexões que desconstroem uma única fotografia da atriz Jane Fonda no Vietnã; ou Chantal Akerman, que, em *News from Home* (1977), combina imagens do momento em que residia na cidade de Nova York a correspondências que trocava com sua mãe, que residia em sua cidade natal.

O ambiente experimental dos anos 1960 criou condições para que o autobiográfico emergisse nos modos de produção industrial e nas estratégias narrativas clássicas hollywoodianas ao propor formas de representar o cotidiano orientadas ao abstrato e menos ao realismo¹⁸⁰, explorando na gramática cinematográfica modos de compor estados mentais e emocionais (BRENEZ, 1998). Esses experimentos envolviam temáticas e eventos da ordem do cotidiano – como cenas de sexo, passeios pela vizinhança ou nascimentos de crianças – até as conexões simbólicas transcendentais e epifanias relacionadas à morte, fé e memória, por exemplo (LANE, 2002). Nos anos de 1980, a relação entre o documentário e a proliferação da vídeocorrespondência se desenvolve com mais estabilidade, em que cineastas como Agnes Varda (*Ulysees*, 1982), Robert Kramer (*Dear Doc*, 1991) e Tiziana Panizza (*Dear Nonna: A film letter* (2004), *Remitente: una carta visual* (2008) e *Al final: la última carta* (2012) desdobram outras modalidades para o filme-carta¹⁸¹.

¹⁷⁹ Como Carolee Schneeman, que, em *Fuses* (1967), retrata a si mesma e seu então namorado James Tenney fazendo sexo, ou Andrew Noren, que em *The Adventures of the Exquisite Corpse* (1968), cria uma série de registros diários, haikus estendidos e pequenos poemas românticos.

¹⁸⁰ Como o trabalho formal e experimental de Stan Brakhage, cineasta norte-americano que, menos preocupado em compreender o conteúdo do momento registrado como um evento, amplia as possibilidades da concepção da imagem ao tratá-la como um gesto do presente em obras como *Window Water Baby Moving* (1959)¹⁸⁰ e a série de curtas *Songs* (1964-69)

¹⁸¹ Além destes trabalhos, outros cineastas alinhavam a carta fílmica à escrita diarística ao trocarem vídeo-cartas entre si, como José Luis Guerín e Jonas Mekas; Albert Serra e Lisandro Alonso; Isaki Lacuesta e Naomi Kawase; Jaime Rosales e Wang Bing; Fernando Eimbcke e So Yong Kim. As cartas fílmicas foram produzidas por estes cineastas ao longo de anos, expressando sintonias, fobias, motivações e reflexões relacionadas,

Ao pavimentar seus caminhos como uma forma de endereçar ao outro uma imagem do próprio modo de olhá-lo, o filme-carta aproxima os realizadores “da singularidade da imagem e da necessidade de um ponto de vista, de um recorte e de uma montagem do mundo” (MIGLIORIN, 2014, p. 11). Nesses filmes, o encontro que se cria com a imagem de si decifra no visível não somente a presença de uma ausência, mas também um lugar em que “trevas e luz, finitude e infinidade, temporalidade e eternidade, corruptibilidade e incorruptibilidade, paixão e impassibilidade não cessam de permutar o seu sentido e de trocar de lugares” (MONDZAIN, 2015b, p. 66). Dos encontros que proporciona a partir da imagem, o filme-carta opera uma narrativa que reconfigura a memória e testemunha o encontro entre realizador e o mundo, garantindo que “sempre poderemos falar, que o tempo será gasto com o outro, mesmo que ele não deseje, mesmo que o interlocutor não esteja presente, mesmo que estejamos ameaçados, mesmo que fisicamente sejamos apartados” (MIGLIORIN, 2013, p. 12). Neste campo, a noção de autobiográfico se constitui de forma bastante difusa e complexa, com muito mais semelhanças com o que se poderia configurar como autorretrato – menos apegado aos fatos da vida do autor em si e mais às possibilidades expressivas.

Nesse sentido, endereçar ao mundo o próprio modo de olhá-lo revela estados de coisas que “significam, pois, que, ainda que percebamos o mundo como indivíduos, fazemo-lo de modo coletivo e com um olhar historicamente determinado” (BELTING, 2014, p. 33). Fazer nascer uma imagem de si a partir desse encontro com o mundo aproxima corpos, tempos e espaços distintos na medida em que se apega aos vestígios de intimidades que nos unem. As imagens de uma época alimentam-se de fontes de energia e dos dinamismos profundos do sonho, do jogo e do riso na mesma medida em que tem “a força de precursão e de prospecção na mesma medida em que é sintomalmente indicial e primitiva. Aquém, logo além. Porque existe *antes*, a arte presente o *depois* melhor do que a inteligência” (DEBRAY, 1993, p. 117. Grifo no Original). Na conexão fugidia de olhares entre o remetente e o destinatário explicitado, a carta fílmica concebe um elo que sustenta nos vestígios desse encontro que se permite ser visto coletivamente. Em *Elena*, Petra Costa cria uma ponte entre si mesma e a irmã que precisa ser atravessada em um ritual da própria morte para que alguma imagem de si possa nascer novamente: ‘Me afoego em você. Em Ofélias. Enceno. Enceno a nossa morte. Pra encontrar ar. Pra poder viver’, diz sua narração em off enquanto a vemos colocar uma concha no ouvido, ouvimos o barulho do mar e, em seguida, um grito que sinaliza esse novo nascimento e ressurreição.

inclusive, ao próprio gesto criativo e encontram-se disponíveis no box em DVD *Correspondencia(s)*, produzido pelo Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Os corpos se transmutam ao desejo de ser água, pululam do chão, da terra, do ar e do fogo e ardem a culpa que ferve o coração, em um lago inundado de Ofélias, de mulheres que encenam a morte para não morrer. Nesse desaguar de um ritual de morte e ressurreição, Lian, sua filha e outras tantas mulheres usando vestidos floridos flutuam em um lago que faz florescer uma presença espectral em uma relação com a imagem como “modalidade sensível que permite ao sujeito reconhecer-se na desmedida de todas as coisas” (MONDZAIN, 2015b, p. 262). Tomando seu corpo como abrigo para uma imagem da morte, a diretora se afoga para encontrar a si mesma a partir de dores que sangram e dançam a expiação, traçando linhas que “operam no desejo do sujeito se dirigir subjetivamente ao outro e, ao fazer com os meios do cinema, tornam o gesto pessoal imediatamente público” (MIGLIORIN, 2013, p. 12). Nesse movimento, costuram tessituras entre o público e o privado, o individual e o coletivo, a recordação e a fantasia na medida em que opera modos de ver e de se ver na fabulação de um encontro que acontece somente na esfera da imagem. Quando cria um espaço em que essas esferas da experiência podem dialogar, a fabulação desse encontro entre o cineasta e seu destinatário “constrói formas de visibilidade da subjetivação do sujeito enquanto personagem e autor que narra e se reinventa” (MEDEIROS, 2013, p. 8). Nessa operação de uma imagem possível da morte para compor uma ressurreição de si, Petra Costa toma o visível como forma de alcançar um outro invisível, na medida em que “o olhar se constrói sobre a marca de uma ausência e que o reconhecimento dos sujeitos opera na partilha das coisas e dos signos” (MONDZAIN, 2015b, p. 67).

Figura 48 - Ofélias flutuando nas águas | Fonte – Frame de Elena, 2018



A partir de variadas estratégias, o filme-carta resvala em uma forma de conversa que extrapola “um mundo singular que desenvolve, a partir da experiência do cinema ‘privado’, outra relação com as coisas que movem os mundos esboçados em memória, em escrita rasurada, em câmera-olho, em câmera-corpo, em câmera-caneta” (MEDEIROS, 2013, p. 9). ‘Pouco a pouco, as dores viram água. Viram memória. As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo. Só algum alívio nas pequenas brechas da poesia. Você é a minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce e dança’, diz a narração em *off* ao final da jornada de luto da diretora. Enquanto Elena propunha uma dança com a lua e com a câmera, Petra Costa dança com as águas e nas ruas, compondo um espaço em que ambas podem se movimentar juntas novamente, a partir da imaginação, da elaboração, de um pequeno ritual, miúdo, cotidiano. Para Migliorin (2013), como as cartas nos conectam e nos salvam, visto que, assim como faz o naufrago, o gesto de lançar “uma carta ao mar é acreditar que o resto do mundo ainda existe, o que é provável, mas que, mesmo assim, nos demanda uma crença” (MIGLIORIN, 2013, p. 11). Assim, a narrativa da própria intimidade se atravessa em um jogo de distâncias, fugas ou desligamentos, através dos quais o sujeito produz sua liberdade e “mostra o que o homem é numa imagem em que o faz *aparecer*” (BELTING, 2014, p. 120. Grifo no Original), mesmo que efemeramente.

A relação entre o filme-carta e a busca por uma intimidade perdida se faz como uma assombração “feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real, de virtualidade memorial na efetividade de um vestígio” (DUBOIS, 2013, p. 50). Nos últimos passos de sua jornada em direção a si mesma, vemos Petra Costa caminhando nas ruas de Nova York, com alguns carros e transeuntes passando, e, enquanto ouvimos o som de uma valsa imaginária, vemos a diretora arriscando alguns passos de dança no meio da avenida movimentada. Assim como a Pequena Sereia do conto original de Hans Christian Andersen sente a aflição de uma faca atravessando seu corpo para ganhar pernas e dançar, Petra Costa atravessa a dor de uma encenação da morte para bailar com suas próprias pernas. Elena é a luz e a lua que dança e gira junto com a irmã, ocupando o mesmo corpo e produzindo “imagens no seu corpo e com o próprio corpo para através desta ‘presença real’ se afirmar contra a crise das imagens analógicas e miméticas” (BELTING, 2014, p. 121).

Se a carta funciona como “uma espécie de casa que viaja no tempo, algo como toda carta é e *tem* também um rosto” (LIMA, 2006, p. 36. Grifo no Original), Elena e sua irmã a um só tempo são proveniência e destinação de suas imagens, como remetentes e destinatárias de suas próprias cartas. Em seus fantasmas, movimento e memória dançam e se encantam pelo tempo em um rito de passagem que deflagra sujeitos “para além dos não-ditos e dos

silêncios, coloca-os em ordem, e depois propõe uma inteligibilidade própria sobre a qual é possível refletir” (FARGE, 2009, p. 94). Desta forma, suas cartas se compõem em uma esfera de luto que não se refere somente “aos cadáveres daqueles que nos abandonam desde o início da vida, é antes a provação da finitude e da ausência que nos convida a constituir os sujeitos imagéticos como sujeitos de um luto” (MONDZAIN, 2015b, p. 268) e tantas outras faltas e perdas que nos atravessam.

3.6 Deslocamentos, Ritos de Passagem – A carta, o autobiográfico e a imagem de si como busca

No prólogo de *Elena*, cores e luzes atravessam a tela, que aos poucos revelam que estamos nos deslocando por ruas da cidade de Nova York e ouvindo sons de uma via movimentada entremeados à voz da cineasta: ‘Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. Procuo chegar perto, encostar, sentir seu cheiro...’. O espectro de uma mulher nos convida a acompanhar seu movimento diáfano pelas luzes. Ao assumir a forma do filme-carta, Petra Costa imprime uma relação com as imagens que parte de “relações com a distância, com a ausência, com os deslocamentos do outro, com a saudade, com os passados, com os presentes e possíveis futuros” (MEDEIROS, 2013, p. 8). ‘Mas quando vejo, você tá em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo, e vejo que sou eu que tô em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio. Do muro bem alto. E morro’, diz a narração em *off* enquanto vemos seu rosto pela janela do carro, olhando para as ruas da cidade.

Nessa operação de olhar a irmã e a si ao mesmo tempo, o gesto autobiográfico de Petra Costa se compõe como um exercício de deslocamento e desapego da imagem da própria irmã, em que a elaboração do luto se atravessa a um desejo por constituir a si mesma. Elena, sob o olhar da diretora, existe como um outro que captura, de alguma forma, nosso desejo, como uma figura que “envolvemos com uma multidão de imagens superpostas, cada uma delas carregada de amor, de ódio ou de angústia, e a fixamos inconscientemente através de uma multidão de representações simbólicas” (NASIO, 1997, p. 39), delineadas a partir de aspectos que se tornaram marcantes. Assim, Petra Costa reorganiza essas imagens e representações através de uma operação de ‘fazer-ver’ descolado de um ‘querer-dizer’ com as imagens, implicando nosso olhar a partir de um exercício onde o “que está aqui em jogo é o sentido de um gesto e não o significado de um objeto” (MONDZAIN, 2015b, p. 32).

A narrativa autobiográfica aparece aqui, então, como uma operação que, ao invés de investir em um ‘querer-dizer’ de si mesmo, aposta na possibilidade de um ‘fazer-ver’ a si mesmo. Definida “tanto [como] um modo de leitura quanto um tipo de escrita, [a autobiografia] é um *efeito contratual* historicamente variável” (LEJEUNE, 2014, p. 55. Grifo no Original) que tanto se influencia como se faz influenciada diretamente pelo individualismo ocidental ao aparecer no período do Renascimento e se desenvolver entre o Iluminismo e o romantismo. Contudo, a palavra ‘autobiografia’, em si, mostra-se extremamente recente, pois “faz sua aparição nos últimos anos do século XVIII e só se estabelece nas primeiras décadas do século XIX” (CALLIGARIS, 1998, p. 47). Assim, as formas narrativas que desenvolve ao longo de sua trajetória se alinham ao espírito das épocas e dos espaços em que são concebidas, alimentando a invenção dos mesmos sujeitos que permite tornar visíveis. Ao assumir a imagem como um lugar de uma busca por si, Petra Costa desvela um desejo de fazê-lo a partir de um encontro com um outro, criando “com ele alguma coisa na qual também estamos inscritos, como sujeitos, em uma transferência da qual fazemos parte” (COMOLLI, 2008, p. 68). Quando alimenta a necessidade de tomar seu filme como um encontro com uma imagem que não mais existe, sua irmã, esse contato atinge uma espécie de crença em um espaço do desconhecido para onde esse desejo poderia se deslocar. Desta forma, tomar o filme-carta como uma busca pelo outro implica compreendê-los como obras não “apenas sobre deslocamentos e partidas, ou sobre distâncias físicas, mas filmes-deslocamentos ou filmes-partidas, filmes-cartas que apontam para distâncias que só são possíveis porque o filme existe” (MIGLIORIN, 2013, p. 12). Na necessidade de criar uma conexão com o outro, sustentam-se os desejos por uma imagem desse encontro e, na trajetória do endereçamento desse olhar, uma forma da própria intimidade emerge.

Nesse anseio por buscar a irmã nos vestígios deixados em materiais de arquivo pessoal e com um retorno à cidade de Nova York, a jornada autobiográfica de Petra Costa parece compreender que toda carta parte de um lugar e cumpre um itinerário que traça uma linha entre “dois lugares – duas localidades geográficas que alguém preencheu de sentido” (BENEVIDES, 2013, p. 23). Nesse sentido, o deslocamento em *Elena* não se restringe aos seus aspectos físicos, mas reverbera os ruídos de um corpo que se manifesta na busca por um espaço para além do concreto, “cujas utopias evocam as antigas questões de fé, sobretudo na sua desvalorização da existência empírica e no desejo de um olhar que abandone o corpo” (BELTING, 2011, p. 102), tomando a experiência da morte como ponto de partida para um deslocamento físico e espiritual. O luto se configura como um processo que marca o esforço do sujeito em se desligar, gradativa e progressivamente de um desejo conectado a um objeto

de prazer – perdido por morte ou abandono (FREUD, 2011). Cada civilização trata a morte à sua maneira: para os egípcios, as formas tumulares eram construídas voltadas integralmente para o interior, para a alma do corpo falecido; já para os gregos, voltadas para o exterior, interpelando os vivos e erguendo-se de forma visível para perpetuar uma memória (DEBRAY, 1993). Nesses rituais de elaboração da perda, a sensação de apego do sujeito em relação a esse objeto suaviza de forma gradativa, assim como o sofrimento e a resistência em se despedir. Nesse sentido, construir imagens daqueles que perdemos faz surgir igualmente uma temporalidade para observar a vida e pensá-la a partir de seus vestígios, constituindo “uma insurreição do nascimento do sujeito imagético, o ato de trazer ao mundo a sua eternidade porque sabe que é mortal” (MONDZAIN, 2015b, p. 33).

No filme-carta, existe uma busca afetiva pelo encontro, em um gesto que se lança ao outro no desejo de se aproximar de algo ou alguém, “de criar através de um espaço íntimo, um diálogo com esta ação para um espaço público diverso, outro, estranho, diferente (outrem)” (MEDEIROS, 2013, p. 9). As palavras carta e mapa possuem uma ancestralidade comum que deriva do tipo de material que funcionou como seus primeiros suportes: “carta (*charta*, no latim) vem de folha de papiro; mapa (também do latim, *mappa*), de toalha de mesa, material onde viajantes (comerciantes, navegadores) rabiscavam rotas e caminhos” (BENEVIDES, 2013, p. 23). Quando Petra Costa toma nossos ouvidos para partilhar a carta que lhe permite atravessar a falta de sua irmã, a diretora desloca seu próprio corpo para reelaborar as memórias de Elena e de sua própria trajetória. Nesse sentido, o deslocamento que se opera no filme dialoga com alguns princípios que Bernardet (2005) traça para os intitulados “documentários de busca”. Desdobrando à sua própria maneira os princípios narrativos dos diários de viagem, esses filmes também costumam ser conhecidos como “*road movies*¹⁸² documentales” (LABBÉ, 2011). Para Bernardet (2005), por sua vez, trata-se de filmes que partem de dispositivos¹⁸³ muito precisos traçados em momentos anteriores à filmagem, mas que não sabem se ou como serão atingidos, sendo a filmagem a documentação deste processo. Numa dinâmica que procura colocar a vida dos próprios diretores sob certo risco de realização de uma obra ou não, estes filmes investem no desejo de imprimir à representação documentária certa indeterminação e errância.

¹⁸² *Road Movie* é um gênero cinematográfico em que a narrativa se desenvolve durante uma viagem, trazendo uma variedade de situações e personagens que influenciam na problemática principal dos protagonistas. Alguns exemplos desse gênero são filmes como *Easy Rider* (1969), *Thelma and Louise* (1991), *Central do Brasil* (1999), *Finding Nemo* (2003) e *Little Miss Sunshine* (2006).

¹⁸³ Sobre a noção de dispositivo no cinema documentário, ver nota 137.

Figura 49 - Ruas de Nova York | Fonte – Frame de Elena, 2018



Mesmo que essas buscas não se restrinjam necessariamente a um deslocamento físico, essas obras tratam de um processo de atualização do passado, da própria identidade e de genealogias desconhecidas. ‘Eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas. [...] Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras, que começo a me perder em você’, diz a diretora em *off*, enquanto rostos anônimos se deslocam pelas ruas da cidade. A câmera subjetiva nos conduz por vitrines, letreiros e pessoas de todos os tipos, idades e etnias, emendando com o som de uma das cartas em fita cassete gravadas por Elena: ‘04 de março de 90. Oi de novo. Tô aqui em Nova York. Agora é primeira semana de março, mas nem parece que eu tô aqui há mais de um mês. Às vezes, eu me sinto que nem um índio que vai pra cidade. Tudo tá tão na frente, que leva um tempo pra eu me acostumar. É bom, mas leva um tempo. Aqui tem que pensar pequeno – melhor – querer bem pequeno, senão a cidade te engole’. Por mais que as imagens sejam registradas pela diretora, ouvir o diário com voz de Elena nos possibilita ver a cidade a partir de seus próprios olhos, assumindo para nós seu olhar e suas memórias. Tomar a criação de uma imagem de si e do outro como um processo de deslocamento, como um rito de passagem, pode ser compreendido como um gesto de inscrição no visível a partir do próprio corpo que instaura “a identificação de si na dissemelhança e a necessidade do apoio do mundo para existir fora dele” (MONDZAIN, 2015b, p. 35). Desta forma, movem seus autores a corporificar fragilidades do passado e da memória em “pessoas concretas, lugares palpáveis, objetos e formas que se fixam e se prolongam agora não somente na fragilidade da memória, mas

também na materialidade do celulóide, em um tempo e um espaço fílmicos”¹⁸⁴ (LABBÉ, 2011, p. 75), investindo na transformação do sujeito ao longo do processo.

A necessidade de compor uma narrativa a partir das memórias por um objeto de desejo perdido emerge da angústia diante da perda e da constatação da impermanência, em que afetos dolorosos se desencadeiam a partir de operações que estabelecem o modo de se despedir desse objeto. A maioria das imagens que arquivamos possuem como “objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer: fauna, flora, aldeias, velhos quarteirões, fundos submarinos” (DEBRAY, 1993, p. 28). Essas imagens se tornam necessárias em um processo de luto, em que lembranças, vestígios, lugares e sensações são reunidas e revisitadas pelo sujeito que se vê impossibilitado de possuir um algo ou alguém perdido, investindo sua libido nos seus substitutos, suas representações (FREUD, 2011). Objetos de arquivo como diários, fotos, documentos são, muitas vezes, retomados em um movimento de subjetivação que busca, na elaboração de perda do outro, afirmar a própria existência. O gesto autobiográfico se arvora do esforço de reunir as imagens em torno dessas experiências esparsas do cotidiano em uma dimensão narrativa que entrelaça as figuras de autor, narrador e personagem. No caso dos documentários de busca que se entrelaçam ao gesto autobiográfico, os realizadores se colocam como autores de um projeto com metas claramente definidas, mas atravessado pelas incertezas de sua concretização e como personagens que se tornam motores das ações delineadas na obra (CARLOS, 2005). Mesmo que nem sempre assumam a história de vida de seu autor como objeto, esses documentários desvelam os desafios de um processo que somente se tornará concreto com a realização do filme, em que os graus de incerteza acontecem nas circunstâncias das filmagens, mas, na montagem, o material captado será editado para revelar uma narrativa do processo (BERNARDET, 2005).

A partir da forma como se relaciona com essa busca, a diretora constrói sua memória como um modo de criar a si mesma investindo no desejo de ver Elena a partir de seus rastros e concebendo uma carta que funciona como cartografias de uma interioridade “em movimento, misturando coordenadas objetivas e subjetivas, inventários de um tanto de elementos dispersos pelo planeta” (BENEVIDES, 2013, p. 24). Nesse sentido, parecemos olhar a diretora por dentro, com uma imagem que se faz habitada pela ambivalência entre a busca pela elaboração da perda de um objeto de desejo – a irmã – e a resistência que a impede de se desvencilhar do apego à própria dor da perda. Nesse processo de elaboração, a

¹⁸⁴ Texto Original: “personas concretas, lugares palpables, objetos y formas que se fijan y se prolongan ya no solo en la fragilidad de la memoria, sino en la materialidad del celuloide, en un tiempo y un espacio fílmicos” (LABBÉ, 2011, p. 75)

possibilidade de prosseguir na trajetória da própria vida se sustenta na consciência de que o objeto não existe mais, o que conduz o sujeito a se deixar “determinar pela soma de satisfações narcísicas dadas pelo fato de estar vivo, e desfaz sua ligação com o objeto aniquilado” (FREUD, 2011, p. 77). Nas culturas ocidentais, criar uma imagem da pessoa falecida como forma de alimentar a memória sobre ela atravessa uma diversidade de rituais¹⁸⁵ e funciona como um “hipercorpo, ativo, público e irradiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo (quando os restos reais foram deixados debaixo da terra), abrindo-lhe as portas da divinização” (DEBRAY, 1993, p. 26). Em *Elena*, essa trajetória do desejo se compõe como um rito de passagem, um deslocamento físico e espiritual que permite à diretora constituir seu próprio corpo a partir dos rastros de uma perda.

A concepção narrativa nos documentários de busca se atravessa às “inquietudes advindas do incerto futuro da filmagem e da proposta cinematográfica flexível, que se constitui no processo de construção do real-cotidiano-filmado” (CARLOS, 2005, p. 54). Segundo Diógenes (2017), um dos modos de compreender o documentário como um lugar em que a busca do outro pode revelar formas de si do cineasta apresenta pressupostos no cinema do francês Jean Rouch¹⁸⁶, através do entrelaçamento entre memórias e fantasias em que a ideia de busca aparece de forma mais ampla do que no conceito proposto por Bernardet (2005). No filme de Petra Costa, as incertezas e indeterminações da busca não parecem advir, de fato, de uma proposta de se deslocar para encontrar concreta e objetivamente a irmã, mas justamente funciona como uma operação que permite narrar essa impossibilidade.

No cinema de Jean Rouch, a narrativa documentária se desenha na ideia de que a realidade não aparece de forma dada nem a verdade se situa nos fatos (FIESCH, 2009). Essa forma de ser fisgado pela *mise-en-scène*¹⁸⁷ nos ritos e nos costumes lhe permitia se relacionar com “um Outro como quem desenvolvia um ‘encontro dialógico’, e o seu ato de filmar se transforma em um ato de troca” (FREIRE, 2011, p. 247). Quando ouvimos a voz de Elena e

¹⁸⁵ Feita de cera ou gesso que era colocada sobre o rosto de uma pessoa recém-falecida, as chamadas máscaras mortuárias, funerárias ou fúnebres podiam ser feitas para se possuir uma lembrança de uma pessoa falecida ou como modelo para retratos posteriores. Em outras culturas, as máscaras integram um ritual de sepultamento e algumas das mais conhecidas foram feitas pelos antigos egípcios como parte do processo de mumificação, como a máscara de Tutankhamon. Fonte: <http://www.mundogump.com.br/mascaras-dos-mortos-curiosidades-sobre-mascaras-mortuarias/> Acesso em 23.03.2014

¹⁸⁶ Ler mais sobre o cineasta Jean Rouch e o *cinéma vérité* na página 75.

¹⁸⁷ *Mise en scène* é uma expressão de origem francesa, que, relacionado ao teatro e ao cinema, pode ser traduzida como ‘encenação’. O conceito de *mise en scène* surgiu graças às peças de teatro clássicas francesas, entre o final do século XIX e início do século XX, definindo o espaçamento de corpos e coisas em cena, valorizando de forma cada vez mais gradual o papel do diretor – pessoa responsável pelo planejamento do drama no espaço cênico. Durante a década de 1950, *mise en scène* tornou-se uma expressão utilizada para definir a reunião de outros elementos como os enquadramentos, os gestos e entonações da voz, a iluminação e o movimento no espaço. Fonte: <https://www.significadosbr.com.br/mise-en-scene> Acesso em 23.03.2019

vemos o corpo da diretora, acompanhamos seu estado de movimento e compomos sua imagem, tomando-a como “uma ficção no sentido pleno da palavra, quer dizer, uma imagem, necessária, que se tem entre os sujeitos e permite a troca de lugares” (MONDZAIN, 2015a, p. 46). Nessa troca entre sujeito e objeto de desejo, a ausência se potencializa para que se criem outros modos de ver e crer na imagem, tornando os arquivos e as memórias espaços que parecem sempre se configurar como uma falta. Nossas imagens pessoais “são transitórias e, por isso, distinguem-se das imagens que se materializam no mundo externo. Contudo, apesar de transitórias, permanecem armazenadas em nós durante toda a vida” (BELTING, 2014, p. 81) e ligadas a dinâmicas de modificação, esquecimento e reinterpretação.

Nos documentários de busca, a imagem como um lugar de desejo que lança o cineasta em direção ao encontro com o outro revela a narrativa em “seu processo de construção, expondo suas fragilidades de projeto inacabado, em andamento, que se construirá ainda a partir de uma linha de investigação imaginária” (CARLOS, 2005, p. 54) traçada pelas interações entre sujeito e mundo. Esse desvelamento transparece em filmes como em *Passaporte Húngaro* (2003), em que a diretora Sandra Kogut registra a trajetória nas sucessivas tentativas de obter a cidadania de seus avós e questiona sua relação com nacionalidades e heranças; ou em *Super Size Me* (2004), em que Morgan Spurlock decide enfrentar uma dieta de 30 dias no restaurante McDonald’s e assumir as consequências físicas e psicológicas do desafio para criar seu filme; ou em *33* (2003), em que Kiko Goifman contrata detetives, realiza viagens e entrevista diversas pessoas para localizar sua mãe biológica. Na exposição de suas fragilidades e inacabamentos, a imagem nesses documentários se compõe como um palco de onde emergem “as falas encurraladas, as histórias que se contam, o investimento de lugares criadores de ação, as representações e os atos prestes a se consumarem” (FARGE, 2009, p. 109) que constituem as histórias em constante reconstrução. No caso de *Elena*, a construção narrativa não expõe as fragilidades e incertezas acerca do projeto do filme si, mas torna a relação de Petra Costa consigo mesma sua imagem inacabada, funcionando como operação que possibilita à diretora oferecer ao nosso olhar seu processo de nascimento e reinvenção.

A busca do outro no documentário autobiográfico funciona como motor dos fios imprevisíveis do acontecimento, pois “não se enquadra no projeto de conhecer, conceber, definir o outro, mas no horizonte de possibilitar a construção do outro na realidade fílmica” (DIÓGENES, 2017, p. 173). Entender essa construção do outro como possibilidade implica compreendê-la como o enfrentamento de um desconhecido, como um processo que revela algo de nós mesmos. Enquanto traça uma linha que a conduz até sua irmã, Petra Costa mescla

os vestígios materiais deixados por Elena às memórias e fantasias que concebeu em torno dela. No final da adolescência, Elena decidiu viajar para a Nova York para tentar a carreira como atriz de cinema, participando de cursos e seleções de elenco, algo que aconteceu quando a diretora tinha sete anos de idade. No momento em que Costa nos conta sobre o momento da despedida da irmã, vemos algumas das imagens de arquivo que registram sua festa de aniversário, em que aparecem várias crianças cantando parabéns para a diretora quando criança. Em seguida, a câmera assume o ponto de vista subjetivo, percorrendo uma casa vazia: sobe escadas, entra em um quarto, com móveis, roupas, livros bagunçados e bonecas deitadas sobre uma cama, escutamos Petra Costa em *off*: ‘No dia do meu aniversário, você me pegou pela mão, me levou por essas escadas, entrou dentro desse quarto, fechou a porta e disse: ‘Você vai fazer sete anos, essa é a pior idade que tem. Eu tô indo morar longe e a gente vai ficar um tempo sem se ver, mas eu vou te dar essa concha pra toda vez que você sentir saudade, você colocar ela assim, no seu ouvido. Eu também vou ter uma, assim a gente pode se falar’.

Nesse pequeno ritual, Elena e sua irmã criam uma memória que lhes permite processar as transitoriedades do tempo, elaborando uma imagem que escapa das mãos que a produzem “nesse movimento ininterrupto que faz dela um operador de separação próprio a produzir um espectador” (MONDZAIN, 2015b, p. 46). Dessa forma, alimentam um arquivo da memória que constantemente se faz retomado como uma forma de se comunicar uma ausência, e onde podem elaborar suas saudades. Quando as imagens vistas se transformam em imagens recordadas, começamos “por despojar do seu corpo as imagens exteriores, que ‘chegamos a ver’, e num segundo momento de novo as corporalizamos” (BELTING, 2014, p. 34). Somos formados por essas imagens de vontades que desejamos satisfazer sem considerar o contexto do mundo em que vivemos. Nesse sentido, a fantasia atua na tessitura da realidade psíquica, compondo “um teatro mental catártico que encena a satisfação do desejo e descarrega sua tensão. [...] a encenação no psiquismo da satisfação de um desejo imperioso que não pode ser saciado na realidade” (NASIO, 2007, p. 9). Na tessitura que compõe com esse desejo por se comunicar com um espaço além, Petra Costa desvela em seu filme-carta uma busca por espaços “que estão para além de um espaço físico e, especificamente, de uma delimitação de tempo, mas remete a uma certa construção de um mapa afetivo, que lança ao outro e ao espectador uma intimidade que se monta com o outro através do cinema” (MEDEIROS, 2013, p. 8). Ao fantasiar a possibilidade desse deslocamento para além do espaço físico, ela nos ajuda a compreender como somente nas imagens conseguimos nos libertar, substitutivamente, dos nossos corpos, pensando como a “transcendência e a imanência do corpo são ainda

matéria e tendências antagônicas que deixamos por conta das imagens. [...] Mostram-nos *corpos artificiais*, subtraídos à morte, assim satisfazendo as nossas utopias *in effigie*” (BELTING, 2014, p. 37. Grifo no Original).

Figura 50 - A cineasta criança e Elena adolescente em filme de família | Fonte – Frame de Elena, 2018



Compondo uma relação com esses rastros da memória que parece flutuar entre o corpóreo e o incorpóreo, Costa torna “manifesto o que se move, sobrevém e se realiza se transformando” (FARGE, 2009, p. 109) em figuras em constante movimento que alimentam o desejo de transcender para além do concreto. O desejo pela transcendência como uma forma de revelação de uma verdade fundamentou, no cristianismo, a concepção de um além partido entre céu e inferno, cuja influência continua sustentando as utopias sociais emergentes no período moderno (BELTING, 2014). Nesse sentido, o desaparecimento da iconografia eclesial do além, no processo de secularização¹⁸⁸ da sociedade “arrasta consigo todas as formas de representação do além, passando o seu lugar a ser ocupado por vistas de cemitérios, jazigos e imagens dos dias de Novembro” (IDEM, p. 225). Em *Elena*, a diretora cria seu próprio espaço de transcendência, em um exercício de deslocamento físico que se sustenta por sua retomada de vestígios materiais e reinvenção das memórias de modo a criar uma forma de uma verdade improvável, particular e inacabada sobre si mesma. Para Diógenes (2017), documentários autobiográficos que se alinhavam ao ‘documentário de busca’ como *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro, *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar,

¹⁸⁸ Para ler mais sobre o conceito de ‘secularização’, ver nota 148.

Mataram meu irmão (2013), de Cristiano Burlan, e o próprio *Elena* investem sua potência “no processo de busca do outro sob o risco do real, na construção do outro na tela implicando lacunas, contradições, ranhuras, fendas, imprevistos” (DIÓGENES, 2017, p. 180). No filme de Petra Costa, a relação entre ela, Lian e Elena faz-se atravessada por esses desejos de criar imagens dessas fissuras, ausências e lacunas para que possam fazê-las sobreviver à própria permanência que as constitui.

Nesse exercício, trazer a encarnação “na imagem é um *topos* [lugar comum] da perspectiva antropológica, porque permite reconhecer a tentativa de ultrapassar na imagem as fronteiras de tempo e espaço, às quais o corpo vivo está sujeito” (BELTING, 2014, p. 114. Grifo no Original). Nos filmes-carta, os deslocamentos físicos também fazem disparar atravessamentos “estéticos, políticos e ao mesmo tempo perpassam questões éticas no processo de constituição do sujeito” (MEDEIROS, 2013, p. 9), produzindo operações imaginantes que desvelam outros modos de ver e se ver. Criar imagens do próprio olhar a partir da autobiografia, de uma carta ou de um diário trata-se de um exercício que fixa um tempo passado que se esvai atrás de nossa passagem e revela nosso “desejo de sobreviver àqueles cuja morte significa algo a respeito da nossa própria morte” (MONDZAIN, 2015b, p. 219), refletindo e fantasiando sobre nosso próprio receio de desaparecer. Na infância, criamos brincadeiras e fantasias para lidar com o mundo e, ao crescer, somos constantemente convocados a renunciá-las para aderir à uma relação mais concreta com a realidade. Contudo, o ato de fantasiar não desaparece na vida adulta, mas se transforma: “a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais, em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneio” (FREUD, 1976, p. 151). Dos farrapos que os vestígios de Elena produzem, a diretora fantasia suas conversas com ela como uma forma de se reunir com ela, confluindo visível e invisível em uma carta que não “produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos” (MONDZAIN, 2009, p. 30).

No exercício de se narrar, constrói-se um corpo simbólico que sobrevive à ação do tempo em um processo “transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se autoengendrar” (LEJEUNE, 2014, p. 306). Em *Elena*, o autobiográfico aparece nesse desejo de construir uma imagem de si conectando-se a um desejo de ver e se ver como um espaço de transcendência como uma fantasia que retorna à consciência para “substituir uma satisfação impossível por uma satisfação fantasiada possível, produzindo um certo alívio possível” (DIÓGENES, 2017, p. 189). Ao tomar seus arquivos materiais e imateriais como ponte para conceber uma narrativa, a diretora entra em um movimento de “ir

além da restituição morna de um acontecimento ou de um objeto histórico, marcando lugares onde o sentido se desfez, produzindo ausência lá onde reinariam certezas” (FARGE, 2009, p. 119). Nessa conexão sensível ao reconstituir as memórias desses momentos banais que conduzem a certas epifanias, a diretora fortalece seus afetos por Lian e Elena alimentando-se da imagem que “provém do desejo de ver, a do visível da sua capacidade de ocultar, de construir a distância entre o que é dado a ver e o objeto do desejo” (MONDZAIN, 2009, p. 31), mesmo que esse objeto seja o próprio olhar. Alimentado por esse desejo de ver e se ver, o diário e o autobiográfico nascem das forças e fraquezas do ser humano, assumindo em suas formas as “inquietações provocadas em cada um de nós por nossa própria interioridade e pelo vertiginoso escoamento do tempo” (LEJEUNE, 2014, p. 309).

No filme-carta, o gesto de endereçar ao outro uma imagem de sua intimidade desdobra “relações que se dão entre o espaço da carta e o espaço do filme, mostrando no ato da escrita, no ato de escrever com a imagem, as rasuras das relações, as brechas do acaso, a fenda que corta o tempo e o espaço (outro)” (MEDEIROS, 2013, p. 8). Atravessado por palavras e imagens impregnadas de sensações de natureza – flores, árvores, terra, lua, céu, água –, o filme de Petra Costa nos possibilita experimentar a relação com a imagem como um lugar de ausência e um desejo de endereçar um si mesmo ao universo, com uma espécie de transcendência que se tece no esvaziamento do tempo e do espaço. ‘Faço 17, 18 anos, e sinto que com as horas que passam vou chegando mais perto de você. Até que no meu aniversário de 21 anos, minha mãe me olha e me diz: ‘Agora você tá mais velha que a Elena.’, diz a diretora em *off* sobre imagens de páginas de diário, roupas antigas, ambientes da casa e, finalmente, ela encostando a concha do mar no ouvido. Dos vestígios desse escoamento do tempo, a diretora sobrevive nessa errância para “penetrar em um discurso inacabável sobre o homem e o esquecimento, a origem e a morte” (FARGE, 2009, p. 119), articulando um passado morto para produzir imagens para o porvir. O filme-carta evidencia uma distância a ser percorrida que se coloca em fluxo no desejo de se endereçar ao outro, “colocando em curso outros vetores que adensam e transformam essas buscas, e fazem este trajeto duplicar-se sobre si mesmo, circundando essas ausências à maneira de cada caligrafia específica” (GOMES, 2013, p. 35). Em *Elena*, esses vetores lançam um olhar sobre a intimidade como um desejo de ir ‘além’ não somente de si mesmo, mas da própria existência, da própria impossibilidade de permanecer.

Nesse rito de passagem, a cineasta se descola de Elena para poder dançar com seu espectro novamente, mas, dessa vez, como um corpo separado da irmã, evocando sua ausência para, finalmente, poder ver a si mesma: ‘O medo de que eu fosse seguir seus passos

começou a se desfazer. Mas eu continuei achando que você, Elena, tava dentro de mim. Que era um estar em mim’, comenta a narração em *off*. A partir dessa sensação de ter atravessado o corpo e narrativa sobre a existência de Elena para, finalmente, poder saber quem era, a diretora fantasia a despedida que nunca pôde oferecer à irmã: ‘Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas, pra morrer de novo’. A invisibilidade da imagem não desenha nenhum ‘além’, fora de alcance ou transcendência, mas, considerando nossa herança moderna, consiste no desejo imanente de ver, “porque nós somos feitos à imagem da invisibilidade do objeto do desejo que a nossa própria imagem se torna, assim, objeto de uma falta infinita para um desejo infinito” (MONDZAIN, 2009, p. 33). Ao tomar a imagem como um lugar em que pode construir seu próprio corpo, o exercício da busca no filme de Petra Costa se desvela como um deslocamento para dentro de si em que o encontro com o outro, na realidade, aponta para uma busca e uma invenção da própria intimidade. Dessa forma, o rito de atravessar os vestígios do olhar de Elena sobre si mesma em seus diários e cartas possibilitou à diretora o gesto de endereçar à irmã seu próprio olhar sobre si. Nesse gesto, Petra Costa elabora o mito de si mesma – sua autobiografia – a partir de uma encenação da própria vida e de uma fantasia sobre a morte para, a partir de ambas, conseguir sobreviver e, ao mesmo tempo, ressuscitar.

CONSIDERAÇÕES: O QUE NOS FALTA TAMBÉM NOS CRIA

“Definir alguma coisa significa dar-lhe valor”¹⁸⁹

A partir dessa afirmação de Phillipe Lejeune, penso em como uma das principais dificuldades de realizar uma pesquisa que reflita sobre negações, ausências e apagamentos reside na busca por definir e conceituar fenômenos que parecem alimentar, justamente, um contexto (e, por vezes, um desejo) de fuga das definições. Como seria possível criar uma imagem do invisível? Como oferecer um nome a uma ideia em torno de um fenômeno que parece investir naquilo que não quer ser nomeado? Para Bourdieu (2008, p. 74), conceituar a história de vida pressupõe uma compreensão de que a vida seria uma narrativa inseparável do conjunto de acontecimentos de uma existência individual, demandando “aceitar tacitamente a filosofia da história com o sentido de sucessão de eventos históricos, implícita em uma filosofia da história com o sentido de narrativa histórica”. Nesse sentido, enquanto o movimento que impulsiona um gesto autobiográfico parece ser ‘definir’ a si mesmo para se entender, conceber uma ideia em torno das faltas da/na imagem como faltas de si colabora para um entendimento sobre a forma dessa narrativa como uma possibilidade de assumir a aleatoriedade e a incompletude como única condição possível de um falar de si e da própria existência.

As motivações para a realização de uma obra fílmica autobiográfica podem ser as mais diversas: desde o registro íntimo quase partindo de um desejo de reparação com o passado ou de uma sensação de falta de pertencimento ou a complexa relação com um parente. No caso dos documentários autobiográficos analisados nessa pesquisa, as buscas por imagens que expõem as lacunas e fissuras nas próprias narrativas aparecem como pontos de partida e chegada, compondo imagens que parecem estar em constante movimento de gestação. Para Bourdieu (2008, p. 75), a narrativa autobiográfica se inspira na busca por atribuir sentido e compor uma lógica retrospectiva e prospectiva e “estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário”. Cada um dos filmes analisados, em particular, partiu de uma problemática envolvendo a imagem e, à sua maneira, desvelou sujeitos em busca de uma forma de compor sentidos a partir de suas lacunas existenciais – a memória de si mesclada à história de um povo em Rithy Panh, um tempo e um espaço de espera no presente em Jafar

¹⁸⁹ Essa citação encontra-se em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, de Philippe Lejeune (2014, p. 91)

Panhi e a ausência de um ente querido em Petra Costa. Nesta pesquisa, a busca por uma imagem destes apagamentos, negações e ausências terminou se configurando como um gatilho que desdobrou em uma série de conjecturas que problematizam o campo do documentário autobiográfico a partir de três instâncias – documentário, subjetividade e autobiografia.

No primeiro capítulo, *Devolver – A imagem que falta e a rasura como jogo e forma da(s) História(s)*, partimos das reflexões promovidas em torno do filme do realizador cambojano Rithy Panh, *A imagem que falta (L'Image Manquante, 2014)*, para relacioná-las aos questionamentos em torno de ideias como autenticidade e veracidade dos regimes que cercam a imagem documental. Sintetizando a análise proposta nesse capítulo, partimos da definição de Bill Nichols (2005), que compreende os filmes de ficção como “documentários de satisfação de desejos” e os documentários como filmes “de representação social” que oferecem um retrato reconhecível do mundo, intervindo mais ativamente para conquistar consentimentos e influenciar opiniões. A partir do cotejamento de outros autores e obras conectados à formação do pensamento a respeito dos regimes que cercam a imagem documental, pudemos refletir sobre como, no caso do filme de Rithy Pahn, podemos arriscar na compreensão do documentário também como um lugar de representação de desejos. Nas relações que o diretor cria com as imagens e seus modos de fazer atrelados às condições de produção, ele assume o desejo de ver como condição própria da fruição de sua narrativa. Recriando suas memórias como borrões e rasuras nos arquivos históricos, Panh experimentou modos de compor ‘visualidades não evidentes’ que tomam a falta como lugar para que esse desejo de ver se estabeleça. Assumindo a imagem como movimento de devolver a um povo a possibilidade de compor sua história, ele evoca as narrativas privadas e íntimas como forma de reescrever (ou sobrepor) as narrativas ‘oficiais’ da propaganda khmer. Assim, a falta aparece no filme como consequência de um apagamento, oferecendo forma a um questionamento em torno dos regimes que cercam a imagem documental a partir de uma convocação a um desejo de ver que se alinhava a um desejo de ser.

No segundo capítulo, *Ocupar - Isto não é um filme, a negação e o espaço como dimensão de si*, partimos do filme do realizador iraniano Jafar Panahi *Isto não é um filme* para entender como a negação à imagem potencializa um jogo com a ideia de subjetividade a partir de um filme-diário alimentado pela produção de presença. Atravessado por gestos de negação e confronto, o cineasta produz uma situação em que esses anseios precisam ser negociados e atualizados, tomando de assalto a configuração de uma negação à imagem e apostando em outra forma para o filme – o filme-ensaio. Quando exercitamos o modo como ele enxerga a

cena e percorremos o caminho que suas imagens levam até se tornarem concretas, ocupamos, mesmo que fugidamente, não somente o espaço de sua sala de estar, mas seu próprio ponto de vista. A partir dessa forma de compartilhar seu self, o diretor nos possibilita experimentar sua subjetividade no estado de presença a partir da vibração do corpo, nos possibilitando nos descolar do desejo de definir para conhecer. A partir da sensação de descolamento das relações sociais dos tempos e espaços concretos e do atravessamento entre sonoridades, pessoas e ações, o gesto autobiográfico no filme dilui segregações entre exterioridade/interioridade, público/privado, individual/coletivo, constituindo uma memória de si não necessariamente vinculada a uma articulação entre passado e porvir. Pelo contrário, ele investe na fluidez, multiplicidade e imediatismo do presente, tensionando expectativas de futuros cada vez mais urgentes na imagem como um lugar de experiência. Assim, a falta aparece na obra de Panahi a partir de uma negação que potencializa outras formas de afirmação, deflagrando a subjetividade como um espaço, um vazio, e alimentando a iminência de um diário, um ensaio e um self que encontram suas próprias formas de existir e se insurgir.

No terceiro capítulo, *Atravessar – Os vestígios de Elena, as cartas a Ofélias e o autobiográfico como rito*, parte-se do filme *Elena* para pensar como o autobiográfico conforma como rito de passagem de criação de si a partir de uma conexão com um outro – um ente querido, o desconhecido ou a si mesmo. Nesse sentido, o filme assume as formas da carta e da busca como uma operação imagética que pode ser menos orientada à representação de um sujeito ou uma identidade e mais à constituição de experiências de si. Impregnado por um desejo de elaboração em torno dos ritos que atravessam a existência humana (nascimentos, mortes, casamentos, separações, aniversários), o filme de Petra Costa nos possibilita uma relação com a imagem como forma de estabelecer um vínculo com uma espécie de transcendência que se tece no esvaziamento do tempo e do espaço. Nesse rito de passagem, a cineasta começa a se descolar do mito em torno da irmã para poder existir como um corpo separado do dela, evocando sua ausência para poder experimentar a existência de si mesma. A invisibilidade da imagem não desenha nenhum ‘além’ fora de alcance ou uma transcendência, mas articula um passado para produzir imagens para um rito do presente. No filme, a falta aparece a partir de uma ausência, em que a narrativa autobiográfica não aparece somente como um relato, mas como um desejo de construir uma imagem de si, “porque nós somos feitos à imagem da invisibilidade do objeto do desejo que a nossa própria imagem se torna, assim, objeto de uma falta infinita para um desejo infinito” (MONDZAIN, 2009, p. 33). Nesse sentido, mesmo que esse objeto possa ser o próprio olhar, criar uma imagem do outro atravessa um gesto de criar uma imagem de dentro de si. Desta forma, a narrativa

autobiográfica funciona como uma operação que nos constitui e nos descola desse outro, direcionando-nos ao desejo pela permanência, pela transcendência no tempo e no espaço a partir dos nossos vestígios, de nos sentirmos presentes ainda que ausentes.

Conforme destrinchado na introdução dessa pesquisa, partimos da hipótese de que, em cada uma destas obras, essas ausências permitiriam analisar narrativas que desvelassem modos distintos de alinhar as faltas de si e as faltas na imagem como desejos e formas de representar a si mesmo. Contudo, ao longo das análises dos filmes, percebeu-se que o gesto de tomar essas ausências como ponto de partida de criação nessas obras demandou de seus cineastas operações narrativas que se desdobrariam em modos de compreender e representar o sujeito que se sustentam em gêneros narrativos distintos. Em *A imagem que falta*, a forma épica emerge a partir da operação que Panh imprime a partir de eventos, personagens, tempos e espaços para oferecer uma dimensão de representação de si que se atravessa à narrativa histórica de um povo. Em *Isto não é um filme*, a representação do sujeito se alinha à forma dramática a partir de uma relação que se sustenta nos diálogos e nas ações entre os personagens envolvidos, em que a figura do narrador que organiza os acontecimentos habita o mesmo tempo e espaço do acontecimento. Em *Elena*, a narrativa lírica se desvela nesse olhar diante da própria intimidade, em que a representação de si se assume como um olhar por dentro dos acontecimentos e dos personagens, em que os eventos, tempos e espaços em si se atravessam a partir do prisma da voz pessoal.

Desta forma, esses três filmes oferecem contribuições distintas aos estudos das narrativas autobiográficas no cinema documentário na medida em que possibilitam pensar as representações de si a partir de operações narrativas que oferecem dimensões distintas das compreensões em torno da própria noção de sujeito: Panh e a relação de um sujeito contextualizado historicamente na narrativa de uma época e um povo; Panahi e a experiência de um sujeito em ação e conflito com outros personagens, tempos e espaços; Costa e a conexão do indivíduo com a própria busca por si mesmo e a invenção do olhar sobre a própria intimidade. Assim, essa investigação nos possibilita compreender a narrativa autobiográfica menos como uma imagem que representa uma vida, mas como operações que articulam faltas e desejos dos sujeitos em experimentar relações consigo mesmo em suas variadas dimensões.

Tratar destas questões no campo do documentário autobiográfico procurou alinhar nossa intenção de observar a forma fílmica menos como um anseio de representação de um mundo perceptível e mais nos modos de “tornar visíveis experiências sensíveis que são de outra natureza” (CARVALHO, 2006, p. 86), possibilitando entender o lugar da imagem para além das dicotomias entre realidade e representação. Mais do que obras abertas, os filmes

analisados, ao tomarem a falta como ponto de partida e chegada de suas narrativas, parecem imbricar justamente um movimento entre a subjetividade e a criação da imagem. Eles geram um espaço em que habitam não somente os personagens de si concebidos para seus filmes, mas também seus próprios filmes. Dessa forma, eles parecem esbarrar na própria manifestação do estar vivo, juntando “aqueles milhares de fragmentos dispersos e mal contados de nossa história coletiva, e nisso redescobrir algo de nossa história pessoal” (BAUER, 2007, p. 76). Ao transformarem um espaço da vida comum em espaço da imagem, estas obras carregam e expõem em si a pujança dos personagens, ambientes e experiências que se permitem abrigar, fazendo com que o gesto criativo habite o mesmo mundo com que rivaliza, provocando não outros efeitos de real, mas investindo nas potências que somente o desejo de si pode promover.

Compreender o desejo menos como lugar da falta, mas como espaço para a criação pode colaborar para entendermos as formas e faltas da existência como instâncias que se retroalimentam: as imagens aparecem como lugares em que o sujeito inscreve a existência nesse constante movimento em direção à criação de si. Se, como traz Phillippe Lejeune no início dessas considerações, definir algo seria dar-lhe valor, alimentar a busca por definir a ausência é abraçar o que nos falta, é investir na busca por compreender a única coisa que, talvez, possa nos definir: a consciência sobre a impermanência e o desejo por permanência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003

ALBUQUERQUE, Larissa; FURTADO, Beatriz. Documentar em Primeira Pessoa: Uma Análise do Filme Mauro em Caiena. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. *Anais...*, 2016, Caruaru, pp. 1-15.

ALLARD, Laurence. Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal. In: CUEVAS, Efrén (org.). *La casa abierta – el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2010.

ALMEIDA, Gabriela. Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro. *Revista Doc On-line*, n. 24, setembro de 2018, pp. 91-111

ALTMAN, J. G. *Epistolarity: approaches to a form*. Ohio: Ohio State University Press, 1982.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 5ª ed – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-21, jul. 1998.

BABCOCK, Barbara. Reflexivity: Definitions and Discriminations. In: *Semiotica*, n. 30, 1980, pp. 1-14.

BARNOUW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1974.

BAUER, Érika. O documentário como experiência. In: Roberto Moreira S. Cruz. (Org.). *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, v., p. 44-51.

BAUMEISTER, Roy. *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self*. Nova York, Oxford University Press, 1986.

BELLOUR, Raymond. *Entre Imágenes*. Foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

_____. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011.

_____. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM/RAUM, 2014

_____. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENEVIDES, Frederico. “Meu querido, com esta carta, já é a terceira desde abril”. In: MEDEIROS, Rúbia (org.). *Filmes-carta: por uma estética do encontro*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 23-27.

BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERGALA, Alain. Si "je" m'était conté. In: BERGALA, Alain (org.) *Je est un film*. Editora Acor, Paris, 1998.

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

_____. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 142–156.

BERNINI, Emílio. Exilio y comunidad. Del diario a los Diary Films de Jonas Mekas. In: MEKAS, Jonas. *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANK, Thaís. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. *Doc On-line*, Revista Digital de Cinema Documentário, n. 13, p.5-20, dez. 2012.

_____. *Da tomada à retomada: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 2015. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. A ilusão biográfica. In: _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9ª edição. Campinas: Papyrus, 2008.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In *Revista FAMECOS*, v. 17, nº 3, set/dez 2010, pp. 190-198.

BRAUD, Michel. *La forme des jours – Pour une poétique du journal personnel*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

BRUSS, Elizabeth. Eye for I - Making and Unmaking Autobiography in Film. OLNEY, James (org.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 1980.

CALAS, Frédéric. *Le roman épistolaire*. Paris: Armand Collin, 2007.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos.. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Ventos, 2002.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de Cinema e Televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CARLOS, Maíra de Brito. *Pactos Documentários: Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária*. 2005. 101f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II – Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

CARVALHO, Victa de. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, pp. 77-90.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTRO, A.C.S. *Escrevendo Cartas Para um Programa de TV: Cartas na Contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Universidade Metodista de São Bernardo do Campo. São Paulo, 2009, 121f.

CHANAN, Michael. The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film. In: LEBOW, Alisa (org.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, 2012.

CHARTIER, Roger (Org.). *La correspondance*. Les usages de la lettre au XIX siècle. Paris: Fayard, 1991.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2004). Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015.

CUEVAS, Efrén. De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado com cine doméstico. In: _____. (org.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.

_____. Cycles of Life: El cielo gira and Spanish Autobiographical Documentary. In: LEBOW, Alisa (org.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, 2012.

_____. Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries. *Studies in Documentary Film*, vol. 17, n. 1, 2013, pp. 17–29.

CUNHA, Paula Cristina. Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a releitura do cânone literário português. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal da Paraíba, 2015, 222f.

DANIELS, Jill. The Border Crossing: the Cinematic Representation of Memory in the Autobiographical Documentary. In ESIN, Cigdem et al. (eds.) *Crossing Conceptual Boundaries IV*. London: University of East London, School of Law and Social Sciences, 2012, pp. 8-16.

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

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013.

DIDIER, Beatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

DIÓGENES, Eliane Vasconcelos. *Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público*. 2017. 295 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

DITTMAR, Linda. In the Eye of the Storm: The Political Stake of Israeli i-Movies. In: LEBOW, Alisa (org.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, 2012.

DUBOIS, Philippe. Chris Marker: a carta e a fotografia. In: MEDEIROS, Rúbia (org.). *Filmes-carta: por uma estética do encontro*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 45-50.

DUHART, Olga. *Tiempo y escritura – El diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún*. Santiago: Editorial Universitária, 2009.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. L'effet 'filme de famille'. In: ODIN, Roger (org.). *Le filme de famille: usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FARAHMAND, A. Perspectives on recent (international acclaim for) iranian cinema. In: TAPPER, R. (Ed.). *The new iranian cinema*. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 86-108.

FAWTHROP, Tom; JARVIS, Helen. *Getting Away With Genocide? - Elusive Justice and the Khmer Rouge Tribunal*. London: Pluto Press, 2004.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. In *Revista FAMECOS*, nº 36, agosto 2008, pp. 61-68.

_____. *Jogos de cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes - ECA, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2012. 162p.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. (1973) *Devires*. Belo Horizonte, MG, v.6, n.1, p. 12-29, jan/jun. 2009.

FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. *Get real: documentar theatre past and present*. UK: Palgrave Macmillan, 2009

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1977.

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª edição – São Paulo: Martin Fontes, 1999.

_____. Outros espaços (conferência). In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, v. 2, 2006.

_____. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. *Subjetividade e Verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GADIHOKE, Sabeena. *Secrets and Inner Voices: The Self and Subjectivity in Contemporary Indian Documentary*. In: LEBOW, Alisa (org.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, 2012.

GARCIA-ROZA, Luiz. *Freud e o inconsciente*. 22ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GEERTZ, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.

GIRARD, Alain. *Le journal intime, un nouveau genre littéraire*. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1965, n°17. pp. 99-109.

Disponível em:

<http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1965_num_17_1_2280> Acesso em 13.03.2019

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 1985.

GOMES, Juliano. Lições da escuridão. In: MEDEIROS, Rúbia (org.). *Filmes-carta: por uma estética do encontro*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 30-35.

GONÇALVES, Osmar. Introdução. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais. Ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p.09-25

GONÇALVES, Ana; MESQUITA, Fabrício. Atividade epistolar no mundo antigo: relendo as cartas consolatórias de Sêneca. *História Revista*. Goiânia, v.15, n.1, p. 31-53, 2010.

GRIERSON, John. Primeiros princípios do documentário. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 4ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2015.

_____. *Serenidade, presença, poesia*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema in CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HALE, B. D. *Introdução ao estudo do Novo Testamento*. Rio de Janeiro: Junta de educação religiosa e publicações, 1986.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L'épistolaire*. Paris: Hachete Livre, 1995.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HOOKMAN, John. *Lives are Led: Autobiographical Documentary Film and the New Documentary*. 2004, 163f. Thesis (Doctorate) – Queensland University of Technology. Acesso em junho de 2016.

JAMES, David. Diário em filme/ Filme-diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas. In: MEKAS, Jonas; MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP, 2013. p.165-205.

KAHTALIAN, Marcos. *Cinema fundamentalista: o cinema iraniano após a Revolução Islâmica*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, 2001. 140 p. Acesso em 13 de março de 2019.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, nº 12, 2008.

LABBÉ, Paola. Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estratégias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, n. 24, p. 60-80, 2011.

_____. Primera Persona Singular. Estratégias de (auto)representación para modular el “yo” em el cine de no ficción. *Comunicación y Medios*, n. 26, p. 12-22, 2012.

LACAN, Jacques. *Seminário XI. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964.

LAGE, Mariana. Da produção de presença ao presente amplo. In: GUMBRECHT, Hans. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016, v. 1, p. 159-177

LAGOS, Paola. Ecografías del “Yo”: Documental Autobiográfico y Estratégias de (Auto)Representación de la Subjetividad. *Revista Comunicación y Medios*, 2012, n.24, 60-80.

LANE, Jim. *Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

LE GOFF, Jacques. ‘Documento /Monumento’ in LE GOFF, Jacques. *História & Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013

LEITE, Janaína. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014, 119f. Dissertação

(Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo. Acesso em junho de 2016.

LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. 2ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

LEROUX, Liliane. Informação e autoformação nas narrativas de si: o compromisso com a verdade e o desvio ficcional. In: *Liinc em Revista*, v.6, n.2, setembro, 2010, Rio de Janeiro, p. 260-272.

LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999 – 2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. (orgs.) *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação*, Revista de Cultura Audiovisual, revista do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – PPGMPA, Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003

MACDONALD, S. *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The* Cambridge Turn. Berkeley: University of California Press, 2013.

MALUF, Sônia. Antropologia, narrativas e busca de sentido. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 69-82, dez. 1999

MEDEIROS, Rúbia. *Partida, Deslocamento e Exílio*. Escrever com a imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta. 2012, 171f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2012.

_____. Filmes-carta por uma (outra) estética do encontro. In: _____. *Filmes-carta: por uma estética do encontro*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 6-10.

MELEIRO, Alessandra. O novo cinema iraniano. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.) *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008, pp. 337-352.

MEKAS, Jonas. Notas sobre o Novo Cinema Americano. In: MEKAS, Jonas; MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP, 2013a. p.36-43.

_____. O filme-diário. In: MEKAS, Jonas; MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP, 2013. p.131-142.

MESQUITA, Cláudia. Outros Retratos – Ensaizando um panorama do documentário independente no Brasil. In: Roberto Moreira S. Cruz. (Org.). *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, v., p. 44-51.

MIGLIORIN, Cezar. Quase-carta para filmes-carta. In: MEDEIROS, Rúbia (org.). *Filmes-carta: por uma estética do encontro*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 11-12.

_____. O ensino de cinema e a experiência do filme-carta. *E-compós*, Brasília, v.17, n.1, jan./abr. 2014.

MIRANDA, Tiago. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre as cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 40.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*. 1ª ed. Lisboa: Vega, 2009

_____. A imagem entre a proveniência e a destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

_____. *Homo Spectator: ver, fazer ver*. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015b

MOURÃO, Patrícia. Salve Jonas. In: MOURÃO, Patrícia; MEKAS, Jonas. (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013. p.11-27.

MUHANA, Adma Fadul. O gênero epistolar: diálogo per absentiam. *discurso*, n. 31, 2000, pp. 329-345.

MURRAY, Enda. *A personal filmic exploration of contemporary Irish-Australian identity*. 2013. 103f. Thesis (Doctorate) - University of Western Sydney. Acesso em Junho de 2016.

MUSIL, Robert. *Essais*. Paris: Éd. du Seuil, 1984.

NASIO, Juan-David. *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentar*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

ODIN, Roger (org). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

_____. As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, UERJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 159-172, 2003.

_____. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*. São Paulo, ano 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013a, p. 11-17

_____. A palavra filmada para derrotar o terror. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013b, p. 75-109.

_____. Meu projeto excede o de um cineasta – Entrevista com Rithy Panh. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013c, p. 235-247. Entrevista concedida a Nicolas Bauche e Dominique Martinez

_____. *La eliminación*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013d.

PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique theatrale: voix et images de la scène* 4a.ed. FR: Presses Universitaires Septentrion, 2007

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. *Ícone* (Uberlândia), UFPE, v. 1, n.7, p. 59-72, 2004.

PEREIRA, Lígia. Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias. *História Oral*, n. 3, 2000, p. 117-127

RABINOW, Paul. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press, 1977.

RAMOS, Fernão Pessoa. O Que É Documentário?. *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*, Portugal, 2002.

_____. *Mas, afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

_____. A encenação documentária. In: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo. *XI Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2010, pp. 75-85

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 43, 2005.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. Trabalho sobre a imagem. In: *Urdimento*, vol. 1, n. 15 (Out 2010), pp. 91-105.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and Essay Film*. London: Wallflower Press, 2009.

_____. Investigando o sujeito: Uma introdução. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 235-257.

RODOVALHO, Beatriz. Sorria para Kádár: filmes de família e reescritura da história na série socialismo particular de Péter Forgács. *Laika*, revista da Escola de Comunicação e Artes, ECA, USP, São Paulo, v.3, n.6, p. 1-20 dez.2014.

ROLLET, Patrice; BERGALA, Alain; BRENEZ, Nicole; LEJEUNE, Philippe. Le chemin (filmé) de la vie - Table Ronde. In: BERGALA, Alain (org.) *Je est un film*. Editora Acor, París, 1998.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. 2ª edição, Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2014.

_____. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUBY, Jay. Visual Anthropology. In: LEVINSON, David; EMBER, Melvin (org.). *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt and Company, vol. 4, 1996, pp. 1345-1351. Disponível em <https://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html> Acesso em 23.03.2019

RUOFF, Jeffrey (org). *Virtual Voyages: cinema and travel*. EUA: Duke University Press, 2006

SADR, Hamid Reza. *Iranian cinema*. Londres: I. B. Tauris, 2006.

SADRI, Ahmad. *Searchers: The new Iranian cinema*. 1996. Disponível em: < <https://iranian.com/Sep96/Arts/NewCinema/NewCinema.html?site=archive>> Acesso em 24.02.2019

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Miradas criminales, ojos de victima: imágenes de la aflicción em Camboya*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017. 240p.

SCHEFER, Raquel. *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Universidad del Cine, 2008.

SCHOLZE, Lia. Narrativas de si e a estética da existência. In: *Em Aberto*, Brasília. V. 21, n. 77, p. 61-72, jun. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O esplendor das coisas: O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco (orgs.). *Escrita da violência, vol.1: o testemunho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p.263-283.

SEKULA, Allan. "The body and the archive". *October Magazine*, vol. 39 (winter, 1986).

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SHERMAN, Sharon. *Documenting Ourselves: film, video, and culture*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1998.

SIBILIA, Paula. La espectacularización del yo. *El monitor de la Educación*. Buenos Aires, p.34 - 37, 2008.

SILVA, Patricia Rebello da. *O documentário sob o risco do ensaio: subjetividade, liberdade e montagem*. 2012. 261f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

_____. Para a mamãe, com amor: arquivo e memória nas cartas filmadas de A Family Affair (2016). In: GRINER, Arbel; CRUZ, Adelina Novaes; MACHADO, Patrícia; BLANK, Thais. (Org.). *Arquivos em Movimento: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2018, v. 01, p. 01-198.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris: Téraèdre, 2004.

SITNEY, P. Adams. Autobiography in Avant-Garde Film. In: _____. (org.). *The avant-garde film – A reader of Theory and Criticism*. Nova York: Anthology Film Archives, 1978.

SOARES, Carolline da Silva. O gênero epistolar na Antiguidade: a importância das cartas de Cipriano para a história do cristianismo norte africano (século III d.c.). *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v.2, n.3 (Especial), 2013, p.199-215.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TAPPER, Richard (org.). *The new iranian cinema*. New York: I. B. Tauris, 2006.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: A construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

TEIXEIRA, Francisco. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

TIN, Emerson. *Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar*. 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf> Acesso em 28.03. 2019

TULLY, John. *A Short History of Cambodia – from empire to survival*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2005.

TURIM, Maureen. Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In: JAMES, David. *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey – EUA: Princeton University Press, 1992. p.193-212.

VALLES, Rafael. *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - PUCRS. 2018, 226f.

VAN GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VIEIRA, Leandro G.. *Video em primeira pessoa - Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira*. 2003. 89f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2003.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Aniki*, vol. 1, n.º 1, 2014, pp. 33-48. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/html>. Acesso em 17.03.2019