

RETRATOS EM DIÁLOGO

Notas sobre o documentário brasileiro recente*

CLÁUDIA MESQUITA

RESUMO

O artigo aborda quatro filmes biográficos brasileiro recentes — *Santiago* (2007), de João Salles, *Acácio* (2008), de Marília Rocha, *Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Nader (sobre Waly Salomão) e *Vida* (2008), de Paula Gaitán (sobre Maria Gladys) — e procura compreender um movimento dialógico e reflexivo semelhante que os caracteriza. Analisa-se, sobretudo, a estrutura do *diálogo* e os modos como as obras se põem a contar a história do personagem retratado, tecendo urdiduras entre memória individual e história pública, entre os arquivos e as imagens tomadas no presente da filmagem.

PALAVRAS-CHAVE: *Documentário brasileiro; Santiago; Pan-cinema permanente; Acácio; Vida; retrato; diálogo.*

ABSTRACT

The article discusses four recent Brazilian biographical films — João Salles' *Santiago* (2007), Marília Rocha's *Acácio*, Carlos Nader's *Pan-cinema permanente* (2008) and Paula Gaitán's *Vida* (2008) — and tries to understand a same dialogical and reflexive stance that characterizes them: the dialogical structure, and the manner by which they treat the depicted character's life story, by associating personal memory and public history, archive footage and present images.

KEYWORDS: *Brazilian documentary; Santiago; Pan-cinema permanente; Acácio; Vida; portrait; dialogue.*

[*] Este texto reúne e desdobra análises presentes nas comunicações que apresentei em quatro encontros em 2009: Tecer (Belo Horizonte), 13^o Encontro Socine — Seminário “Cinema, estética e política: a resistência e os atos de criação” (Universidade de São Paulo), II Simpósio de Fotografia e Cultura Visual: arquivo e imagem (Unisul/Florianópolis) e Reality Effects — Poetics of locality, memory and the body in contemporary Argentine and Brazilian Cinema (Birbeck College — Universidade de Londres). Pelo incentivo à elaboração das comunicações e por sua discussão, agradeço a André Brasil, César Guimarães, Cezar Migliorin, Jorge Wolff, Jens Andermann, Lisa Shaw e Denilson Lopes. Pela leitura, comentários críticos e sugestões bibliográficas, em diferentes momentos da preparação do texto final, agradeço a Ismail Xavier, André Zacchi, Ilana Feldman, Mateus Araújo, Leandro Saraiva, Joaquim Toledo Jr. e Victor da Rosa.

INTRODUÇÃO

É consenso nas interpretações sobre o cinema documental brasileiro recente a presença expressiva de discursos particularizantes¹. Contrariamente ao que era tendência no documentário moderno (sobretudo aquele dos anos de 1960 e 1970), hoje se nota evidente suspeita em relação a procedimentos totalizantes e interpretativos, às possíveis sinédoques (os personagens tomados como tipos representativos, em relação a um contexto ou situação englobantes), ou ao posicionamento dos sujeitos filmados como informantes (sobre uma temática). Em resumo, evita-se remeter o dado pessoal a um quadro geral; declinam valores tais como representatividade, generalidade, tipificação, diagnóstico crítico, e outros valores assomam.

Um deles é justamente a redução do enfoque, a abordagem da experiência e visão de mundo de um único ou de poucos indivíduos. Por vezes, valoriza-se uma perspectiva pessoal e assumidamente parcial pela

enunciação, e uma atitude relacional e dialógica (o filme como relação, diálogo e negociação entre quem filma e quem é filmado). Mais, ainda: como parte de um movimento abrangente que parece caracterizar o atual regime de visibilidade (incluindo aqui shows de realidade na TV, *blogs* e *sites* de relacionamento na internet), o documentário torna-se ocasião para atuação e auto-exposição de sujeitos, o que amortece a dimensão representacional em privilégio da “performativa”² — o filme como ato, acontecimento, *performance* contingentes, não como lugar de uma representação (crítica ou não) de experiências prévias³.

O interesse desse movimento de particularização (e de intensificação do “performativo”) não impede que o vejamos como sintoma da dificuldade de se representar a experiência social hoje — especialmente se pensada coletivamente. Problema análogo, provavelmente, àquele que James Clifford⁴ notava na etnografia dos anos de 1970 e 1980, ou que se observou no campo da história, com a crise da “história-síntese”, relacionada com as “dúvidas crescentes sobre determinados processos macro-históricos”, aumentando o “número de investigações históricas caracterizadas pela análise extremamente próxima de fenômenos circunscritos”, como apontou Carlo Ginzburg⁵. Clifford referia-se à emergência de novos paradigmas discursivos e narrativos na antropologia — textos que lançavam mão, por exemplo, da compilação de declarações de nativos, almejando uma espécie de autoria plural; ou que se baseavam em séries de entrevistas, expondo a etnografia como “processo de diálogo em que os interlocutores negociam ativamente uma visão da realidade”⁶. Essas formas “dialógicas” e “polifônicas”⁷ são analisadas pelo autor sob o prisma da “dispersão”, “estranhamento” ou deslocamento da “autoridade etnográfica”⁸, de modo que a relevância e a legitimidade das práticas de “representação intercultural” estariam postas em xeque pelos próprios textos etnográficos⁹.

Se não deve ser ingenuamente tomada como valor absoluto, a particularização tampouco é um problema em si mesma. “O macro pode estar contido no micro”, e por intermédio dele “ser atingido”, como quis Eduardo Coutinho — e como, aliás, pretenderam os clássicos da micro-história (penso em *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg, por exemplo). Sendo assim, talvez seja mais preciso dizer que muitos filmes documentais recentes abandonam as pretensões científicas (“sociológicas”, no dizer de Jean-Claude Bernardet), e mesmo informativas. Neste movimento, alguns deles se aproximam de construções antes mais próprias à ficção; outros assumem, sintomaticamente, o lugar de palco para a exposição da vida ordinária e da intimidade — fazendo do cinema mais um dispositivo produtor de espetáculos de realidade nos quais, como escreveu André Brasil, “se performam formas de vida”¹⁰. Cabe-nos examinar, em suma, o que a particularização engendra caso a caso, neste contexto particular.

[1] Ismail Xavier já se referia ao tema em entrevista sobre o cinema dos anos de 1990 (“O cinema brasileiro dos anos 90”. *Praga: Estudos Marxistas*, 2000, nº 9, pp. 97-138. Posteriormente, há reflexões sobre esse movimento de particularização em textos com diferentes abordagens e propósitos: ver, especialmente, Holanda, Karla. “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”. *Devires: Cinema e Humanidades*, 2004, vol. 2, nº 1, pp. 86-101; mas também Senra, Stella. “Interrogando o documentário brasileiro”. *Síntese: Revista de Cinema*, 2004, nº 10, ano IV; Lins, Consuelo e Mesquita, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, entre outros.

[2] Brasil, André. “Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem*”. *Devires: Cinema e Humanidades*, 2008, vol. 5 nº 2, p. 94.

[3] André Brasil mobiliza esta dimensão *performativa* em sua análise de *Serras da Desordem*, filme de Andrea Tonacci: “São vários os modos como a vida ordinária se figura na mídia, mas, na maioria dos casos, essa figuração avança da representação à experiência e a imagem deixa de ser apenas um lugar de visibilidade para se tornar, intensamente, um lugar de (inter)atividade, atuação e performance” (Ibidem, p. 93). Bill Nichols (*Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005) também tematiza um “modo performativo” em sua tipologia das narrativas documentais. Este modo contemporâneo, mais presente a partir dos anos de 1980 (e que inclui as chamadas “auto-etnografias”), traria como marcas a evidência da subjetividade na escolha do assunto, da abordagem, na produção de “verdades” pelo documentário. Valorizaria *performances* do “eu” (tanto do cineasta como dos sujeitos filmados), inclusive como passagem possível entre o pessoal e o político, em detrimento de outras construções retóricas.

[4] Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

[5] Ginzburg, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 172.

[6] Clifford, op. cit., p. 45.

[7] Ibidem, p. 43.

[8] Ibidem, p. 20.

[9] Neste contexto, escrevia Clifford, “tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada” (Ibidem, p. 19). Podemos pensar em crise ou dispersão análogas na produção documental brasileira. Em um contexto no qual, como escreveu Eduardo Escorel, “indígenas e moradores das comunidades urbanas carentes tomaram em suas mãos a tarefa de registrar suas próprias imagens, tornando obsoleta a mediação do cineasta profissional”, teriam tais representações (interculturais e intersociais) se tornado obsoletas também? Escorel comenta, neste trecho, a “obsolescência”, primeiro dos “quatro ou cinco dilemas” que, para ele, o documentarista brasileiro enfrenta hoje (“Quatro ou cinco dilemas”. In: *Vocação do poder. Documentário: espelho crítico do Brasil*. Rio de Janeiro: Sesc, 2005, pp. 14-15).

[10] Brasil, op. cit., p. 93.

[11] Enumero algumas obras biográficas produzidas no Brasil nos últimos quinze anos, para ilustrar a renovada presença desse gênero no cinema e na TV: *O velho: a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi), *O cineasta da selva* (Aurélio Michiles) [1997]; *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* (Lula Buarque de Holanda), *Um certo Dorival Caymmi* (Aluisio Didier) [2000]; *Nelson Gonçalves* (Elizeu Ewald) [2001]; *Poeta de sete faces* (Paulo Thiago) [2002]; *Paulinho da Viola: meu tempo é hoje* (Izabel Jaguaribe) [2003]; *Zico* (Eliseu Ewald), *Raízes do Brasil: uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (Nelson Pereira dos Santos), *Glauber, o filme: labirinto do Brasil* (Sílvia Tendler), *Samba Riachão* (Jorge Alfredo), *Evandro Teixeira: instantâneos* (Paulo Fontenelle) [2004]; *Vinicius* (Miguel Faria Jr.), *Vlado: 30 anos depois* (João Batista Andrade) [2005]; *Dom Hélder Câmara: o santo rebelde* (Erika Bauer), *Estamira* (Marcos Prado), *Moacir arte bruta* (Walter Carvalho), *Zé Puzos* (Marcelo Hernandez) [2006]; *Cartola: música para os olhos* (Lírio Ferreira, Hilton Lacerda), *Fabricando Tom Zé* (Decio Matos Jr.), *Oscar Niemeyer: a vida é um sopro* (Fabiano Maciel) [2007]; *O engenho de Zé Lins*

Busco, neste artigo, contribuir para esta reflexão, abordando filmes documentais recentes nos quais a redução do enfoque é extrema: seu objeto (assunto, indagação, núcleo irradiador) corresponde à existência de um único indivíduo. É expressivo o número de biografias filmadas lançadas no Brasil nos últimos cinco anos. Não que o gesto biográfico seja novo no cinema documental; ao contrário, sabemos que ele é justamente um dos mais recorrentes e mesmo tradicionais¹¹. Até por isso, interessa pensar: o que mais esses ensaios biográficos recentes compartilham com o espectador, para além de uma “ciência impossível de um ser único”, como escreveu Roland Barthes¹²? Penso sobretudo na partilha de uma reflexão, mesmo que indireta, sobre a maneira de abordar contextos e acontecimentos passados, os modos como se relacionam memória individual e história pública, a “vida privada e sua historicidade”¹³ — como, por fim, do presente, os filmes se põem a contar a história? Mas penso também numa reflexão manifesta sobre o “retratar”, já que, nesses filmes, não deixa de haver um senso de historicidade “marcado pela intervenção ativa do processo de produção do filme no seu objeto”, como escreveu Fredric Jameson a respeito de *Cabra marcado para morrer*¹⁴.

Trabalharei com uma pequena série de filmes recentes (desde 2007), buscando destacar neles alguns traços que conferem ao conjunto uma certa identidade, a par das diferenças. Esses traços sinalizam o quanto, partindo do gesto biográfico (por si só tradicional), estes filmes portam movimentos muito contemporâneos. Vou tratar sobretudo de *Santiago* (2007), de João Salles; *Acácio* (2008), de Marília Rocha; *Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Nader (sobre Waly Salomão), e *Vida* (2008), de Paula Gaitán (sobre Maria Gladys).

O RETRATO COMO DIÁLOGO

Creio que um movimento comum, marcado em primeiro lugar pelo abandono das pretensões biográficas convencionais, relaciona esses retratos contemporâneos. Por tais pretensões, entendo: cronologia ordenada da vida; privilégio à atuação pública do retratado; sugestão de personalidade coerente e estável (espécie de “identidade-mesmidade”, em que o passado prenuncia o futuro, por exemplo); mas sobretudo a separação entre retratista e personagem, ou, melhor dizendo, o apagamento do primeiro, que não chega a se constituir como sujeito que enuncia, optando o filme por um discurso neutro, que elide o sujeito, espécie de discurso da verdade sobre o personagem e sua história. Em oposição a isso, e em seu lugar, os filmes privilegiam a proposição do diálogo como estratégia central e forma de enunciar a narrativa biográfica “possível”, assumida como processo de comunicação, criação e troca entre duas instâncias¹⁵.

De saída, cabe sinalizar, para contraste, que a dinâmica desses diálogos — “composição em que vozes ou instrumentos se alternam e se respondem” — é bem diversa daquela presente em biografias que se valeram da atuação pública de figuras ilustres para traçar, pela trajetória do indivíduo, um painel de todo um período da história e da vida política brasileiras. É o caso de *Os anos JK e Jango*, de Silvio Tendler, lançados na primeira metade dos anos de 1980. Mesmo considerando a sua relevância (e, na época do lançamento, a sua urgência), *Jango* (1984), que parte de um gesto de crítica ao seu presente e de esperança no futuro (atendendo, de certo modo, a um “apelo” do passado no presente, como queria Walter Benjamin), não consegue escapar das armadilhas do “historicismo”¹⁶. O caráter apologetico de sua enunciação o aproxima paradoxalmente da maneira como se contava a história oficial, a “história dos vencedores”. Isso se deve, talvez, ao fato de que seu gesto de resgate da história derrotada pelo golpe e pela ditadura militar, em pleno momento de abertura política, se dá a partir de um material de base (arquivos provenientes de agências de notícias e de cinejornais, sobretudo) que foi tomado segundo “a ótica do poder”, como nota tão bem Jean-Claude Bernardet, a respeito de *Os anos JK*¹⁷; mas sobretudo por causa da maneira como esses arquivos estão montados e comentados — a presença de uma voz *off* segura e constante “determina significações e exerce poder sobre o espectador”¹⁸, engendrando uma espécie de fluxo que atende, *grosso modo*, a uma ordenação cronológica, que acaba por se confundir com um pretensão fluxo da história — o que impede que se veja a escritura da história como resultado de decisões singulares e situadas, e não como um processo contínuo e orgânico em que os fatos se articulam numa cadeia de causalidade que o próprio filme internalizaria¹⁹.

Se uma biografia mais tradicional — como *Jango* — enumera feitos, amarra fatos numa cadeia causal, enaltece, encerra significações, os filmes aqui analisados ficam mais bem definidos como “retratos”: em primeiro lugar, porque abordam os sujeitos vivos (na filmagem, ao menos), valorizando o encontro contingente, o “instante minúsculo” e o que dele resulta — mesmo que haja neles, também, uma medida biográfica, já que a dimensão contingente do retrato se articula, de diferentes maneiras, com a construção de uma trajetória no tempo para o retratado. São “retratos”, ainda, porque neles o retratista se implica; tematizando o processo de “retratar”, os filmes não se apresentam como cópias, mas como composição dos personagens segundo a perspectiva daquele que retrata e segundo a relação em que ambos (cineasta, personagem) se engajam. Há muito do gesto do retratista no retrato de seu personagem, como vemos de modo manifesto nas reflexões propostas por *Santiago*, de João Salles, e de maneira tácita e intensa nos procedimentos de *Vida*, retrato de Maria Gladys por sua amiga Paula

(Vladimir Carvalho), *Mestre Bimba: a capoeira iluminada* (Luiz Fernando Goulart), *Helena Meirelles: a dama da viola* (Francisco de Paula), *O tempo e o lugar* (Eduardo Escorel) [2008].

[12] Roland Barthes analisava o retrato fotográfico: impotente para as “idéias gerais”, sua força estaria “na garantia da realidade contingente”. Neste trecho, ele se referia, especificamente, a uma fotografia na qual teria “recontrado” sua mãe, morta pouco tempo antes. “As outras eram apenas analógicas, quaisquer, suscitavam apenas a identidade, mas não a sua verdade” (*A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 106).

[13] Feldman, Ilana. “Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho”. *Devires: Cinema e Humanidades*, 2008, vol. 5, nº 2.

[14] Jameson, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 195. Ou, noutros termos, são obras “cujo resultado é indissociável de seu processo de produção”, como escreve André Brasil a respeito de *Serras da Desordem* (Ibidem, p. 93); ou, ainda conforme Jameson (em sua tentativa de caracterização do documentário contemporâneo ou “pós-moderno”), obras em que “o próprio ato de gravar e representar intervém na mudança do resultado diante de nossos próprios olhos” (op. cit., p. 193).

[15] Como nota Susan Sontag, já no século XIX “a instabilidade das realizações estritamente representacionais” encontrou veículo privilegiado no retrato, “que passou a tratar cada vez mais da própria pintura e não dos sujeitos retratados” (*Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 110). Tendo em vista as histórias da pintura, da fotografia e da literatura (com “retratos” que expressam a dispersão do sentido e o esfacelamento da narração tipicamente modernos), deve soar óbvio e fora de hora tratar desses deslocamentos (entre o gesto biográfico tradicional e a narrativa biográfica ou retrato, por assim dizer, dialógicos). Contudo, tendo em vista o audiovisual brasileiro de maneira ampla, penso que não seja o caso — que o digam os renovados discursos heroizantes, contínuos e fechados das séries biográficas ficcionais da TV. Estes filmes que reúne aqui ainda

se destacam, nesse contexto ampliado, por retratar *diferentemente* seus personagens.

[16] Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 231-32.

[17] Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 251.

[18] *Ibidem*, p. 257.

[19] O uso da expressão “historicismo”, neste texto, remete ao sentido proposto por Benjamin em suas teses “Sobre o conceito da história” (op. cit.). Para fugir a seus enganos (já que o historicismo estabelece sempre uma relação de empatia “com o vencedor”), o “historiador materialista” deve interromper “a história que hoje se conta, para inscrever nessa narrativa, que parece se desenvolver por si mesma, silêncios e fraturas eficazes” (Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 104). Bernardet, em sua análise benjaminiana de *Cabra marcado para morrer*, acrescenta: “Na história derrotada, a realidade se estilhaça em mil fragmentos” (op. cit., p. 232). Mas, em *Jango*, o caráter fragmentário não chega a se manifestar, “porque a história está moldada pela mensagem a transmitir, pelo caráter didático e dogmático” (*Ibidem*, p. 237). Empresto e adapto aqui o argumento de Bernardet, que se referia a *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984) e *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), filmes que são contrastados em sua análise ao de Eduardo Coutinho (levando-se em conta a maneira como se figura a história).

[20] Avellar, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. “Todo retrato é um auto-retrato” e “todo pintor se pinta a si mesmo”, escreve Jean-Luc Nancy, lembrando (com certa reserva) alguns dos mais antigos postulados a respeito desse gênero. Melhor seria dizer, segundo o autor, que o retrato não busca “revelar” uma identidade, mas expô-la: “pintar ou figurar já não é então reproduzir, tampouco revelar, mas produzir o exposto-sujeito” (Nancy. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 16). Não por acaso, lembra

Gaitán. Produz-se, em suma, “na relação entre o artista e seu modelo”, “uma espécie de fusão que produz um retrato da *pintura*: o retrato do modelo tem algo de auto-retrato do artista”, como escreve José Carlos Avellar em comentário a *Retrato de Gertrude Stein*, de Picasso²⁰.

Fazendo uma aproximação ao campo da história, podemos falar em “biografias hermenêuticas”, como as definiu o historiador italiano Giovanni Levi²¹: retrato ou biografia na forma de diálogo entre sujeitos, não como narrativa coesa proveniente de um centro fixo, neutro, ordenador, portador das melhores técnicas para retratar. Sendo assim, os retratos dialógicos são em boa medida auto-retratos, documentários participativos em que o personagem também se pinta ativamente (ou, em alguns casos, resiste como pode ao retrato, à captura de uma imagem à sua revelia, como vemos tão bem com Waly Salomão em *Pan-cinema permanente*). No limite, um retrato dessa natureza redundante na impossibilidade de se pensar a imagem apartada de seu processo de feitura. Ele aponta para uma zona de indeterminação entre linguagem e experiência, entre o “quê” e o “como” do retrato, que se autodeterminam.

O movimento reflexivo de *Santiago*, que retoma o material de um filme não terminado (um projeto que fora abandonado treze anos antes), indagando suas escolhas e possibilidades, parece tocar esse ponto de modo manifesto. João Salles apresenta uma dinâmica de trânsito entre quem “pinta” e quem é “pintado”, de reciprocidade e intercâmbio dos lugares tradicionais (de sujeito e objeto), não só expondo e problematizando a maneira como dirigira o retrato de Santiago segundo suas escolhas, anos antes, mas também falando de si, de sua infância, da velha casa e da sua família *através* de Santiago, do personagem, numa espécie de “alter-biografia”, na boa formulação de Ilana Feldman²².

Os termos e a medida desses diálogos variam de filme para filme. Há diálogos *stricto sensu*: conversação aberta e assumida (na filmagem e mantida na montagem) entre cineasta e personagem, a *conversa* levada como tática central de abordagem das vivências e da visão de mundo do sujeito retratado (como se vê em *Acácio*, por exemplo). Há diálogo em sentido figurado, como parceria criativa, proposição de criações conjuntas, cenas, *performances*, intervenções, que se tornam a matéria mesma do retratar (em *Vida* e *Pan-cinema*). De novo em sentido figurado, há diálogo como relação, na montagem, entre materiais, numa alternância entre os arquivos (as imagens produzidas pelo personagem no passado, por exemplo), e aquelas produzidas pela equipe no presente (em *Acácio*). Há, por fim, diálogo como tentativa, na composição, de promover a alternância e a reciprocidade de lugares, através de operações cinematográficas, por assim dizer, póstumas (em *Santiago*).

Alguns desses retratos investem especialmente na contingência, no que se pode produzir a partir do encontro presente, de modo a res- tituir à imagem do sujeito uma individualidade complexa, inacaba- da e em processo, que não se aparta da interlocução e das situações específicas registradas. Na maioria desses retratos, esse movimento se faz reflexivo: o próprio gesto de retratar é colocado, no movimento mesmo de fazê-lo, em dúvida, em crise, em questão.

O SUJEITO ATRAVÉS

Santiago põe em crise a separação tradicional sujeito-objeto, ou cineasta-personagem. Não apenas porque evidencia e critica os limites da relação anteriormente travada (em 1992, quando João Salles tentou realizar um filme sobre o ex-mordomo de sua casa de infância e juven- tude), como também porque produz, no movimento do filme final- mente finalizado e lançado (em 2007), uma imbricação, um enlace. Faz lembrar, guardadas as diferenças, *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984): ao falar sobre Santiago por meio da reflexão sobre o filme inconcluso (e não diretamente, como se pretendia inicialmente), João Salles se implica nesta construção em abismo, tornando-se neces- sariamente personagem. Juntos no processo do filme inacabado, jun- tos na perda (dos tempos áureos da Casa da Gávea, dos entes queridos que a habitavam, do passado que não retorna), sujeito e objeto formam como que uma pequena “comunidade de destino”²³ — sofrem, irrever- sivelmente, de uma perda que os enlaça, “oculta partida sem retorno”²⁴, o que parece provocar de modo decisivo o deslocamento do relato da terceira pessoa para a primeira pessoa do singular²⁵.

Em sua construção, o filme produz uma manifesta “dança a dois” (discursiva e póstuma, já que Santiago está morto no momento da montagem). Produz um trânsito, um construir *através*, em perspectiva, como Ilana Feldman analisou tão bem²⁶: o sujeito (Salles) como obje- to de seu objeto (Santiago), personagem de seu personagem. Através de Santiago, ele tematiza e critica suas escolhas estéticas (em 1992); fala da infância, casa e família; produz uma construção sobre um “eu”, sujeito-narrador (construção no tempo, inclusive, em que este “eu” se transforma, amadurece, segundo o filme sugere); construção que mul- tiplica mediações e camadas, como vemos bem naquele fragmento em que, mediante a inserção na montagem de um trecho do filme favorito de Santiago (*The band wagon*, 1953, de Vincent Minnelli), o narrador encontra a ocasião, ao analisar uma de suas seqüências, para abordar as mudanças sutis vivenciadas por ele mesmo na passagem da adoles- cência para a vida adulta.

É claro que o tempo não apenas assume o lugar de tema central, mas é condição e limite desta forma, deste colocar e colocar-se em

Nancy, a única ação admissível nos chamados “retratos autônomos” (em que a figura é a única finalidade da re- apresentação) é a ação mesma de pin- tar (que aparece em tantos retratos e auto-retratos na história da pintura).

[21] Levi, Giovanni. “Usos da biogra- fia”. In: Ferreira, Marieta de Moraes e Amado, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

[22] Feldman, “Na contramão do confessional”, op. cit. Farei mais de uma vez referência aos dois ótimos textos em que Ilana aborda *Santia- go*: “*Santiago sob suspeita*” (*Trópico*, 2007, ago.-set.) e “Na contramão do confessional”, op. cit.

[23] Bosi, Eclêa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 38.

[24] Ibidem, p. 30.

[25] Penso no contraste entre a ma- neira como se tentou montar o filme em 1992 (há um trecho da primei- ra montagem no prólogo do filme atual) e a montagem definitiva, em que a perspectiva do cineasta é as- sumida em primeira pessoa pela voz narradora (embora não seja o próprio João Salles quem narra, mas sim seu irmão Fernando).

[26] Feldman, “Santiago sob suspei- ta”, op. cit.

[27] Comolli, Jean-Louis; Caixeta, Rubens e Guimarães, César (orgs.). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 87.

[28] Feldman, “Santiago sob suspeita”, op. cit.

[29] *Santiago* talvez seja, como escreveu Cezar Migliorin, “um problema bem resolvido”, “um filme puro sobre a impureza intrínseca ao documentário” (“*Santiago*, de João Moreira Salles: entre o saber e a experiência”. *Revista Cinética*, 2007, <http://www.revistacinetica.com.br/santiago-ceszar.htm>). Nesse sentido, estou de acordo com a leitura que Cezar faz das imagens em super-8 colorido (que mostram a família Moreira Salles na piscina), dissonantes: “Naquela cena sobrevive uma tensão que o filme suaviza. As imagens em super-8 estão ali como que procurando um lugar, parecem ainda não incorporadas ao filme, estão libertas da música e do *off* que organizam a experiência [...]. Esta imagem de época aparece como a abertura que o filme faz para o seu futuro” (Ibidem). Talvez possamos associá-las àquilo que Walter Benjamin chamou de o “sem-expressão” (em seu ensaio sobre Goethe): o que escapa ao discurso, ameaçando o fechamento polido de *Santiago* (cf. Gagnebin, op. cit., p. 101).

perspectiva: o tempo torna “o que foi” mais distante e mais mediado, estimulando a reflexão crítica sobre o material filmado treze anos antes e a imbricação do sujeito no discurso atual. Por outro lado, impede qualquer “diálogo” novo, qualquer movimento que não seja reflexivo. Nesse sentido, o tempo aproxima documentarista e personagem. Se na filmagem a relação hierárquica prévia (patrão-empregado) parece ter dificultado o estabelecimento de outra sorte de aproximação, na montagem João Salles deixa justamente ver, pela revelação dos bastidores, pelos comentários em *off* e pela repetições de *takes*, o quanto estava “fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena”²⁷ — ou seja, o quanto ele e a relação de classe que o ligava a Santiago estavam implicados na cena que pretendia ingenuamente tornar objetiva.

A reflexão crítica sobre o material filmado traz o cineasta de volta à cena, e as flexões do discurso o aproximam do personagem. Esta aproximação, portanto, não é vivida e registrada, mas indireta, reflexiva, erigida por analogia. Fazendo-se “copista” de Santiago, João Salles sugere que produziu um gesto de empatia com seu personagem, ou seja, fez por Santiago o que ele próprio fizera por seus nobres “insepultos”, os personagens da nobreza mundial colecionados pelo ex-mordomo em pequenas biografias datilografadas em 30 mil páginas: preservá-lo do apagamento inevitável. É bem verdade que a alternância de vozes e de posições (sujeito, objeto), limitada pelo tempo e pela morte, retorna ao sujeito-narrador de maneira evidente: Santiago não pode mais pronunciar nada; é João Salles quem arremata o diálogo, enunciando, do presente, através de Santiago, um “sentimento de mundo”²⁸. Nele, destacam-se certezas atuais sobre a realização de documentários, no confronto com a experiência anterior, duramente exposta e criticada. A sofisticação e o bom acabamento competem para a impressão de fechamento e auto-importância deste *alter-retrato*²⁹.

O questionamento que põe em crise a objetividade do retrato também aparece em *Pan-cinema permanente*, mas de outra forma, mais afirmativa do que reflexiva, por assim dizer. O filme de Carlos Nader assume de saída aquilo que o primeiro *Santiago* (o filme inacabado) recalcava: que há uma relação anterior entre cineasta e personagem — neste caso, de amizade —, um não-distanciamento, uma relação que permite “coahlar” o retrato neutro, enlaçando-os de saída (Carlos Nader, Waly Salomão) na produção de conhecimento e expressão diversos, que advêm dessa proximidade. Um primeiro contato já flagra as diferenças de superfície, visíveis na imagem: o que há de constância, zelo estético, rigidez e busca de equilíbrio na composição visual de *Santiago* (tributada por João Salles à influência de Ozu), há de improviso, leveza, inconstância e privilégio ao corpo-a-corpo com situações que não se sabe bem onde vão terminar, engendradas e gravadas pelos dois amigos, em *Pan-cinema*. Se no primeiro caso (*Santiago*) a concepção da “moldura” antecede o re-

trato, no segundo temos uma zona de indeterminação entre linguagem e experiência, que se influenciam mutuamente.

A amizade (território de onde “nasce” *Pan-cinema*) permite, assim, a construção de um retrato a partir de muitos fragmentos descontínuos, em muitos lugares e momentos diferentes, a maioria deles capturada na intimidade da relação entre cineasta e personagem. Registros “menores”, destituídos de qualquer oficialidade (ainda que Waly os invista do maior interesse) — não são momentos decisivos da vida a que o cinema oferece seu testemunho. São, quase sempre, registros de viagem, cujos motivos desconhecemos, pois não é a viagem em sua “razão pública” o que importa, mas o que os amigos produzem juntos: momentos de troca, invenção e deslocamento do cotidiano. Permite mais, conseqüentemente: uma biografia, ou retrato, da qual o personagem participa ativamente. Longe de separadas ou dicotomizadas, “cena” e “vida”, vivido e filmado, convergem. Ao mesmo tempo, a experiência já nasce “para ser filmada” ou “filmável” (já que é ativada pela presença da câmera), e o filme é totalmente habitado por essa experiência incerta.

Isso nos momentos de filmagem. Na montagem, o cineasta retoma melancolicamente o controle. Entre elas, a morte de Waly — com ela, a montagem torna-se a ocasião de fixar sentidos, de tecer o movimento propriamente biográfico, que sintetiza uma existência. Tempo de retomar o material, estabelecer laços e conexões, com arquivos mas também com vozes comentadoras (Antonio Cicero, Caetano Veloso, Suzana Moraes, o próprio Carlos Nader); de trabalhar a plasticidade da imagem (texturas, cores), também potencialmente significativa. Permeando a costura dos registros descontínuos vivazes e contingentes, o filme trabalha um horizonte de construção biográfica que é, também, cronológica. Parece ter igualmente, pela relação que estabelece entre as situações com Waly e as vozes comentadoras, o propósito de encerrar significações (uma, especialmente) para o personagem, que já não pode mais se auto-atribuir coerência (ou incoerência). A característica essencial de Waly, sinaliza *Pan-cinema*, era sua “espontaneidade construída” (como enuncia a voz de Nader), a permanente invenção de si e atuação consciente para a câmera e na vida.

RETRATOS REFLEXIVOS

Pan-cinema traz à tona outro traço importante que esses filmes parecem compartilhar: esses retratos de indivíduos partilham com o espectador, de modo auto-reflexivo, pensamentos e reflexões suplementares dirigidos ao cinema e a suas construções. “Retratar no modelo a pintura”, o processo de criação, produzir uma “imagem-reflexão”, não uma “imagem-reflexo”, como escreveu Avellar³⁰. Esse gesto é mani-

[30] Avellar, op. cit., p. 33.

festos na auto-reflexividade de *Santiago*, tematizado desde o subtítulo (*Uma reflexão sobre o material bruto*). Aliás, ao mostrar como um mesmo material bruto pode gerar dois enunciados tão distintos (aquele de 1992, um retrato tradicional, que — pelo que vemos no fragmento que o prólogo contém — objetivava a cena e recalcava a relação hierárquica anterior entre retratista e personagem; e aquele de 2007, um retrato reflexivo, em que o cineasta assume sua perspectiva), *Santiago* parece discutir prioritariamente o filme como *construto*.

Pan-cinema também privilegia, ainda que tacitamente, uma reflexão sobre o cinema documentário e a natureza de seus *efeitos de realidade*. Como vimos, o filme é composto sobretudo de fragmentos, de registros que não pretendem contar “a história” de Waly Salomão de maneira ordenada e auto-importante, mas orbitar em torno da exuberância e da capacidade desconcertante de *performance*, imprevisto, graça, intervenção e expressão do personagem. Cada trecho guarda a força de um fragmento poético, de um gesto “alterante” e performático. É notável que, apesar da intimidade, e quase contrariando, à primeira vista, a idéia compartilhada de um *pan-cinema* (fazer corresponder “vídeo e vida”, imprimir na tela “as pegadas, os rastros das experiências que se tem na vida cotidiana”, como diz Carlos Nader), Waly não se deixa filmar desprevenido. Ele resiste bravamente a ser capturado passivamente e transformado em imagem à sua revelia. A recusa a ser filmado dormindo é exemplar. Waly quer compor sua imagem conforme a sua própria medida, aproveitar as ocasiões para fazer “cena”, produzir-se como imagem segundo sua marcante auto-*mise-en-scène* — evitando endossar qualquer sorte de registro naturalista de si ou de seu cotidiano.

Assim, *Pan-cinema* assume uma postura reflexiva através de Waly, tornando-se também um ensaio sobre o cinema, permitindo um pensamento sobre as “verdades” do documentário. A todo tempo, tematiza-se a opacidade e, no limite, a remoção de uma realidade última, de um fundo, de um “Waly essencial” a ser finalmente revelado; as oposições máscara *versus* verdade, invenção *versus* realidade, documentário *versus* ficção são colocadas em questão. O próprio personagem, assim como boa parte dos comentários e das construções em torno dele, questionam a espontaneidade das situações vividas, clamando pela indistinção entre regimes: “mascarado eu avanço, eu avanço mascarado”, proclama Waly, que discursa contra a transparência e, no dizer de Antonio Cícero, encarava a vida como “um grande teatro”.

Essa discussão não se limita ao cinema, à impossibilidade de registrar (através de um filme) a vida tal qual. Ela retorna sobre a vida, impedindo que *Pan-cinema* incorra numa reflexividade vazia, maneirista, apta a produzir “novas transparências”³¹. Nos registros de Nader, Waly aproveita-se das oportunidades para produzir situações intensas,

[31] Como nota Ilana Feldman, “hoje a reflexividade e suas marcas (como rastros da filmagem, presença da equipe, tematização do dispositivo etc.) torna-se condição da própria transparência” (“O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica”. Trabalho apresentado no XVII Encontro Anual da Compós. São Paulo, Unip, 2008, p. 6). Ela analisa o “apelo realista” de narrativas audiovisuais contemporâneas, que clamam mais e mais por “‘realidade’ e uma expressão de impactante ‘autenticidade’” (Ibidem, p. 1).

irreverentes, interessantes, “melhores do que a vida” — proclamando, por assim dizer, a possibilidade de intensificação da vida através da intervenção do filme. Talvez seja esta, ao fim do percurso, a proposta de um *pan-cinema*: não a proposta de filmar obsessivamente a pretensa naturalidade da vida cotidiana de alguém (como nos *reality shows*) — ao contrário, “cinematizar” a vida no sentido de Waly, fazer da vida uma “criação artística”, como escreveu Daniel Caetano³², estetizá-la, proclamando a possibilidade de alteração (“eu gosto muito deste verbo: alterar”, diz Waly, a certa altura). Duplo movimento, em suma, com Waly Salomão: pensar o cinema, desnaturalizando a vida.

A URDIDURA DA HISTÓRIA

Se o retrato privilegia um diálogo no presente, de que modo se dá a construção do tempo, a produção de um trajeto de vida para o retratado, já que se abandona a cronologia ordenada e ordenadora? Caberia mesmo perguntar: de que modos os retratos fílmicos desses indivíduos “testemunham pelo seu tempo”?³³ Como se produz a urdidura de um movimento entre memória individual e história pública, entre pessoal e comum, íntimo e coletivo?

A história de vida do português Acácio, no filme homônimo de Marília Rocha, interessa, em parte, porque foi chacoalhada pela história coletiva, uma trajetória individual fortemente mexida e desenraizada pelos ventos de seu tempo, de seu contexto. Tanto que Acácio divide sua vida em três partes: quase trinta anos de Portugal, quase trinta anos de Angola Colonial (onde trabalhou para o museu de uma mineradora portuguesa), quase trinta anos de Brasil (para onde veio tanguado pelo processo revolucionário que resultou na independência de Angola). Escolhendo o personagem como eixo para o estabelecimento de um feixe de relações (entre tempos e espaços, sobretudo), o filme não analisa a experiência colonial e a descolonização africana segundo uma ótica macro-histórica, mas refratada pelo prisma da peculiar vivência individual — que é parte do movimento maior, mas, ainda assim, irreduzível a ele; a experiência individual guarda uma complexidade concreta que não pode ser reduzida a seu “papel histórico” mais óbvio: imigrante português a serviço da empresa colonial. Da maneira como pinta o retrato, *Acácio* faz a colonização recuar a segundo plano, destacando o perfil do personagem de seu lugar histórico (sem apagá-lo), e permitindo-se sugerir que a motivação da empresa colonial e aquela de um indivíduo (que para ela trabalha) podem não coincidir inteiramente.

Isso se dá, em primeiro lugar, pela focalização privilegiada da perspectiva de Acácio (e de sua mulher, Conceição), ou seja, por uma questão evidente de foco narrativo. Mas a evidência da opção pelo retrato

[32] Caetano, Daniel. “Um cinema em curso”. *Revista Cinética*, 2009, abr., <<http://www.revistacinetica.com.br/brasil2008cao.htm>>.

[33] Empréstimo a expressão de Senra, “Como animais que morrem”. *Devi-res: Cinema e Humanidades*, 2007, vol. 4, nº 1, p. 108.

(desde o título) não nos impede de perceber que *Acácio* é um filme de muitas camadas. De saída, porque trabalha um registro não exclusivamente sincrônico, mas que aborda a experiência do personagem em épocas variadas. E, o que é mais importante, movimenta-se *entre* tempos diferentes, mobilizando um amplo acervo de imagens, produzidas por seu Acácio, fotógrafo e cinegrafista, no passado, mas também pela equipe, no presente. É um arquivo peculiar, o de Acácio: se está investido, de um lado, de certa “ótica do poder” (ele produzia registros de povos tribais angolanos para o acervo do museu colonial onde trabalhava), o material traduz, de outro, um olhar bastante pessoal e situado (há no filme, por exemplo, uma série de imagens domésticas, na casa de família em Angola). As passagens entre os dois regimes (o público e o privado, o trabalho e o gesto pessoal, o olhar do técnico a serviço do imperialismo e aquele do amator que traz o cinema e a fotografia para o dia-a-dia) não são rígidas nem nítidas³⁴.

No trabalho de atualização do passado por meio dessas imagens, a enunciação em *Acácio* lança mão de dois movimentos singulares, estratégias que reforçam um gesto anti-historicista, e que nos permitem pensar sobre a maneira como a história é contada. Em primeiro lugar, o filme produz uma permanente defasagem entre as imagens do passado e seu comentário pelo casal de personagens. Mais de uma vez, a situação na qual comentam os arquivos está separada das imagens em si, mostradas depois, ou antes, na montagem, geralmente em silêncio. Isso sinaliza que se trata de rememorar, não de repor o passado em uma suposta integridade de “fato”; rememorar para “reencontrar os afetos”, mas também para “reinventá-los e fazê-los diferir”³⁵; rememorar a partir dos estímulos da situação presente (de suas circunstâncias e valores), não apenas para produzir um discurso sobre o passado, portanto, mas para “possibilitar novamente uma experiência”³⁶. “É do presente”, lembra Bergson, “que parte o chamado ao qual a lembrança responde”³⁷.

Esse efeito é notável nas seqüência acima descritas. Confrontados, primeiramente, apenas com o plano seqüência que mostra os dois protagonistas comentando os arquivos (nosso acesso às imagens que eles comentam é adiado pela montagem), atentamos para a cena em sua duração: vemos nos rostos e gestos o prazer de lembrar e contar, mas também a angústia breve produzida pelas lacunas, pelos vazios, quando a memória silencia ou falha; e sobretudo o permanente movimento de estabelecer conexões com o presente, ou seja, rememorar como ocasião para se ver e se pensar hoje: “ainda não estava tão careca”, diz seu Acácio, reagindo a uma imagem que lhe é mostrada na TV (e que só veremos mais tarde). Por outro lado, ao dissociar arquivos e comentários, o filme evita que coincidam totalmente as imagens do passado e a memória do protagonista, mantendo certa opacidade,

[34] Basta atentar para as imagens: o rosto em close e o sorriso que a câmera recebe em resposta, numa pose dócil, aparecem tanto nos registros dos Kiôko (povo tribal angolano) como nos filmes domésticos.

[35] Brasil, op. cit., p. 91.

[36] Ibidem, p. 94.

[37] Citado em Bosi, op. cit., p. 48.

existência autônoma e abertura (de modo que o espectador também possa projetar, nas imagens, sentidos, desejos, valores etc.). Posteriormente, quando vemos os arquivos, em silêncio, recuperamos na memória, de modo fragmentário e lacunar, algo do que os personagens disseram; adivinhamos aqui e ali uma conexão, tardiamente, em pedaços. Experimentamos, nós mesmos, em escala menor, a lembrança e o esquecimento. Essa lacuna deliberada permite que as significações flutuem, sem se fixar.

A segunda estratégia consiste em lançar na montagem imagens presentes de Portugal e da África, realizadas pela equipe, multiplicando, a partir da relação com as imagens de arquivo, vaivens entre tempos e espaços — a instância enunciativa endossando na montagem um movimento análogo àquele em que se tecem os liames da memória, por meio de “associações de similaridade ou de contigüidade”, como lembra Ecléa Bosi, em comentário a Bergson³⁸. Refiro-me a planos ou seqüência de imagens justapostos que relacionam diferentes tempos, espaços e temáticas, de maneira que o filme está sempre a multiplicar e sobrepor camadas.

Um trecho é emblemático desse movimento. Uma imagem produzida pela equipe no presente (o pôr do sol no mar, numa praia da África) traduz liricamente o apagamento. Em diálogo com este plano, a voz de Acácio (sobreposta) reporta, de sua perspectiva e segundo sua lembrança, a concepção dos Kiôko (povo tribal angolano que ele conheceu e registrou no passado) sobre a velhice e a morte — temáticas para o personagem, no presente da filmagem, tão agudas. Passado, presente, Acácio, a equipe, os Kiôko — relacionados numa curta seqüência, essas perspectivas todas se enredam, adiando relações diretas (entre as imagens e seus referentes, por exemplo, já que estão mediadas pela voz que reporta outra perspectiva e introduz uma espécie de “filtro”), e sugerindo sentidos *através*, entrevistados na relação entre partes (imagens, vozes). Em *Acácio*, como se vê, há uma recusa do dado imediato, e uma multiplicação de mediações, afastando a possibilidade de afirmações diretas e conclusivas³⁹.

Nesse sentido, as imagens da visita da equipe do filme a África e a Portugal não têm tanto o valor de testemunho ou registro específico; poderiam até ser outras, já que não valem pelo que referem, mas têm o papel de multiplicar possibilidades de relação na montagem. A tônica do filme é o constante movimento, não apenas entre passado e presente, mas sinalizando as posições relativas que um assume em relação ao(s) outro(s), e o quanto a subjetividade se constitui permanentemente, pela incorporação de fragmentos do(s) outro(s). O filme não apenas mostra os Kiôko sempre *através* (das imagens de arquivo e de algo da memória de seu Acácio), mas a narradora-diretora também revela seu olhar manifestamente *através* da escolha pessoal dessas ima-

[38] Ibidem, p. 51.

[39] Tal forma seria própria do ensaio, conforme descrito por Ilana Feldman: “O ensaio se volta contra o imediato para estabelecer mediações, preferindo sempre o parcial, o inconcluso e o fragmentário [...] o ensaio nos coloca a impossibilidade de exaurirmos uma relação com o objeto, não admitindo conciliação ou consenso” (“Na contramão do confessional”, op. cit., p. 60). O ensaio pressupõe “uma instabilidade e uma indeterminação narrativas em que não há unidade nem controle possível, pois a relação entre a palavra, a imagem e o referente deixa de ser imediata, havendo sempre uma hesitação entre a busca de certezas e a impossibilidade de fixá-las” (Ibidem, p. 61).

gens e da maneira de montá-las, permitindo-se montar suas imagens de arquivo “favoritas”, como ela mesma enuncia, e não encadeá-las pretendendo reproduzir rigorosamente o conhecimento etnográfico que seu Acácio acumulou sobre aquele povo; e Acácio também fala de si, de temáticas que hoje são decisivas para ele (a experiência da velhice e a iminência da morte) *através* dos Kiôko, da partilha de seu conhecimento e memória sobre aquele povo.

Neste falar de si *através* do outro, o filme sugere a produção de sentidos como relação, sempre provisória; opera por deslocamentos e movimentos, impedindo qualquer sorte de essencialização (de Acácio, do passado ou dos Kiôko), e impedindo também que um papel histórico para o personagem se fixe no óbvio.

Vida, sobre/com a atriz Maria Gladys, também nos permite desdobrar esse questionamento sobre a maneira como se tecem, nos filmes biográficos aqui analisados, os liames entre memória e história. Em primeiro lugar, que memória? O filme trabalha um permanente movimento entre uma espécie de memória-ação, que se inscreve no corpo da personagem, *através* de *performances* no presente (leitura de poemas, intervenções, mas em especial a bela cena em que Gladys e Maria Thereza Maron dançam para a câmera de Paula Gaitán, estabelecendo um jogo de aproximação e fuga); e memória-evocação, presente no gesto mais tradicional de rememorar o passado, que aparece na forma de relatos para a câmera, em situação mais próxima à da entrevista.

Como em *Acácio*, cabe notar que os arquivos (as imagens do passado) não estão investidos de um papel ilustrativo. Mais do que ilustrar aquilo que em tese “representam” (a personagem na infância, na adolescência, trabalhando em diferentes filmes etc.), as velhas fotografias são tomadas como objeto ou matéria para a criação de procedimentos estéticos pela cineasta-retratista. Isso é notável desde o prólogo, composto por uma série de movimentos que perscrutam diferentes fotografias (fotos de família, da juventude), cobertas por um pano vermelho (espécie de cortina) sacudido pelo vento; cobertas e descobertas, cobertas e descobertas... Configura-se assim uma sorte de procedimento poético-expressivo que situa as fotografias como objetos num espaço presente (o apartamento de Gladys), e que sugere sentidos outros a partir delas: desvelamento momentâneo, espreita fugaz, entrever. Por fim, a seqüência termina com a moldura de um porta-retratos, vazia, sobre a mesa. Impossibilidade do retrato, ou retrato a preencher a partir da relação contingente e criativa que o filme (que ali se inicia) vai erigir e reportar?

Em seu intenso hibridismo, o filme trabalha ainda com a estratégia de visita a um lugar de memória, como mote para a produção e partilha de lembranças pela personagem, notadamente em uma de suas seqüências mais rememorativas, que se desenvolve sobretudo no espaço

da linha do trem do subúrbio, no Rio de Janeiro. As rememorações de Gladys dialogam com imagens da visita à linha de trem, fragmentos de um ensaio visual presente que evoca deslocamento, sobretudo no tempo. A essas imagens são justapostos, na montagem, fragmentos de imagens da atriz no passado, extraídos de filmes em que Gladys atuou.

Um exemplo: ela caminha (no presente da filmagem) por uma estação de trem; vemos, em seguida, uma imagem sua, cerca de 45 anos antes, caminhando, em plano de *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. A enunciação se permite aqui um jogo de interpenetrações, em que não apenas imagens do presente são relacionadas com relatos sobre o passado, como imagens e sons tomados no passado assomam no presente — “assomos” que não seguem uma ordenação cronológica linear nem se pautam pelo que diz a personagem. Os arquivos assomam como “lampejos”, numa lógica de montagem que é menos “a do argumento ou da explicação” do que a do “contato”, como escreve André Brasil, para *Serras da desordem*⁴⁰. Desse modo, multiplicam-se sugestões: podemos pensar em uma espécie de súbita coincidência extratemporal entre passado e presente (segundo a lógica das lembranças involuntárias, que Proust tematiza tão bem); mas também lembrar, com Bergson, que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”⁴¹.

A montagem por “contato”, assim, baseada em afinidades visuais (de enquadramento, movimento), em relações de “similaridade ou de contigüidade” entre imagens heterogêneas, povoa o filme de “lampejos”. Eles sugerem movimento, vaivém, lembrança involuntária e os percursos mesmos da memória (urdidura de lembrança e esquecimento). Como são trechos de filmes (de Ruy Guerra, Bressane e outros) que fornecem as imagens de Gladys no passado, é também uma memória pública e coletiva que *Vida* põe em cena. Trabalhar esta memória não como monumento, mas como fragmento — que pode ser pensado e ativado em relação às imagens do presente, mesmo as mais íntimas e ordinárias — não é dos menores gestos que este filme realiza.

CLÁUDIA MESQUITA é professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

[40] Brasil, op. cit., p. 94.

[41] Citado em Bosi, op. cit., p. 46.

Recebido para publicação
em 20 de fevereiro de 2010.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

86, março 2010

pp. 105-118
