

DENIZE CORREA ARAUJO

IMAGENS-MEMÓRIA: DOCUMENTÁRIOS- HOMENAGEM, AUTOBIOGRÁFICOS E BIOPICS

*IMÁGENES-MEMORIA: DOCUMENTARIOS-
HOMENAJE, AUTOBIOGRÁFICOS Y BIOPICS*

*MEMORY-IMAGES: HOMAGE DOCUMENTARIES,
AUTOBIOGRAPHIES AND BIOPICS*

Recebido em: 28 jun. 2016

Aceito em: 20 dez. 2016

Denize Correa Araujo: Universidade Tuitui do Paraná (Curitiba-Pr, Brasil)

PhD – UCR; Pós-Doutora – UAlg; Docente do PPGCom-UTP; Coordenadora da Pós em InterCines-UTP; Diretora do Clipagem-Centro de Cultura Contemporânea; Membro do Conselho Internacional da IAMCR; Lider do GP CIC, CNPq.

Contato: denizearaujo@hotmail.com

ISSN (2236-8000)

linguagens midiáticas

RESUMO

Este estudo contempla imagens que constroem memórias em três tipos de documentários que seguem a concepção de John Grierson sobre o documentário como “o tratamento criativo da realidade”. Pertencem ao corpus desta pesquisa os filmes *Elena*, de Petra Costa (Brasil, 2012), *As Praias de Agnès*, de Agnès Varda (França, 2008) e *Steve Jobs*, de Danny Boyle (USA, 2015), documentários recentes com concepções diversas que sugerem novos enfoques ao gênero. A pesquisa objetiva analisar a questão da construção de imagens-memória que cada tipo de documentário elabora, enfocando a subjetividade da factualidade retratada, tendo Beatriz Sarlo, Pierre Nora e Maurice Halbwachs como referenciais teóricos. O segundo objetivo é dialogar com as noções de documentário de Manuela Penafria, Bill Nichols e Arlindo Machado, sugerindo novas terminologias para o corpus em questão. O referencial teórico inclui também teóricos como Jacques Derrida, Guy Debord, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

PALAVRAS-CHAVES: imagens-memória; documentários-homenagem; filmes autobiográficos; biopics; dramadocs.

RESUMEN

Este estudio contempla imágenes que constuyen memorias en tres tipos de documentarios que siguen la concepción de John Grierson acerca del documentario como “el tratamiento criativo de la realidad”. Pertenecen al corpus de esta pesquisa las películas *Elena*, de Petra Costa (Brasil, 2012), *As Praias de Agnès*, de Agnès Varda (Francia, 2008) y *Steve Jobs*, de Danny Boyle (EUA, 2015), documentarios recientes con concepciones distintas que sugieren nuevos enfoques al género. La pesquisa objetiva analizar la cuestión de la construcción de imágenes-memoria que cada tipo de documentario elabora, enfocando la subjetividad de la factualidad retratada, contando con Beatriz Sarlo, Pierre Nora y Maurice Halbwachs como referenciales teóricos. El segundo objetivo es dialogar con las nociones de documentario de Manuela Penafria, Bill Nichols y Arlindo Machado, sugiriendo nuevas terminologías para el corpus en cuestión. El referencial teórico incluye también teóricos como Jacques Derrida, Guy Debord, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Félix Guattari.

PALABRAS-CHAVES: imágenes-memoria; documentarios-homenaje; películas autobiográficas; biopics; dramadocs.

ABSTRACT

This study contemplates images that build memories in three kinds of documentaries that follow John Grierson’s concept about the documentary as “the creative treatment of reality”. The corpus of this research includes the films *Elena*, by Petra Costa (Brazil, 2012), *Agnès Beaches*, by Agnès Varda (France, 2008) and *Steve Jobs*, by Danny Boyle (USA, 2015), recent documentaries with diversified conceptions that suggest new approaches to the genre. The research intends to analyze the issue of memory-image construction that each documentary builds, focusing on the subjectivity of the represented factuality, having Beatriz Sarlo, Pierre Nora and Maurice Halbwachs as theoretical references. The secondary aim is to develop a dialog with notions of documentary by Manuela Penafria, Bill Nichols and Arlindo Machado, suggesting new terminologies for the corpus in discussion. The sources of reference also include theories by Jacques Derrida, Guy Debord, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze and Félix Guattari.

KEYWORDS: memory-images; homage documentaries; autobiographical films; biopics; dramadocs.

INTRODUÇÃO

Este estudo contempla imagens que constroem memórias em três tipos de documentários que parecem estar se tornando uma tendência contemporânea de revisão do passado, com estratégias criativas, seguindo o conceito de John Grierson sobre o documentário como “o tratamento criativo da realidade”. Embora no termo “realidade” já esteja implícita a noção de subjetividade imanente, a criatividade demonstrada nos elementos pertencentes aos mesmos faz com que o gênero documentário se reinvente, trazendo hibridações que pedem revisões nos conceitos tradicionais do que é um documentário.

O *corpus* desta pesquisa inclui os filmes *Elena*, de Petra Costa (Brasil, 2012), *As Praias de Agnès*, de Agnès Varda (França, 2008) e *Steve Jobs*, de Danny Boyle (USA, 2015). A seleção privilegiou documentários recentes, da última década, com concepções bastante diferenciadas, de países culturalmente diversos, com a proposta de enfatizar três tipos de enfoques que contemplam estratégias inerentes a cada documentário. O primeiro tipo aqui tratado é o documentário-homenagem, experimental, que objetiva prestar um tributo emocional a amigos e entes queridos. O segundo é o documentário autobiográfico que nos oferece uma versão de como a personagem se considera, ou como quer ser considerada. Os biopics, que estão se tornando bastante populares, pretendem retratar pessoas famosas, incluindo certas vezes problemas da vida particular mesclados com a carreira profissional.

Este estudo objetiva, em primeira instância, dialogar com a questão da construção de imagens-memória que cada tipo de documentário procura elaborar, enfocando a subjetividade da factualidade, seja de testemunhos, seja de declarações próprias ou de elementos criativos que permeiam relatos. Tendo Beatriz Sarlo, Pierre Nora e Maurice Halbwachs como referenciais teóricos, o estudo analisa as estratégias que conduzem a narrativa e as imagens que conduzem o enfoque selecionado. O segundo objetivo é a análise dos tipos de documentários e seus desdobramentos em relação às interferências de elementos ficcionais, construídos ou recriados, que interagem com os factuais, enfatizando o que chamo de “memória-metamorfose”. Conceitos de John Grierson, Manuela Penafria e Arlindo Machado colaboram na elaboração da análise dos documentários selecionados, além de Jacques Derrida, Jean Baudrillard e Guy Debord, com seus devidos conceitos em relação às imagens e documentários.

Há pontos de convergência entre os três tipos de documentários. O mais evidente é o fato de como os homenageados (ou eles mesmos, no caso das autobiografias) serão lembrados. O cinema, apesar de não ter compromisso com a factualidade, mesmo em documentários, exerce uma atração ao retratar pessoas famosas, seja em autobiografias, seja em biopics. Mesmo conhecendo a vida dos retratados, as imagens exibidas são formadoras de memórias indelévels, que podem construir positivamente ou desconstruir mitos. No momento, há diversos biopics que foram contestados, ou pelos próprios homenageados ou por suas famílias. Mark Zuckerberg lamentou que o filme *Rede Social* tenha cometido o engano de dizer que ele criou o facebook para atrair garotas, o que não

foi seu objetivo. Patch Adams reclamou que suas imagens no filme *Patch Adams- o amor é contagioso* foram muito exploradas como as de palhaço, causando problemas subseqüentes, quando seu nome ficou associado a um caráter infantil. Marc Schiller criticou a representação da tentativa de seu assassinato, especialmente porque ele entrou em coma após o incidente, o que o filme *Sem dor, sem ganho* não mostra (“Seis pessoas” : <http://www.batanga.com.br/1970/6-pessoas-reais-que-odiaram-os-filmes-sobre-suas-vidas>).

No caso de artistas já falecidos, os familiares manifestaram seu desagrado com a representação. O pai de Amy Winehouse, Mitch Winehouse, ficou muito desapontado com o filme, dizendo que o diretor se concentrou no vício em drogas de sua filha, sem retratar seus bons momentos. Apesar de colaborar com o filme no início, a família se retirou quando percebeu que o filme *Amy* seria, em seu julgamento, enganoso. Agora o próprio pai quer fazer outro filme mais verdadeiro (WINEHOUSE, 2015). O caso do filme *Grace: a princesa de Mônaco* teve diversas repercussões, fazendo com que o diretor Olivier Dahan se sentisse insultado. “Nunca pretendi fazer uma cinebiografia. Não há nada que mereça causar um drama. Há coisas reais e outras inventadas: é meu direito à ficção. Mas quando leio em seu comunicado que tudo foi feito com fins comerciais, me sinto insultado”, declarou o cineasta em entrevista ao semanário *Le Journal du Dimanche* (DAHAN, 2014). A família real se posicionou totalmente desfavorável ao filme por não ser fiel ao que realmente aconteceu na vida de Grace Kelly. Os filhos da ex-atriz e princesa de Mônaco se recusaram a ver o filme e quiseram boicotar o Festival de Cannes em 2015.

A afirmação do diretor Oliver Dahan de que o documentário não é uma cinebiografia e que há cenas inventadas, reclamando seu direito à ficção, é uma das provas de que mesmo os documentários que retratam as vidas de pessoas famosas estão híbridos no sentido de incluírem cenas inventadas e de manipularem a factualidade. Isso leva a questões sérias sobre o estatuto do documentário na época atual, onde não só os efeitos especiais podem criar e inventar, mas os diretores também querem gozar dos mesmos privilégios, sem serem interrogados e questionados. A invenção de fatos não está prevista no que Grierson sugere, quando afirma que o documentário é o tratamento criativo da realidade. A pesquisadora portuguesa Manuela Penafria sugere: “há uma realidade fílmica e uma realidade mais real, se assim a podemos chamar. O cinema não tem a capacidade de nos dar a ver o nosso mundo ‘tal qual’, mas de um modo que só o cinema, com sua capacidade de enquadrar, compor, interligar, o pode fazer”. Penafria distingue duas alternativas: “todo o filme é um documentário – todo e qualquer filme documenta algo; todo o filme é uma ficção por ser uma representação e não a própria realidade, por representar idéias e por todos os filmes partilharem dos mesmos recursos cinematográficos” (PENAFRIA, 2004 (<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>)).

Há filmes, acusados de sensacionalistas, que constroem uma memória midiaticizada de personagens famosos, como é o caso de *Steve Jobs*, que exhibe cenas do criador da Apple com sua família, demonstrando seu temperamento agressivo e prepotente e procurando desmitificar sua imagem. Como a trajetória de Jobs é conhecida, detalhes sobre sua vida

peçoal são maximizados. O filme *I am Ingrid Bergman* também procura retratar fatos menos conhecidos, dos relacionamentos da atriz e sua família. Biopics de personagens famosos na área musical estão sendo produzidos em ampla escala, considerando o sucesso que conquistam. Teóricos da mídia como Jean Baudrillard, Fredric Jameson e Jacques Derrida oferecem conceitos que podem ser sugestões de análise do fenômeno da proliferação de biopics ou cinebiografias, autobiografias e biografias para homenagear entes queridos. Considerando a facilidade da mídia digital, os 15 minutos de fama previstos por Andy Warhol se converteram em *selfies* e em vídeos experimentais, oportunizando a criação de memórias de personagens não famosos. Alguns destes *selfies* se transformaram em virais, como no caso de *Me @ the zoo* (USA 2012), que mostra a vida de Chris Crocker, vídeo blogueiro que se tornou popular com sua declaração no youtube “Leave Britney Alone”, suscitando uma série de comentários positivos e negativos.

Apesar da atual proliferação de filmes biográficos e autobiografias, o gênero existe há muito tempo. O biopic foi reconhecido como subgênero nos anos trinta, mas antes disso já haviam sido produzidos os pioneiros, como *Jeanne d’Arc* (1900), *The Life of Charles Peace* (1905), *Napoleón*, de Abel Gance, em 1927, e *Disraeli* (USA, 1929). O maior sucesso comercial foi do filme *The private life of Henry VIII* (UK, 1933). O objetivo dos primeiros biopics era de criar mitos (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/criticism-ideology/historical-films-the-biographical-film.html>).

O que difere os antigos biopics dos do século 21 é justamente o mito. Enquanto os biopics do início do cinema eram feitos para imortalizar feitos heróicos ou reis, os de hoje, em sua maioria, recorrem a detalhes intimistas que desconstróem mitos, especialmente no caso de *Steve Jobs* e *Amy*.

Ao lado destes, há as autobiografias, subjetivas, construídas para a criação de uma memória artística, como é o caso de *As Praias de Agnès*. O documentário mescla suas impressões pessoais sobre a vida, sobre a arte e sobre o papel do artista no mundo contemporâneo. Jean Jacques Rousseau se anunciou como o precursor da autobiografia em seu livro *Confissões*, de 1791. Muitos documentários foram feitos sobre livros históricos, mas antes da década de 60 a produção era de filmes de família, como *Window Water Baby Moving* (1959), onde Stan Brakhage filmou a si próprio e à sua família. (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/criticism-ideology/historical-films-the-biographical-film.html>)

Além dos biopics e das autobiografias, há uma categoria artística que pode ser considerada parte da produção de videoarte, subgênero que teve início com David Hall e David Ross, no final dos anos 50 e na década de 60, quando Nam June Paik e Wolf Vostell, como parte do movimento Fluxus, ficaram famosos pelos seus trabalhos. *Elena* é uma espécie de hibridação entre vídeo experimental e documentário, ao mesmo tempo em que personagem e diretora se fundem. O documentário pertence a essa categoria por seu enfoque emocional, moldando uma memória afetiva.

IMAGENS DE MEMÓRIA AFETIVA

Ao falar de subjetividade, a pesquisadora argentina Beatriz Sarlo sugere que testemunhos estão super valorizados e que deveriam ser

relativizados, considerando a subjetividade que os permeia: “A dimensão intensamente subjetiva caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e midiático. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência” (SARLO, 2007:38). No caso de *Elena*, porém, o elemento artístico é bem mais relevante que alguma maneira objetiva que pudesse ter sido encontrada para expressar sentimentos. Emoções não são objetivas e não há razão para informações precisas. No documentário *Elena*, as imagens são nebulosas e vão sendo diluídas em pequenas quantidades, implicando o pouco que precisa se revelado e o muito que precisa ser sentido, participado. É um documentário-arte que envolve a platéia, que se emociona com os elementos selecionados para construir uma imagem etérea, de sombras e fantasmas, de medos e angústias. “Se tudo é tão simples, por que é que eu tenho medo?” pergunta Elena no diário que sua irmã cineasta encontrou. A decisão de retomar o caminho de Elena fez com que Petra fosse a New York e procurasse nas ruas as ilusões perdidas de sua irmã, procurasse por sua memória, pelas suas perdas em caminhos sem volta. “Ela tinha um vazio bem aqui”, diz sua mãe, colocando a mão no peito. Este vazio se tornou grande, tomou conta de seu ser, foi intransponível.

Christi Lemire, em seus comentários sobre o filme, define *Elena* como documentário-arte, uma fusão de memória e mistério, através do prisma da memória da diretora. Lemire sugere também que o termo documentário talvez não seja o mais adequado, considerando que o trabalho de Petra Costa é uma mixagem de imagens-arte e sons, com material de arquivo de uma década, partes do diário encontrado pela irmã-cineasta e imagens novas na moderna Manhattan (www.rogerebert.com/reviews/elena-2014).

A memória afetiva que Petra Costa nos oferece pode ter respaldo nos conceitos de Pierre Nora, adaptados para esse lugar, Manhattan, ainda habitado pelas sombras de Elena:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema da sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual nos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória. (NORA, 1993: 07)

Enquanto Nora, em seus estudos sobre lugares de memória, analisa a memória relativa aos lugares que a História não pode esquecer, Petra Costa procura pelo lugar onde pode encontrar traços da memória que quer reconstituir uma memória afetiva, já afetada pelo passar dos anos, mas ainda latente. Nora sugere:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993: 09).

Petra dialoga com Nora, concordando que a memória é vida, e que a vida de sua irmã Elena voltará, através de seu diário, de suas imagens, dos relatos seus e de sua mãe. Manhattan tem algo a contar, é a memória dos lugares onde Elena passava, onde Elena morava, onde Elena questionava a vida e a arte, onde Elena finalmente decidiu que seu medo era mais forte que sua superação e sua espera por sonhos não realizados.

A memória afetiva que Petra oferece não é só a de Elena, é também a sua, de seu convívio com sua irmã e sua mãe, de suas conversas com a concha que ganhou quando Elena partiu e, especialmente, de sua interligação tão intensa que a deixou pensar que ela era Elena, que as duas haviam se tornado uma. Stephen Holden, em seu texto “Procurando por sua irmã, assim como por ela mesma”, no New York Times de 20 de maio de 2014, comenta:

A identificação de Petra com Elena é tão intensa que as faces das duas irmãs parecem quase intercambiáveis, como as duas mulheres do filme *Persona*, de Ingmar Bergman, uma delas uma atriz (representada por Liv Ullmann), que se torna muda, a outra sua enfermeira (Bibi Andersson), que tenta tirá-la de um desespero incomensurável. Outro filme clássico ao qual *Elena* indiretamente se refere é *Hiroshima meu amor*, de Alain Resnais, que contempla reflexões sobre paixão, tempo e trauma histórico sugeridos pela menção de “Hiroshima”. (HOLDEN, www.nytimes.com/.../elena-a-documentary-about-a-

A memória afetiva demonstrada no documentário-arte incorpora intertextos com outros filmes de arte e com imagens flutuantes que se referem à pintura “La Jeune Martyr”, de Paul Delaroche e à morte de Ophelia, em *Hamlet*, uma das origens para a presença constante da água, que personaliza a memória na *voiceover* do texto: *Pouco a pouco as dores viram água, viram memória*. Além da memória afetiva, o documentário é um memorial afetivo, um poema onde a angústia de três mulheres se materializa nas imagens-memória, no lamento doloroso da morte de uma jovem nascida durante a ditadura militar brasileira e crida na clandestinidade, com sonhos de ser atriz.

Segundo Jordan Smith, crítico de cinema do ioncinema, *Elena* é um poema de amor *postmortem* construído sobre momentos de dança permeados por uma profunda depressão. As cenas performáticas, a dança para a lua e as piruetas em *slow motion* traduzem o estado de espírito de Elena, sempre volátil e etéreo (SMITH, June 4, 2014: www.ioncinema.com/reviews/elena-doc-review).

Figuras 01, 02 e 03: Elena, Petra Costa, Brasil 2.012.



A fugacidade da vida é parte das estratégias de filmagem, com imagens enevoadas, como se estivessem com medo da câmera, sempre tentando se esconder, sempre passageiras em fuga, na sombra, acompanhadas pela memorável trilha sonora original, que inclui “Dedicated To The One I Love”, da banda The Mamas & the Papas e “I turn to water”, “Won’t you come back”, “Fly Away”, “The Mermaid Ária” e “Sister of the Sea”, de Maggie Clifford.

IMAGENS DE AUTO-MEMÓRIA

O documentário *As praias de Agnès* contempla não só uma autobiografia da artista e cineasta belga, mas sua visão de mundo, refletida em seus enfoques rizomáticos, sem aparentes conexões, como se linhas de fuga e platôs se intercalassem. Longe do modelo arbóreo, a narrativa segue o rumo do rizoma descrito por Gilles Deleuze e Guattari. Aparentemente, parece não haver um fio norteador, e sim certos *insights* de memória não lineares. Em suas próprias palavras, Varda se posiciona, em entrevista a Hans Ulrich Obrist:

Eu não sou a favor do ‘tudo autobiográfico’, contar a infância ou a vida diária, não tenho vontade de fazer cinema autobiográfico. Tenho vontade de fazer um cinema em que eu exista dentro do filme, e principalmente quando é um filme sobre os outros. (OBRIST, 2010)

Diversamente da maioria dos *selfies*, de auto-exposição narcisística, Varda reflete sobre a vida, o tempo e a memória do que para ela foi importante, do que sua cosmovisão consegue captar, de eventos que viu, de lugares que habitou e, principalmente de imagens de praias com as quais se identificou, sejam elas praias existentes ou metafóricas. “Se você abrir uma pessoa, irá encontrar paisagens. Se me abrir, encontrará praias”. É assim que Agnès Varda se apresenta, abrindo suas paisagens, oferecendo suas predileções, sua infância e juventude e, especialmente, sua paixão por Jacques Démy, que já havia sido parte de seu comentário no filme *Janela da Alma* (2001): “depois de você, meu coração se fechará para sempre”, disse Varda ao contar que havia filmado a pele de seu marido como memória, ao saber que iria perdê-lo.

Raymond Bellour diferencia autobiografia de auto-retrato:

Por um lado, há a autobiografia; se quisermos conservar, minimamente a substância da sua definição tradicional, somos forçados a constatar que no cinema ela se torna fragmentária, limitada, dissociada, incerta - perseguida pela forma superior de dissociação que nasce dos disfarces da ficção. Por outro, quando sua definição se torna realmente duvidosa, é porque ela encobre uma experiência que, por ser de natureza autobiográfica, é também seu contrário: o auto-retrato. (BELLOUR, 1997: 330)

Bellour sugere que “onde a autobiografia se define por um limite temporal, o auto-retrato aparece como uma totalidade sem fim, na qual nada pode ser dado de antemão.... não narrarei o que fiz; direi quem sou” (BELLOUR, 1997: 331). Talvez seja este o caso de *As Praias de Agnès*.

Segundo os pesquisadores Martin A. Conway e Christopher W. Pleydell-Pearce, a memória autobiográfica é fundamentalmente relevante para o “eu”, para as emoções e para a experiência da formação pessoal, ou seja, para a experiência de sobreviver como indivíduo, em ambiente cultural, em seu tempo (CONWAY e PLEYDELL-PEARCE, 2000: 261). No caso de Varda, além da preocupação em expressar emoções, há a ênfase no espectador, nas pessoas que compartilham suas filmagens, como está especificado em sua entrevista com Obrist:

Nunca busquei fazer “ um bom negócio” , como se diz . Ou seja, escolher um romance conhecido, atores conhecidos, e fazer um filme que seja programado para “ funcionar” – isso eu não sei fazer. Só fiz filmes quando sentia a necessidade real, lancinante por assim dizer, e, também, outras vezes, por acaso. Acaso, no sentido em que a minha vida atravessa a vida de outras pessoas, porque eu encontrei pessoas e a partir disso pude fazer alguma coisa. (OBRIST, 2008)

O auto-retrato toma diversas formas. Varda o faz de maneira lúdica, como um convite ao acaso, às situações que surgem, à participação dos espectadores. Em entrevista com Vasco Câmara, Varda conta:

Havia vento quando rodávamos esses planos, eu tinha uns lenços, e houve um momento que disse para comigo: “É o meu retrato escondido”, escondido atrás de lenços e dos espelhos. Porque é um espelho invertido. O utensílio do auto-retrato é o espelho. Os pintores pintavam-se ao espelho. Eu tentei fazer o contrário: que o espelho reflectisse outras pessoas, as ondas, o mar, a realidade. Que houvesse uma espécie de confusão entre a imagem reflectida e a imagem refractada, em todos os sentidos. E tive vontade de filmar os outros, como aqueles estudantes de uma escola belga que foram muito gentis em ajudar-nos a levar os adereços para a praia - quis mostrar cada um deles, quis que eles se apresentassem, quis apresentá-los. “Vivo enquanto me recordo”. (CÂMARA, 2009 <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/quotvivo-enquanto-me-recordoquot-23716>)

Continuando a entrevista, Varda esclarece:

O filme está entre o acaso e situações que foi preciso aproveitar. Por exemplo, naquela sequência em que vou à minha casa de infância [em Bruxelas, onde nasceu], subo as escadas e digo [ao novo proprietário] que quero ver o meu quarto e o quarto das minhas irmãs. E ele diz-me: “Olhe para a minha colecção de comboios.” Compreende: tendo eu feito uma série de documentários, essa era uma ocasião que eu não podia perder. E do ponto de vista do espectador, era muito mais divertida a história dos comboios do que saber onde era o meu quarto. Ou seja, é o acaso, mas convoco-o: há um projecto, visitar a casa, com o jardim, muito importante para mim, e depois é o tipo que me rouba, que me rouba a lembrança. Mas é isso que para mim é interessante. É essa a minha ideia de auto-retrato: qualquer coisa permanentemente a ser perturbada (CÂMARA, 2009, idem).

Ao ser perguntada sobre a recriação de episódios que estão em sua memória, Varda responde:

Há um momento em que digo: “Je me souviens pendant que je vis”, [recordo-me enquanto vivo]. Poderia dizer, e seria a mesma coisa, “vivo enquanto me recordo”. Eu vivo na memória. Não há nostalgia. Há aquilo que a minha memória deixa sair naquele instante em que estou a filmar. Se filmasse não naquela altura mas seis meses depois, certamente o filme teria outras coisas. (CÂMARA, 2009, ibidem)

Em relação à última declaração de Varda na citação da entrevista acima, a situação é o que denomino de **memória-metamorfose**, o tipo de memória que muda com o passar do tempo, com as vivências, com novas interpretações do passado.

Comentando sobre montagem, Varda confessa na entrevista:

Para a montagem havia coisas preparadas, mas nunca faltou espaço para o fugidio, para uma emoção furtiva. Para uma rabanada de vento. É um filme puzzle. E faltam peças. É uma obra inacabada. Sabe, nos puzzles há sempre a caixa com o desenho e as pessoas podem copiar o desenho. Mas o verdadeiro desafio para os puros e duros do puzzle é que não se veja sequer o desenho. Procura-se o que se vai encontrar. É isso o filme: um puzzle de que não temos o modelo, porque o modelo constrói-se enquanto se faz o filme, com a montagem. No início é como se faltassem peças, e quanto ao fim não sabemos se o desenho é uma paisagem ou é uma figura humana... nem eu mesma sei...Foi preciso depois encontrar elos entre as peças desse puzzle, uma pequena emoção, como uma pequena peça de música que foi feita para Jacques e para mim, sabe, da da da di, da, da da di... queria que se ouvisse só este tema quando se visse o Jacques, achei isso muito bonito, uma pequena frase musical sem excesso de violinos. Muito trabalho para a justeza. Quando se canta, não se deve cantar ao lado ou demasiado forte. Deve-se cantar de forma justa. Foi esse o meu trabalho: encontrar a justeza de tom, de montagem, e um pouco de brincadeira (CÂMARA, 2009, ibidem).

A pesquisadora Vera Maria Antonieta Tordino Brandão, em seu artigo

“Memória Autobiográfica - a revisão das trajetórias e a busca de sentido”, sugere:

No trabalho com memória autobiográfica observamos como as marcas que as sensações - internalizadas, re-elaboradas subjetivamente e vividas em certo meio cultural - transformam-se em um saber próprio, auto-referenciado. Consideramos, assim, que toda a memória é conhecimento, como processo de aprender-ensinar-construir. Fazer, desfazer, refazer (se) - uma investigação, por meio da autobiografia, do sentido de nossas escolhas e das trajetórias seguidas. (BRANDÃO, 2008: http://arquivos.cruzeirodosuleducacional.edu.br/principal/old/revista_educacao/pdf/volume_1/art7vera.pdf)

As imagens que constroem a memória autobiográfica, ou auto-memória de Agnès Varda, contemplam uma vertente do rizoma, fazendo conexões inusitadas, seguindo o conceito de Deleuze e Guattari que contrapõe o arbóreo, onde tudo é interligado a um tronco, ao rizomático, com linhas de desterritorialização e digressões, mas que também pressupõe platôs, não sendo monológico e sim múltiplo:

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. (DELEUZE-GUATTARI, 2004: 37)

Maurice Halbwachs dialoga com a teoria do rizoma e argumenta que

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada... o que caracteriza a memória é, pelo contrário, o fato de que ela nos obriga a nos determos, a nos afastarmos momentaneamente desses fluxos e, senão a percorrer a corrente, pelo menos a nos engajarmos numa direção oblíqua, como se ao longo dessa série contínua houvesse uma quantidade de pontos que originam bifurcações. (HALBWACHS, 1990: 71 e 129)

Figuras 03, 04, 05 e 06: *As Praias de Agnès*, de Agnès Varda, França, 2008.



trabalha de modo inusitado com imagens que refletem a auto-memória, imagens díspares, que vão das praias da Europa aos Estados Unidos e de imagens-arte à animação.

IMAGENS DE MEMÓRIA MUDIATIZADA

A espetacularização nos biopics está se tornando lugar comum. O advento das redes sociais, das informações digitais e das facilidades de obter informações em quaisquer tipos de equipamento tornou as estratégias filmicas mais complexas, no sentido de exibir algo que ainda não tenha sido divulgado eficazmente ou algo original, seja inventado ou recriado. O filme *Steve Jobs*, roteirizado por Aaron Sorkin e dirigido por Danny Boyle parece ter sido pensado para ser um indicado ao Oscar por suas inovações. Uma delas é a não semelhança do ator Michael Fassbender com Jobs, o que difere do filme anterior, *Jobs*, atuado por Ashton Kutcher. A explicação do roteirista é que em nenhum momento foi cogitada a idéia de imitação ou semelhança física, e sim a opção foi por uma atuação impressionista. Outra declaração de Sorkin é que “o filme é uma pintura, não uma fotografia” (VEJA, 20/01/2016).

O filme, ao contrário dos outros documentários analisados neste estudo, não é meditativo e sim procura imprimir um ritmo pulsante e intenso, para representar a vida de Jobs. Embora o filme dialogue com a tragédia clássica, em três atos, em enfoque teatral e triunfante, enfatizando os três grandes lançamentos dos computadores, Macintosh em 16mm (1984), Next em 35mm (1988) e iMac G3 em digital (1998), a inclusão da vida pessoal de Jobs desmitifica seu perfil de gênio da Apple. Uma das atrações do filme é sua filha, Lisa, e os problemas inerentes entre os dois e a mãe de Lisa.

O espaço dos heróis do passado está atualmente preenchido pelas celebridades e a espetacularização substituiu as características de coragem e realizações de pessoas que contribuíram para o progresso social. Embora Jobs tenha sido de extrema relevância no cenário tecnológico, o filme não é justo com seus feitos, segundo comentários no site da Macworld. Tim Cook, CEO da Apple, declarou que o filme é “oportunista”, esquecendo o lado inventivo de Jobs e sua extrema habilidade de criação. Steve Wozniak admitiu que muitas das ações exibidas não aconteceram, ou aconteceram de maneira diversa. Afirmou que muitas cenas retratando seus litígios com Jobs nunca aconteceram. A viúva de Jobs tentou por diversas vezes interromper o filme, apesar do mesmo ser baseado na biografia autorizada de Walter Isaacson. John Sculley, que foi convidado a ser CEO por Jobs, reportou ao Wall Street Journal que o filme é unilateral, examinando só um aspecto da personalidade de Jobs: “O Jobs jovem que conheci tinha ótimo senso de humor. Em muitas ocasiões, quando trabalhávamos juntos, foi receptivo. Ele se importava com as pessoas que trabalhavam com ele e era uma boa pessoa, mas estes aspectos não foram enfocados no filme” (HASLAM, 2015). Andy Hertzfeld, um dos designers do Macintosh original, e um dos personagens-chave no filme, declarou que o documentário “desviou tudo em relação à realidade... quase nada no filme é como aconteceu” (HASLAM, idem).

O jornalista Walt Mossberg, em sua coluna no “The Verge e Re/code”, faz um paralelo entre Orson Wells e Aaron Sorkin, comentando que, em 1941, Orson Welles fez um filme vagamente baseado no magnata William Randolph Hearst, com aspectos negativos de sua vida, mas não deu ao filme

o título de Citizen Hearst e sim de *Citizen Kane*. Em 2015, Aaron Sorkin fez um filme vagamente baseado no inovador a tecnologia, Steve Jobs, com aspectos negativos de sua vida, mas o filme não parece ser um documentário e sim um filme de entretenimento. Segundo Mossberg, para a multidão de pessoas que não conheceram Jobs, o filme pode parecer um retrato factual de um grande homem, mas para ele que, ao contrário de Sorkin, conheceu o Jobs real por 14 anos, a representação não se parece nada com o homem que conheceu. Mossberg acredita que Sorkin maximizou alguns dos piores aspectos enfocando um período de sua carreira quando ele era jovem e imaturo. Mossberg complementa dizendo que o tratamento dado a Jobs foi o pior possível, considerando que até Jeff Bartlet, que aprovou um assassinato a sangue frio e não atingiu seus ideais, foi mostrado como nobre no filme. Além disso, afirma que Joana Hoffman, sua auxiliar, já não trabalhava mais na Apple quando Jobs retornou para lançar o iMac (MOSSBERG, 2015: <http://www.theverge.com/2015/10/21/9578921/steve-jobs-movie-review-walt-mossberg>).

Os pontos que interessam a este estudo são as exigências de veracidade *versus* a invenção de fatos, a espetacularização dos aspectos mais agressivos da personalidade de Jobs e a desmitificação, especialmente em relação à sua filha, que finalmente teve seu DNA para provar a paternidade. A explicação implícita é que Jobs havia sido adotado. Entretanto, para ter um final feliz, Jobs aceita sua filha e denomina um dos seus inventos de Mac Lisa. Quanto ao primeiro ponto, há a constatação de que os documentários atualmente são híbridos e exibem características que pertencem ao conceito de subjetividade. Para evitar o que Pierre Bourdieu denomina de ilusão biográfica, ou seja, a biografia que vai do início ao fim da vida, coerentemente e sequencialmente (BOURDIEU, 1998:185), Sorkin seleciona três momentos importantes de lançamentos de computadores, permeados pelos problemas pessoais e profissionais de Jobs, com imagens de passagens inventadas ou não representadas como aconteceram, originando uma questão importante: até que ponto o documentário deve ser verossímil? Há uma licença poética que pode estar acima de um mínimo de coerência com o biografado? Até que ponto a originalidade e criatividade podem se sobrepor à factualidade?

Arlindo Machado, em seu artigo “Novos Territórios do Documentário”, sugere que

o documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. Aliás, um documentário puro seria algo inimaginável, pois sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações. Para o bem ou para o mal. Na verdade, o documentário puro nem é desejável, pois seria algo insípido, incolor e inodoro, além de inútil, e, como vimos acima, a própria noção de documento depende de um engajamento da parte de quem lida com ele. (MACHADO, 2011: 10)

Apesar de que o conceito de documentário híbrido já está bem assimilado entre pesquisadores há mais de duas décadas, inclusive considerando que desde o início do cinema o documentário não foi puro, a factualidade ainda é exigência de muitos biopics. Nesse caso, temos duas alternativas: encontrarmos outras terminologias para designar biopics que inventam acontecimentos, como o “dramadoc”, denominação que cunhei ao verificar que, se o docudrama é um documentário dramático, o dramadoc é um drama que documenta algo. Assim, o filme poderia ser um dramadoc, considerando também que Sorkin diz que não teve intenção de fazer uma cinebiografia e nem de escolher um ator com semelhança física do Jobs. A segunda alternativa para o caso de *Steve Jobs*, é considerarmos os conceitos de desconstrução de Jacques Derrida: “Onde passa a linha de partilha entre o acontecimento de um enunciado inaugural, uma citação, uma paráfrase, um comentário, uma tradução, uma leitura, uma interpretação?” (DERRIDA, 2003b, p. 12). Nesta segunda opção, há que considerar que o conceito de realidade pode ser desconstruído mesmo em filmes que retratam a vida de pessoas relevantes, com propósitos diversos, ou seja, para exibirem algo original, ou mesmo para criarem imagens fortes que se tornarão imagens de memória midiaticizada.

Outras alternativas secundárias possíveis poderiam ser definidas dentro dos conceitos de Jean Baudrillard e de Guy Debord. Baudrillard sugere o desaparecimento do real e a criação do simulacro, o que resultaria em “transformar o próprio passado num clone e congelá-lo numa imitação falsa que jamais lhe fará justiça” (BAUDRILLARD, 2001:46). Por outro lado, Debord explica:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como sendo o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fôra o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, 1997:22)

As imagens de *Steve Jobs* podem ser classificadas como criadoras de memórias midiaticizadas: por um lado, considerando a resposta de Jobs sobre o que ele fazia: “os músicos tocam seus instrumentos, eu sou o regente da orquestra” e, por outro, analisando o problema com sua filha Lisa que, segundo Sorkin, é a heroína do filme.

Figuras 07 e 08: *Steve Jobs*, de Danny Boyle, USA, 2015.



CONCLUSÃO

No futuro, as imagens fotográficas e fílmicas resgatarão a memória do passado. Essas imagens serão fonte de referência, assim como os documentários a que pertencem. Mais subjetivas ou mais factuais, as imagens dos três documentários do *corpus* deste estudo contemplam pontos de vista diversos, tendo como um dos pontos em comum a construção de “memórias-metamorfose”, ou seja, memórias que serão revisitadas e reconfiguradas em cada novo documentário ou audiovisual sobre os mesmos temas. Embora biografias não sejam uma invenção do presente, estão se tornando relevantes, oferecendo uma maneira de cristalizar imagens formadoras de opiniões que refletem a visão de cineastas e artistas do momento presente, mudando assim de pontos de vista a cada nova versão. Dos três filmes do *corpus*, o primeiro, *Elena*, é o mais subjetivo e poético, sem o propósito de ser fiel a fatos e sim de partilhar emoções, de vivenciar os passos da protagonista-homenageada. O segundo, *As Praias de Agnès*, é um espelho ao reverso de sua diretora, a cineasta belga Agnès Varda, renomada por seus filmes artísticos, onde suas memórias de vida passada e presente se abrem aos espectadores, como “paisagens”, revelando seus segredos, sem o aspecto narcisista que povoa a maioria das autobiografias. *Steve Jobs*, o terceiro filme, é o mais polêmico pela parcial ausência de factualidade, produzindo um simulacro do protagonista e terminando com final feliz.

Outras convergências dos três documentários selecionados são o conceito de espelho e o caráter impressionista das imagens. Em relação ao espelho, Petra Costa procura se espelhar em sua irmã falecida, tentando entrar em seus pensamentos e declarando que as duas personalidades estão se fundindo, como um espelho que reflete duas imagens em uma. Agnès Varda, por sua vez, usa realmente o espelho, mas é o espelho reverso, que ao invés de retratá-la exibe imagens de outros participantes de seu documentário. Quanto ao caráter impressionista, as imagens do filme *Elena* são desfocadas, fugidias e trêmulas, o que dialoga com o documentário *Steve Jobs*, que é denominado pelo seu roteirista de “pintura, não fotografia”, justificando o caráter não completamente factual, parcialmente inventado. Enquanto a fotografia procura a veracidade, a pintura é artesanal, única, refletindo a concepção personalizada de seu criador, que se dá o direito de inventar detalhes que uma fotografia não revelaria.

Cada vez mais a ficção e o documentário se mesclam, surgindo terminologias como dramas baseados em fatos reais, cinebiografias, docudramas, mockumentaries ou documentários-fake, e assim por diante, incluindo o que chamo de “dramadoc”. O mesmo acontece com as imagens, que sempre foram manipuladas, desde Méliès, mas que agora, com as tecnologias digitais, podem se tornar tão “reais” quanto as factuais, e até hiper-reais, fazendo com que a credibilidade dos documentários perca seu poder.

Novas terminologias são enriquecendo o já vasto repertório dos documentários. Mesmo assim, para relativização, não se pode dizer que o documentário e a ficção são iguais. Se fossem, não poderíamos usar o termo documentário híbrido. Há uma fusão em certos pontos, mas em outros as características de cada um são bem definidas. John Grierson, em

artigo para o New York Sun, em fevereiro de 1926, sugeriu tentativamente de definir o documentário como “o tratamento criativo da realidade (GRIERSON, 1932). Até hoje, a definição é válida, tendo suscitado diversos desmembramentos e conotações. Bill Nichols menciona seis modos de documentários: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático e explica:

Esses modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. (NICHOLS, 2001: 136)

Dos três filmes selecionados, *Elena* poderia ser identificado como documentário poético, *As praias de Agnès* como observativo e *Steve Jobs* como performático. Em relação às imagens, como está dividido neste estudo, classifiquei respectivamente imagens de memória afetiva, imagens de auto-memória e imagens de memória midiaticizada.

Tentando uma nova terminologia que possa considerar as características mais marcantes de cada documentário, sugiro que *Elena*, por seu perfil poético, por seu caráter impressionista e por sua indefinição e emotividade, possa ser denominado de “artdoc”. O documentário de Varda poderia ser um “cultdoc”, fusão entre arte e documentário, por suas características de retratar visões de mundo, por suas imagens européias e americanas, pela cosmovisão da cineasta. *Steve Jobs* poderia ser um “dramadoc”, por seus constantes desvios da factualidade, sendo um drama que documenta partes da vida de Jobs, o visionário da Apple.

Nenhum dos documentários do *corpus* deste estudo segue ordem linear, ou a “ilusão biográfica” que Pierre Bourdieu sugere, ou seja, “o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 1988:185). Entretanto, a estrutura rizomática dos três filmes segue variações em cada um, diferenciando-os completamente em termos de narrativa e conteúdo imagístico. Em nenhum dos três o espectador visualiza etapas cronológicas. Em *Elena*, os fatos estão implícitos e a emoção é a protagonista; em *As Praias de Agnès*, há imagens do acaso e outras planejadas, com linhas de fuga e platôs; em *Steve Jobs*, os desvios da verossimilhança são até agora pontos de discórdia, justificados pelo roteirista que define o filme como uma pintura e não um retrato, o que o exime da fidelidade à factualidade.

Acredito que os três filmes são contribuições relevantes para a história do documentário, que está sempre se reinventando e abrindo novas oportunidades, exibindo horizontes originais e criativos, com imagens cada vez mais audazes, incentivando leituras plurais, e novas contribuições.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. Impossible Exchange. London: Verso, 2001.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. “Memória Autobiográfica - a revisão das trajetórias e a busca de sentido”. In Revista @mbiente e educação, jan-julho 2008 http://arquivos.cruzeirosdoeducacional.edu.br/principal/old/revista_educacao/pdf/volume_1/art7vera.pdf)

CÂMARA, VASCO. ENTREVISTA AGNÈS VARDA. 23/07/2009 <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/quotvivo-enquanto-me-recordoquot-237161>.

CONWAY e PLEYDELL-PEARCE. . “The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System”. In Psychological Review, 2000, Vol. 107, No. 2, 261-288.

DAHAN, Olivier. “Diretor de filme sobre Grace Kelly se diz insultado por família real de Mônaco”. In Revista Veja, 11/05/2014: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/autor-de-grace-a-princesa-de-monaco-se-diz-insultado-por-familia-real>.

DELEUZE, Gilles e GUTTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 1. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. Parages. Paris: Galilée, 2003b.

GRIERSON, John Grierson. “First Principles of documentary” in Forsyth Hardy (ed.) Grierson on documentary, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HASLAM, Karen. Resenha Steve Jobs, 10/11/2015: <http://www.macworld.co.uk/news/apple/steve-jobs-movie-review-reaction-ditched-sorkin-boyle-fassbender-rogan-uk-release-3584183/>

HOLDEN, Stephen. “Searching for Her Sister, as Well as for Herself”, in New York Times, May 29, 2014: www.nytimes.com/.../elena-a-documentary-about-a-

LEMIRE, Christi. Review film Elena. www.rogerebert.com/reviews/elena-2014.

MACHADO, Arlindo. “Novos Territórios do Documentário”. In Doc-

On-Line, 11/12/2011: www.doc.ubi.pt.

MOSSBERG, Walt. Entrevista Steve Jobs: (<http://www.theverge.com/2015/10/21/9578921/steve-jobs-movie-review-walt-mossberg>).

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Indiana: Indiana University Press, 2001.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10: 07-28, dezembro de 1993.

OBRIST, Hans-Ulrich. Entrevistas. Volume 3. Rio de Janeiro-RJ: Ed. Cobogó, 2010.

PENAFRIA, Manuela. “O filme documentário em debate”, 2004, UBI: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. SP: Cia das Letras; BH: Edit. UFMG, 2007.

“Seis pessoas reais que odiaram os filmes sobre suas vidas”. In Batanga, 2016 www.batanga.com.br/1970/6-pessoas-reais-que-odiaram-os-filmes-sobre-suas-vidas.

SMITH, Jordan. Review Elena, June 4, 2014 www.ioncinema.com/reviews/elena-doc-review).

“The Biographical Film”: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Historical-Films-the-biographical-film.html>.

WINEHOUSE, Mitch. “Pai de Amy Winehouse critica documentário de Asif Kapadia e planeja fazer próprio filme sobre a filha”. In Rolling Stones, 6/10/2015 <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/pai-de-amy-winehouse-critica-documentario-de-asif-kapadia-e-planeja-fazer-proprio-filme-da-filha/#imagem>).

FILMOGRAFIA

As Praias de Agnès. França, 2008, Agnès Varda.

Elena. Brasil, 2012, Petra Costa.

Steve Jobs. USA, 2015, Danny Boyle.