

Diário de Viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano

por *Andrea Molfetta*, texto apresentado no 6^a encontro anual da SOCINE

Pesquisei os diários de viagem dos realizadores sul-americanos e franceses produzidos ao longo das 15 edições dos **Festivais Franco-Chilenos** (1981-1991) e **Franco-Latino-Americano de Vídeo-Arte** (1992 e 1996). Estes festivais impulsionaram o intercâmbio entre Argentina, Uruguai, Chile, Colômbia, Brasil e França.

Assim foi promovido o vínculo com os centros europeus e se agilizou o contato da produção mais experimental do Cone Sul. Escolhi este festival por dois motivos: primeiro, o trabalho

dos curadores de cada país decantou um recorte e seleção dos autores e das obras mais destacadas de cada nacionalidade. Segundo, os vencedores das edições eram premiados com uma produção na França. O projeto foi concebido por Pascal Gallet, do Ministério de Assuntos Estrangeiros, produtor executivo destas residências artísticas em Paris. Gallet agenciou recursos de diversas fontes do governo, assim como também contou com o apoio de produtoras destacadas como a Duran, que colaborou durante três anos na pós-produção dos diários. Logo participaram o Laboratório de Novas Mídias do Centre George Pompidou e o Centro Internacional de Criação Vídeo de Montbeliard. Resultaram diários sul-americanos sobre a França, e franceses sobre a América do Sul; 22 ao todo. Os realizadores que participaram mantêm até hoje uma ativa participação internacional. Com interesse no estudo da poética escolhi um nexos que exemplifica o intercâmbio da produção cultural periférica com as regiões centrais.

Com relação ao contexto audiovisual, os diários foram uma afronta à hegemonia do documentário militante da década de 80.

Uma experiência que não se diz documentária

A noção de indivíduo ocupa um papel central quando definimos nossa cultura visual. O sistema de representação



inaugurado na Renascença coloca o sujeito que vê e o ponto do infinito numa relação de equivalência simétrica. Ele detém o poder de controle absoluto da sua visualidade, organiza o campo visual a partir de si, e representa nada mais e nada menos que o lugar onde as paralelas convergem: o infinito. Este sistema é base do Modelo de Representação Institucional do cinema (MRI) – o modelo da ficção –, e podemos constatar isto repassando as demonstrações dos mestres da teoria do cinema com respeito às construções do *raccord* de olhar e de eixo.



Desde o Barroco, o espaço – assim como o sujeito que habita nele – fica desestabilizado: o sensível (sentidos e emoções) invade uma experiência antes dominada pela razão e o sublime matemático-religioso. A vacuidade do mundo só adquire consistência na nossa experiência dele. O único corpo possível para o passado perdido é a nossa memória. Assim, mundo subjetivado, que “é *aos olhos de...*”.

O documentário em primeira pessoa retoma o vínculo afetivo entre imagem, realizador e espectador. O sujeito é desdobrado e encarnado, recluso na intimidade do seu pensamento. Percorre a geografia do seu dominador. Organiza a narrativa de forma tal que sua identidade é objeto, objetivo e método do filme, bússola e âncora, narrador e referente, em soma, autobiográfico. Refletindo sobre a contingência do encontro sujeito-mundo, os diários desafiam o vazio do passado e da representação – ambos essencialmente mortos e apagados. Preenchem-no com a performance do realizador, que se entrega aos múltiplos níveis do discurso.

Além da ruptura moderna, esta tendência audiovisual propõe pela primeira vez uma ascensão forte da primeira pessoa. O cinema de autor se expande diversificando e singularizando os relatos individuais. Estamos diante um realismo cru que aborda temas íntimos e cotidianos. Na contraparte, há uma grande margem para a intervenção poética na narrativa documentária, liberada e acelerada pelos recursos técnicos disponíveis. Porém, os autores não estabeleceram referências nem ligações estéticas com as escolas documentárias, sul-americanas ou estrangeiras. Eles produziram no campo da experimentação. A subjetividade era ainda pouco ou nada explorada: surge um espaço para a ambigüidade de sentido, certamente longe da conceição do discurso serio do documentário.

Este texto examina as características da construção do cronotopo destes diários e, a partir daí, estabelecer algum traço sobre a noção de sujeito e de consciência histórica colocadas em jogo.

Os diários sul-americanos

Os diários são um documento da subjetividade contemporânea, enunciativamente contraposta ao modelo de

representação clássica. Esta subjetividade desenvolve sua performance discursiva utilizando os recursos e estratégias discursivas da representação expositiva, observacional ou interativa do documentário, ressemantizados. Por outro lado, os diários problematizam a economia de distribuição e exibição das imagens documentárias, já que geraram crônicas da vida privada que explodiram nos circuitos do cinema experimental e da videoarte: o documentário subjetivo, em primeira pessoa. Nele, a subjetividade se mostra fluida, não-linear, múltipla, fruto da experiência paradoxal da representação na simultaneidade. O indivíduo imprime sua ótica nas variações discursivas trazidas pelas novas tecnologias da comunicação.

Não me atrevo a delimitá-lo enquanto gênero, e sim enquanto uma ampla tendência narrativa. O predomínio do privado sobre o público está sendo diagnosticado e estudado em várias outras mídias: TV (reality shows), personal webs etc.

Nos diários (íntimo e de viagem) sul-americanos se opera um distanciamento crítico do protagonista/enunciador. Esta distância nos permite percebê-lo, além de protagonista, como o genuíno realizador de um fazer narrativo, e propõe falar dele mesmo através da forma em que produz suas imagens. Cria imagens-dispositivos. O sujeito é integrante da cena, invade o pró-filmico – geralmente através da sua fala ou de letreiros – para tornar-se, desde a reflexão, objeto do seu discurso auto-referenciado. Nos 80, estes trabalhos extrapolaram as linhas gerais da modernidade e desenvolveram uma proposta estética cujo intuito ético foi o imperativo de explicitar e singularizar a origem discursiva.

Porém, antes de fazer auto-imagem, existe a expressão imperativa de uma ótica, a projeção do sujeito no mundo, lugar singular da onde provêm os comentários, lugar onde se gera o corpo do texto, o olho e o ouvido da figuração do texto, imagens *encarnadas*. O sujeito, mais do que um objeto a ser impresso ou descrito numa fotografia, é uma *função* a ser explorada. O sujeito é um efeito de leitura, e então, são dois protagonistas: o sujeito detrás da câmera, e aquele diante do texto. A densidade discursiva está a serviço do duplo vínculo afetivo com a imagem em movimento.

Do lado desta apropriação dos modos representacionais sob a regência da subjetividade, instaura-se o regime da lógica paradoxal (Virilio, 1995). Nos parâmetros dela, a representação clássica – e seu modo de significar através da lógica indicial e dialética da fotografia e do cinema – cede, dando lugar a um processo de recriação do sujeito e seu entorno. O distanciamento da representação faz emergir o tempo discursivo.

Os diários trazem uma visão abstrata e paradoxal do sujeito, suas formas de conceber a paisagem e o tempo, a imagem cristal (Deleuze, 1983). Isto porque estes relatos não querem ser verdadeiros nem falsos; atravessam este eixo para direcionar sua experiência à captura (falha) do real: nada mais utópico e impossível, tal o giro *ad absurdum* da retórica que, desde a linguagem, corre atrás de um real sempre fugidio, justamente aquilo que escapa de toda e qualquer representação. A busca do real é utópica e irônica, por vezes cínica – e definitivamente reflexiva. Então, o quanto e como os diários sul-americanos falam da França? Pouco. O primeiro plano predomina e é ocupado pela primeira pessoa da enunciação. Há a observação descontínua do cotidiano, as crianças, a rua, a paisagem humana. Há a paisagem dos meios, a iconografia de massas, o vídeo como crítica midiática. Não existem cenas de diálogo com nativos, não há interação, nem continuidade.

Deste modo, duas esferas ontologicamente diversas, filme e mundo, descolados e transversais no tempo, *rivalizam*. A experiência da captura falha do mundo se desvia dos regulamentos da verossimilhança. Os diários não buscam uma verdade, são testemunho e poema, passado presentificado.

O Cronotopo

O espaço-tempo destes diários guarda as características pregnantes do formato eletrônico. O primeiro plano predomina, perdendo as coordenadas espaciais: favorece-se a produção do efeito-banda, experiência do desfile icônico das imagens como trama. Contudo, e ao mesmo tempo, respondendo ao estatuto documentário, os diários aproveitam a mobilidade da câmera enquanto traço para mostrar o espaço como prova de um argumento do autor. As imagens não perdem, por causa do seu valor icônico, seu poder indicial

como provas e, para além do esperado, torna-se a base desde onde se gera ainda o espaço do meta-comentário. Vejamos: o diário é o resultado do encontro do realizador com um novo contexto. São imagens de registro. Por cima, o relato denso e desdobrado do sujeito que reflete sobre seu fazer.

São três as formas de atacar as convenções espaciais do documentário:

1) o efeito-banda (Bellour, 1990). Os recursos mais frequentes são a montagem por camadas, sobre-impressão, fusão, janela interna ao quadro, justaposição de textos e imagens, a imagem tremida.

2) a descontinuidade espacial sem *raccord*.

3) a configuração subjetiva da enunciação, ou focalização interna (Genette, 1973). A focalização é o trabalho do texto que reúne e administra o saber proveniente do ver e ouvir. A focalização pode orientar o saber sobre o sujeito ou o objeto do filme (focalizações interna ou externa). Câmeras na mão, planos subjetivos e textos em primeira pessoa constroem a focalização interna. A subjetividade faz meta-comentário a respeito da interação entre sujeito e mundo. O efeito-banda e a narração subjetiva são os pilares da auto-reflexividade. Em alguns diários (Kogut, Poch, Vargas, Arévalo, entre outros) chega a ser um obstáculo para o acesso ao mundo histórico, atingindo a modalidade reflexivo-desconstrutiva.

O tratamento com primeiros planos transgride o *raccord* campo/contra-campo. Estes não estão montados como relativos a um plano maior, e sim em termos absolutos. A continuidade é interna ao quadro: fusões e *fades*. O valor de prova das imagens se sustenta na continuidade espacial de longos *travellings* e pela frequência do sumário. Vale dizer, os espaços apresentados como amostras são descontínuos. A continuidade é argumentativa (Nichols, 1997), apoiada na ação do sujeito narrador.

O primeiro plano favorece a plástica das imagens e intensifica a percepção da duração do discurso. Concentra nossa atenção nos movimentos de corte, dilatando a duração. Dilatação, porque no ritmo narrativo da pausa há um tempo

discursivo “x” que não corresponde a nenhum tempo histórico. É a discursividade pura das imagens movimento. A história fica suspensa para assistir ao puro desenrolar poético que combina as imagens do registro. Outros recursos expressivos fortalecem este ritmo: *travellings*, *slow motion*, a imagem detida. Assim como o mundo histórico fica “recuado” por detrás do uso crítico da representação, toda a tradição documentária fica “recuada” detrás da performance singular



do sujeito que usa indistintamente, ressemantizados, os recursos das modalidades precedentes, como a voz expositiva.

A descontinuidade traça disjunções distantes – distância característica da construção metafórica. A disjunções provocam o ritmo de saltos de uma imagem à outra: é o sumário ou inventário. Temos um abreviado tempo discursivo para mostrar o enorme tempo histórico necessário para percorrer essa geografia. Há focalização interna: é a encarnação de um sujeito num relato (o plano subjetivo, visual e

auditivamente) e também a relação entre as imagens (associações livres, dinâmicas da memória).

A verossimilhança está fora de cogitação, pois está fora da necessidade. Sabemos – o realizador e nós, espectadores – que as imagens são registo, uma coleção, ou melhor, uma colheita de evidências do percurso autobiográfico. Este é um saber do gênero, do autor e do receptor, construindo o horizonte de leitura das obras. Práticas que não se dizem documentárias, mas que operam



nesta configuração do sentido. A intenção dos autores não é aderir ao mundo, e sim se descolar dele para recriar o mundo interior da viagem.

A força da argumentação na descontinuidade espacial mostra a coerência do eixo que as vincula: um sujeito em movimento, performático. O sujeito captura (e costura) este espaço desarticulado, só passível de alguma interpretação a partir da assunção do seu papel protagônico.

Nenhum diário sul-americano explicita o tempo

histórico, datas ou lugares. Com exceção da assinatura final. Não colocar uma data histórica facilita o deslizamento da leitura de um tempo ao outro. Esta desinformação não oferece a percepção da reconstrução do passado, e sim os diários frisam a experiência distanciadora da duração das imagens de uma história já caduca, que abre seus restos representacionais a uma leitura dupla: a leitura do passado histórico e o presente documental da leitura do discurso. O indivíduo do relato já participou dessa história e, na leitura, surge como um efeito.

Deste sujeito sabemos somente o modo em que – valendo a redundância – molda seu discurso poético. Não há auto-retratos.

O receptor perde a possibilidade de viver representacionalmente a ilusão do passado, criando uma leitura historizante. Ele se restringe à atividade da percepção, presente e lúdica, hiper-estimulada pela multiplicação dos parâmetros (as imagens simultâneas e distorcidas). O presente da leitura funda o estatuto imaginário da sua participação na imagem-movimento. Assim, temos um leitor convidado a se comportar como co-autor. Os diários dirigem o olhar do espectador ao discurso, sua construção, seu objetivo e a relação que cada um dos participantes estabelece com ele. A leitura não conta com o auxílio das convenções narrativas.

Os ritmos narrativos, como já apresentei, oscilam entre o sumário e a pausa. A frequência é radicalmente singulativa (Vargas, Poch); ou repetitiva, criando ritmos de pontuação (Aravena, Fábrega, Pereira). Acredito que a pausa é a segunda base de apoio das operações reflexivas dos diários, lembrando que a primeira é a focalização interna.

O traço mais diferenciado dos diários surge da análise da ordem do tempo discursivo. O discurso sul-americano é estruturado simetricamente, com ritmos regulares. Kogut, Aravena, Said, Fargi e Fábrega criam ritmos regulares da repetição de planos. *Torre Eiffel*, de Juan Forch, se organiza a partir de dois *travellings*, subida e descida da torre; por cima deste plano, desfila também verticalmente uma série de cartões postais do mesmo monumento: variações de um *leit motiv*.

Discours sur une peu de realite, de Patricio Pereira realiza uma montagem interna de um mesmo plano, colocando-o em *reverse*. Simétrico é o diário de Gerardo Silva, *Poeme N 1: Ventana/fenetre*, onde o olhar de um indivíduo faz um percurso pela cidade, saindo e voltando ao seu quarto num enorme *flashback*, literal viagem do olhar. Como a focalização interna predomina é impossível distinguir o olhar corporal do da memória.

A focalização subjetiva se explicita na relação entre letreiros e imagem. Com exceção dos diários de Silva e de Pereira, o resto da coleção usa letreiros ou voz *off*, todos na primeira pessoa. A subjetividade torna-se paradoxal pelo fenômeno de sobre-dimensionamento do sujeito. Nos diários sul-americanos o sujeito ocupa os quatro espaços clássicos; organiza e comanda o plano da representação, o metalingüístico. O mesmo sujeito protagoniza a performance no sexto espaço do mundo, porque é autobiográfico. Já não se trata de um indivíduo que forma parte de um mundo maior, e sim de uma mera visão incompleta do mundo a partir do indivíduo. Miniaturização e recorte do mundo. Diante do vazio do não mostrado, há a necessidade de um leitor que preencha este sentido na leitura. O diário cria assim o paradoxo de um sujeito ser maior que sua própria classe, relativizando a magnitude das possíveis referências e representações.

A produção sul-americana se inclina pela reflexividade formal e poética, excepcionalmente deconstrutivos. Isto se aprecia nos títulos dos trabalhos ("*Poeme...*", "*Discours...*") revelando o nexos entre a videoarte local e o cinema experimental. Os diários trabalham a consciência de si mesmos enquanto forma ou estilo. A pouca interatividade se apresenta no valor concedido ao vagar pelo mundo, chamando a atenção às contingências. Mas não é um traço estrutural, como na modalidade interativa do documentário, apoiada nas falas, ações e comportamentos das entrevistas – e predominante nos diários franceses.

Kogut, Arévalo e Vargas desenvolvem uma reflexividade desconstrutiva. Trabalham a consciência do indivíduo enquanto elo direto com o receptor, a quem questionam explicitamente sobre suas convenções de leitura.

As fronteiras

Os diários abordam com frequência o significado da borda que separa (e une) sujeito e mundo. Para alguns, o sujeito é uma ilha autônoma (Aravena). Para outros, o sujeito é uma questão de montagem: a realização mostrou que o sujeito é um ser em processo, sem bordas, com um imaginário atravessado pelos sentidos do mundo ao redor. O sujeito flui no interior da fenda entre as palavras e as coisas, entre a captação e a contingência do mundo. É entendido como cruzamento singular de eventos diante os quais produzir um sentido original e arbitrário, portanto, ético. Assume performaticamente – no mundo e no texto – uma crítica ao paradigma das imagens documentárias clássicas. Usam e abusam do regime de crença, e o sentido se constrói nas pontes entre estes usos. Por exemplo, em Arévalo, uma voz expositiva *off* surge por cima da distorção plástica, enquanto fala de si mesmo, se desdobrando.

Os diários trazem um complexo de problemas semióticos e discursivos, tanto quanto problematizam a distribuição e a circulação das imagens documentárias. A figura da primeira pessoa fez com que estes diários se inscrevessem na tradição do autor, e circulassem pelo circuito das artes consagradas. Desde lá, rediscutem a figura do autor e se arriscam num ensaio sobre o limite da representação da nossa identidade.

A primeira pessoa dos diários coloca também um problema intermediário: a definição das práticas audiovisuais em relação a outras práticas midiáticas. O vínculo entre arte eletrônica e TV reedita o enfrentamento alguma vez mantido entre literatura e imprensa no século XIX, e entre o cinema e a indústria cultural ao longo do século XX. Como demonstra esta coleção, o vídeo tencionou a produção documentária do Cone Sul dessa década. Estes diários enfrentaram as modalidades do documentário local, fazendo uso metalingüístico delas e, sobretudo, dos recursos eletrônico-digitais da intervenção na imagem. A arte do vídeo, desde seu nascimento, opera e se expressa no encontro das inovações tecnológicas com as vanguardas da arte, no entrecruzamento do espaço midiático com o espaço privado, misturando tanto os estatutos imagéticos quanto às categorias de análise dos meios precedentes.

