

Autobiografia: campo de experimentação em expansão

José da Silva Ribeiro

José da Silva Ribeiro - AO NORTE - GECND e ID+ - CINEMAS

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA), Universidade Federal de Goiás

José da Silva Ribeiro

Licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto (1976), graduação em Cine Vídeo pela Escola Superior Artística do Porto (1989), mestre em Comunicação Educacional Multimedia pela Universidade Aberta de Portugal (1993) e doutorado em Ciências Sociais - Antropologia pela Universidade Aberta de Portugal (1998). Foi professor da Universidade Aberta de Portugal. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Visual, atuando principalmente nos seguintes temas: antropologia visual, antropologia digital, cinema, métodos de investigação em antropologia, interculturalidade e cultura afro-atlântica. Tem realizado trabalho de campo em Portugal, Cabo Verde, Brasil, Argentina e Cuba. Coordenou a Rede Internacional de Cooperação Científica Imagens da Cultura / Cultura das Imagens. Professor visitante da Universidade Mackenzie (Educação, Arte e História da Cultura), da UECE, da UCDJB, da Universidade de Múrcia - Espanha (ERASMUS) e da Universidade de Savoie - França, Universidade de S. Paulo. Entre 2016 e 2019 foi professor visitante da Universidade Federal de Goiás - Faculdade de Artes Visuais e Faculdade de Ciências Sociais. Coordena o Grupo Estudos de Cinema e Narrativas Digitais na AO NORTE - Associação de Produção e Animação Audiovisual e colabora com outros projetos desta Associação. Colabora com diversas Revistas Científicas, Festivais de Cinema, Grupos e Redes de Pesquisa/investigação.

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues é Doutora em Artes pelo Chelsea College of Arts, University of the Arts London. Professora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e do curso de graduação Artes Visuais Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Orienta e desenvolve investigações na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, com ênfase na Pesquisa Autobiográfica em Arte. É líder fundadora do grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas - NuPAA/UFG/CNPq. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) no biênio 2019/2020, da qual é membro filiada ao Comitê Poéticas Artísticas desde 2010. É membro da Associação Brasileira de História Oral (ABHO) desde 2018. A sua prática artística, pedagógica e investigativa é orientada pelas poéticas de (auto)localização que articulam noções de espaço, lugar, território, deslocamento e autobiogeografia.

No ensaio *O pacto autobiográfico*, publicado em 1975, Philippe Lejeune assume a seguinte definição para autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O autor enfatiza que é preciso que exista uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem, muitas vezes demarcada pelo uso da primeira pessoa, mas que pode admitir expressões na segunda e terceira pessoas a depender dos tempos de enunciação – desde que narrador e personagem principal coincidam. Dessa forma, Lejeune chama a atenção para os pactos a serem firmados entre autor e leitor, a depender do tipo de narrativa: 1) Pacto autobiográfico é aquele que garante que o autor e o sujeito da narrativa sejam a mesma pessoa, a ponto de o nome do autor estar claramente revelado na capa ou folha de rosto do livro, por exemplo, chancelando o texto como autobiográfico; 2) Pacto fantasmático é uma forma indireta de pacto autobiográfico, presente principalmente nos romances em que existem indícios autobiográficos da vida daquele que o escreve, abrindo possibilidade para a autoficção; 3) Pacto romanescos, assumidamente de natureza ficcional, indica que autor e narrador não são a mesma pessoa e que a obra se trata de fato de uma ficção; 4) Pacto referencial é aquele que sinaliza o compromisso do autor com a imagem do real, pois a autobiografia literária pode pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte, como explica Lejeune (2008), embora se espere que o autor-narrador-personagem seja honesto quanto aos limites à verossimilhança impostos por esquecimentos e imprecisões inevitáveis ao se lidar com a construção narrativa da própria vida. O importante aqui é garantir que o leitor possa identificar com clareza a natureza do texto que tem em mãos, pois para que a autobiografia funcione como gênero, aponta Lejeune, é preciso que a recepção se dê de forma consciente e que leitoras e leitores reconheçam que estão a ler de fato um texto autobiográfico – eis o pacto de verdade. Um ato autobiográfico deve ser sincero, por isso se espera que a enunciação autobiográfica seja pessoal e que lance um olhar para o passado de modo subjetivo e da forma mais verossímil possível.

Dos anos 1960 aos anos 2000, Lejeune e outros estudiosos do campo da autobiografia presenciaram grandes transformações sociais, políticas, culturais e tecnológicas que certamente afetaram a compreensão não só desse gênero literário, mas das possibilidades de práticas de autorrepresentação. A produção, circulação e recepção de narrativas autobiográficas tornaram-se muito mais complexas com os novos fluxos entre meios analógico, eletrônico e digital, bem como com a maior diversidade de meios para criar, registrar e arquivar narrativas: da escrita à oralidade, do visual ao audiovisual, do computacional às redes repletas de dados usados agora por sistemas inteligentes com vistas à computação quântica. Expressões autobiográficas noutros meios começaram a surgir no cinema (o “eu” a ficar enorme na tela), na televisão (nos programas de entrevista), a história oral e os estudos de gênero se multiplicaram nas ciências sociais e nas ciências humanas, as narrativas de si passaram a permear cada vez mais as artes, os quadrinhos, a Internet e, agora, o metaverso.

Lejeune sinalizava há décadas que a autobiografia vinha se tornando um campo transversal, abrindo-se a outras disciplinas, tais como a educação, “a psicanálise e a psicologia, a sociologia, a história. (...) Ela permite prestar atenção em si e escutar o outro simultaneamente” (LEJEUNE, 2008, p. 66). Os vocabulários que surgem dessas imbricações são elásticos, plásticos e polissêmicos, muito úteis para lidar com a autobiografia como campo de experimentação em expansão no qual estamos vivendo, em que o adjetivo “autobiográfico” passa a abrir possibilidades cada vez mais interessantes para as práticas de si noutras linguagens.

Philippe Lejeune chamou, ainda nos anos 1970, de “espaço autobiográfico” o espaço criado pelo leitor ao lidar com os projetos auto/biográficos de autores que estabelecem pactos distintos, “articulando as criações de ficção com textos autorreferenciais” (LEJEUNE, 2008, p. 223). Em meio à multiplicidade de possibilidades de apreensão das identidades e/ou verossimilhanças representadas ou autorrepresentadas nesses projetos, esse espaço vai sendo densamente povoado por uma série de expressões de si, como aponta Leonor Arfuch (2009,

p. 114): “biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, testemunhos, histórias de vida, [...] rascunhos, cadernos de anotações, de viagens, anotações de cursos, lembranças de infância”. Além disso, entrevistas, “conversações, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, narrativas de autoajuda, velhas e novas variantes do show – *talk show*, *reality show* – sem deixar de fora por certo o da política” (ARFUCH, 2009, p. 114). Leonor Arfuch chama a atenção para o que passa a acontecer em outros campos, especialmente no cinema, no teatro e nas artes visuais: “pode-se perceber um crescente deslize auto-referencial: registros intimistas – à luz da câmara digital -, um novo tipo de documentalismo que envolve quem está atrás do olho da câmara, um “teatro da experiência” que pode conjugar corpo e nome, inúmeras obras de arte conceitual povoadas de objetos do mundo privado” (ARFUCH, 2009, p. 114).

Em 1969, num momento de grande efervescência do movimento feminista nos Estados Unidos da América, Carol Hanish (1969) reivindicou: o pessoal é político! Naquela década, muitas mulheres passaram a se organizar em grupos para compartilhar vivências, narrativas na primeira pessoa, de modo a promover um aumento de consciência das situações de opressão às quais estavam expostas cotidianamente em várias instâncias do viver. Histórias pessoais que revelavam problemas coletivos para os quais eram necessárias soluções coletivas. Em inglês, essa estratégia se chamou “consciousness raising”, e Harnish a compreendia como uma “terapia política”. Houve muitos desdobramentos desses movimentos para as artes, em especial na performance, nas publicações independentes (como os zines e livros de artista) e na videoarte, meios que possibilitaram expressões de um “eu” feminista e ativista articulador de narrativas de si poderosamente relacionais que endereçavam problemáticas pessoais e coletivas.



Figura 1 - Leticia Parente, *Preparação*, 1975, 3'30". Câmera Portapack ½ polegadas. Câmera: Jom Tob Azulay. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k> Acesso em: 23 jan. 2023

Enquanto isso, as experimentações no campo da artemídia certamente passaram a influenciar e ampliar as possibilidades de se pensar a representação autobiográfica, originariamente vinculada ao campo da literatura com posteriores reverberações na fotografia e no cinema que “tornaram-se meios de investigação do real e de suas condições de representação, constituindo novos canais de linguagem” (CANONGIA, 2005, p. 75). As experimentações artísticas que se

deram a partir dos anos 1960 em contextos de turbulências política e social e em meio a avanços tecnológicos no seio do capitalismo global em expansão, passaram a aproximar arte e vida de forma poética e política. Ao fazer arte, artistas propunham revoluções que conectavam as esferas do pessoal e do social em conexão com os avanços tecnológicos. Fazer arte e fazer vida se interrelacionavam e geravam formas cada vez mais fragmentadas de arte em meio à onipresença das telas: do cinema, dos televisores e logo mais dos computadores ligados à Internet.

Nesse contexto, é possível observar que as expressões do “eu” mudaram muito desde Santo Agostinho, Rousseau ou Montaigne. Como indica Arlindo Machado, “computadores conectados em rede, ao colocar também em conexão os seus usuários e permitir que cada um deles se distribua dentro dessa rede, estão afetando profundamente as relações de intersubjetividade e de sociabilidade dos homens, assim como a própria natureza do “eu” e da sua relação com o outro” (MACHADO, 2007, p. 35). Nos últimos cinquenta anos, câmeras, equipamentos de som, computadores e outras tecnologias eletrônicas e digitais se tornaram mais acessíveis. Alguns artistas passaram a experimentar formas híbridas de expressão (multimídia, imersivas e interativas) gerando obras de arte que passam a exigir, portanto, uma nova disposição do público e dos próprios criadores. Trabalhos multimedia demandam engajamentos específicos, em que os modos de ler, ver e ouvir precisam ser expandidos para experimentar a multiplicidade de narrativas possíveis. Como alerta Arlindo Machado, “não por acaso fala-se tanto hoje em sinestesia – a música é visual, a escultura é líquida ou gasosa, o vídeo é processual, a literatura é hipermídia, o teatro é virtual, o cinema é eletrônico, a televisão é digital” (MACHADO, 2008, p. 72). É preciso que estejamos abertos à experiência.

Em seu livro *Picturing Identity: Contemporary American Autobiography in Image and Text*, Hertha S. Wong (2018) chama a atenção justamente para as imbricações entre texto-imagem-corpo-objeto nas expressões artísticas do autobiográfico na contemporaneidade. Ela emprega o conceito de “intermedia”, cunhado em meados da década de 1960 por Dick Higgins, co-fundador do grupo Fluxus, quando muitos artistas lidavam com o *happening*, a desmaterialização do objeto de arte e as novas media. No mesmo período, feministas passaram a reivindicar seu direito ao espaço público e a performance tornou-se uma forma de explorar experiências pessoais e coletivas para expor a opressão cotidiana dentro de uma sociedade patriarcal. A partir da década de 1980, a fotografia tornou-se uma ferramenta crucial para artistas como Cindy Sherman, Nikki S. Lee e Jo Spence, cruciais para a compreensão da busca por ampliação das possibilidades de conexão entre imagem-corpo-texto no contexto dos Estudos Autobiográficos, dos Estudos Visuais e de Gênero. Percebe-se, ao olhar trabalhos artísticos dessa natureza, que na arte e na cultura contemporâneas pessoas têm usado o que está disponível no cotidiano para expressar vozes inéditas, imagens não vistas e histórias não contadas. Como aponta Lejeune (2008, p. 227), “a imagem está sempre ligada a uma determinada realidade”. Nas artes, Tvardovskas ressalta que as imagens no contexto autobiográfico:

[...] conectam-se e invadem as memórias individuais do espectador ao mesmo tempo em que desconstróem a estabilidade de tais experiências, numa crítica política coletiva. Também aí as subjetividades mostram-se por uma multiplicidade, trazendo à tona além do gênero, marcas da colonização, das condições econômicas e materiais da vida. Formula-se, através de imagens artísticas, uma crítica ao sujeito branco, masculino e universal, onde elementos autobiográficos – típicos do individualismo ocidental – são revertidos e ressignificados, em nome da pluralidade e da intensificação das experiências vividas. (TVARDOVSKAS, 2010).



Figura 2 - Hariel Revignet, *Amarração Axétetura*, 2019. Colagem digital, dimensões variáveis. Acervo da artista.

Nas Américas, em Abya Yala, artistas têm se engajado nos estudos pós-coloniais e perspectivas anticoloniais, contracoloniais e decoloniais por meio da prática artística, contestando discursos hegemônicos e reivindicando o direito às narrativas de si que endereçam o pessoal e o coletivo. Como afirma Sophia Pinheiro (2020), “uma mulher indígena que decide cuidar de si e de seu povo por meio da autoimagem exerce o poder da representatividade e do que se deseja mostrar. [...] o uso da câmera sublinha papéis de liderança e de interlocução em projetos culturais, festivais de cinema e até mesmo em artigos como este”.



Figura 3 - Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, *Jaexá va'e jo hete re - O corpo que enxergamos*, 2017, desenho sobre fotografia. Disponível em: <https://revistaphilos.com/a-imagem-como-arma-o-cinema-feito-por-mulheres-indigenas-por-sophia-pinheiro/> Acesso em: 23 jan. 2023

Assim, passa-se a pensar criticamente as noções de *self* em relação ao passado colonial do continente e nossas complexas identidades nacionais. Um espaço frutífero para perguntas e conversas se abre no espaço autobiográfico, em diversidade de línguas, convocando culturas e cosmogonias que demandam por mais estímulos às manifestações não ocidentais do eu e à diversidade autobiográfica através do desafio aos desígnios geopolíticos e à hegemonia das representações. As expressões autobiográficas transformam-se em “fonte de táticas, práticas, métodos e saberes de grande relevância para as práticas artísticas contemporâneas, pois instaura meios de amplificar vozes de sujeitos silenciados e de reconhecer a potência do feminino, da intimidade, do fracasso, do tropeço, da dúvida, dos deslocamentos e da subjetividade como formas relevantes de produção de conhecimentos transformadores de nossas realidades” (RODRIGUES, NASCIMENTO, SILVA, 2019, p. 70).



Figura 4 - Dalton Paula, *A promessa*, 2012. Fotografia, dimensões variáveis. Fonte: <http://www.omenelick2a-to.com/artes-plasticas/o-grito-de-dalton> Acesso em: 23 jan. 2023.

Na exposição *Estados da Imagem*, que aconteceu no Centro Cultural Belém, em Lisboa, Raymond Bellour ao buscar observar a presença da fotografia em outros meios reconhece que o “fotográfico” não é uma categoria apenas da fotografia, mas um aspecto transversal a vários gêneros e práticas da imagem (MACHADO, 2008). Propomos aqui fazer uma operação semelhante e lançar um olhar para o “autobiográfico” como uma categoria que não é exclusiva da autobiografia nem dos seus procedimentos específicos. Desejamos tomar o “autobiográfico” como transversalidade a vários gêneros e práticas, geradora não apenas de textos, mas de sons, imagens, dados, arquivos em que as expressões do “eu” possam se dar de forma expandida através de práticas, ações, gestos mediados por tecnologias diversas e capazes de influenciar redes de relações em contextos localizados e dinâmicos - do local ao global. Portanto, partimos da elasticidade da palavra “autobiografia” e concordamos com Philippe Lejeune ao reconhecer que ela “se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Cinema autobiográfico

Quando em agosto de 2022 propusemos o tema para o Fora de Campo - Curso de Verão 2023 não tínhamos uma dimensão completa da extensão da produção

cinematográfica autobiográfica, nem mesmo a quantidade de produção artística, científica, literária sobre esta temática. Acresce a esta avalanche de informação a premiação de Annie Ernaux com o Nobel da literatura, criadora do conceito de auto-socio-biografia, materializada na sua produção literária e no filme *Les Années Super-8* (2022), de Annie Ernaux e David Ernaux-Briot, conceito que nos serve para abordar as questões do cinema autobiográfico e das autobiografias no cinema.

Podemos considerar que o cinema autobiográfico nasceu com o nascimento do cinema. *Repas de bébé*¹ (1895) e *L'arroseur arrosé*² (1895), dos Irmãos Lumière, remete-nos para os filmes de família e a reflexividade desde sempre ligados ao cinema autobiográfico. O cinema de Charles Chaplin tem também uma matriz autobiográfica quer pelos títulos centrado na figura de Charlot quer pelos temas abordados, metafóricos quase sempre. Destes destacamos *Charlot emigrante*³ (1917) em que Charles Chaplin traz para o convés do navio o gueto judeu (e árabe) de Londres na viagem de migração para os Estados Unidos, as dificuldades de inserção na sociedade americana, a fome, a discriminação e até o sucesso imaginado – construção de um *alter ego*. Também Dziga Vertov no filme *O homem com a câmara de filmar* (1929) nos traz a biografia não apenas do homem da câmara de filmar, mas também de todo o grupo – cine-olho (cinema olhar) reveladores de um processo de desvendar, pelo cinema, uma realidade artística, social, cultural e histórica. Muitos outros cineastas se envolveram em temáticas autobiográficas: Jean Cocteau - *Le Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi* (1960) “meu filme não é outra coisa senão uma sessão de strip-tease, consistindo em tirar pouco a pouco o meu corpo para mostrar a minha alma toda nua. Pois existe um considerável público da sombra, faminto por algo mais verdadeiro que a própria verdade e que será, um dia, o signo do nosso tempo” (abertura do filme). François Truffaut em *Os incompreendidos* (1959), constrói um entre lugar, entre a autobiografia e a ficção, a ficcionalização de si e em *Les quatre cents coups* (1959) recria as travessuras de Antoine Doinel aos 14 anos e seus colegas de escola, como que recriando seus ímpetus juvenis 14 anos depois. O cineasta traz para o filme a ambiguidade de questionar a própria vida em cena. Então vários apontamentos surgem, entre eles a dúvida sobre a própria proposta do filme. Truffaut fala de forma tão escancarada, como deixou claro a imprensa da época, sobre suas experiências de rejeição na adolescência. Também em *L'enfant sauvage* (1970) cria, como Chaplin, um superego ao desempenhar o papel de Jean Itard e ao defender a possibilidade de educação de a criança encontrada na floresta (como nas travessuras de Antoine Doinel). Em *Journal dun Curé de Campagne* (1951) de Robert Bresson começa com a escrita de um diário que acompanha todo o filme: “Não acho que estou a fazer nada de errado ao escrever diariamente com franqueza absoluta os segredos mais simples e insignificantes de uma vida carente de mistérios”. Inspirado nas confissões de um padre, o escritor Georges Bernanos que morreu dois anos antes do lançamento do filme de Robert Bresson, em 1950, narra o quotidiano de um jovem clérigo enfermo em Ambricourt, vilarejo no norte da França. Sobre a adaptação Bresson escreveu: “Minha lealdade a mim mesmo de repente me pareceu garantir minha lealdade a Bernanos⁴. Eu fiz um molde, meu molde. E coloquei tudo o que queria entrar na substância do livro, inclusive aqueles pensamentos e experiências conscientes e inconscientes do autor, mais importantes que os fatos”. O filme abre uma nova era de adaptação literária ao cinema. Dispondo de três elementos: o texto escrito, o texto falado, a imagem, orquestra-os de modo a “que ora se fundem, ora se sobrepõem, mas sempre se complementam numa harmonia polifónica. como se tomados, envolvidos por essa repetição e a desejada monotonia do tom, do gesto dessa mão que traça diante de nós os sinais de seu drama, dessas imagens, cinzentas, vazias de seu relevo, ao mesmo tempo precisas e confusas como os dos sonhos” (BRESSION, 1959, p. 26)

1. <https://www.youtube.com/watch?v=YaiADfZnJkw>, acesso em janeiro de 2023.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=rcxbNWKW7pQ>, acesso em janeiro de 2023.

3. <https://www.youtube.com/watch?v=a0JgDBHuMCU&t=198s>, acesso em janeiro de 2023.

4. Referência à obra literária do escritor e jornalista Georges Bernanos - *Journal d'un curé de campagne* 1936.



Figura 5 - *Journal d'un Curé de Campagne* (1951) de Robert Bresson

Estes, entre os muitos outros filmes de autoficção, entre muitos outros realizadores que construíram narrativas baseadas ou ficcionadas a partir das suas experiências vividas.

A institucionalização / reconhecimento formal do cinema autobiográfico e dos princípios do cinema autobiográfico ou das autobiografias no cinema ou como refere Patrícia Mourão – “a invenção de uma tradição”, acontece nos Estados Unidos na “*Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*” em 1973. O objetivo anunciado no cartaz da conferência era investigar “a tradição emergente da autobiografia no cinema independente contemporâneo”.

Em metade dos filmes de vanguarda americano presentes, o tema da “autobiografia” no cinema estava puxando para todos os lados e correndo descontroladamente. [...] Enquanto antes de 1960 (conforme descrito em um pequeno artigo de Jay Leyda) os aspetos autobiográficos e diários entraram no cinema principalmente de forma indireta (exemplos podem ser vistos na obra de Lumière, Dziga Vertov, Chaplin, etc), a partir da década de 1960, ocorre uma expansão radical do uso da autobiografia no cinema. Isso é claramente visível no trabalho de cineastas independentes. A forma relacionada praticada no cinema comercial é a biografia. Mas a autobiografia filmada em todas as suas complexidades só pode ser encontrada entre os independentes (MEKAS, 1973, p. 73).

Patrícia Mourão e sua tese de doutoramento, referenciada em muitos trabalhos acadêmicos atuais, propõe uma história para a autobiografia no cinema. Considere que: “Primeiro, o esforço demonstrado para se pensar e propor uma história para a autobiografia no cinema (Lumière, Chaplin e Vertov como pontos de ancoragem). Segundo, um empenho ainda maior para compreender o fenômeno a partir das convenções de um gênero (a tentativa de classificar a produção entre vários subgêneros). Terceiro, a sugestão de que a tendência da autobiografia é um fenômeno maior, não localizado exclusivamente no campo do cinema de vanguarda, e que acolhe uma variedade de linguagens (vídeo-arte e cinema político). E, quarto, condensando todas as outras, a ideia de que a novidade do fenômeno está na sua consciência como gênero ou como forma, mais do que na prática propriamente dita. Ou seja: a prática ou a forma da autobiografia não seria em si uma novidade, mas a consciência e o debate sobre ela sim – resta saber, e acreditamos que sim, se essa consciência modifica a forma” (MOURÃO, 2016, p. 29).

O segundo momento, referido por Mourão, emerge a partir deste congresso centrado no debate sobre o género e suas convenções – autorreflexividade e a relação com a linguagem e com a inscrição do tempo, e sua genealogia inspirada história na autorrepresentação na pintura, na fotografia, na literatura. Nesta fase há um esforço notável para pensar o cinema autobiográfico como uma tradição e em relação ao género literário autobiográfico. Michel de Montaigne (1533 - 1592) “assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria do meu livro: não há nenhuma razão para que tu empregues teu lazer sobre um tema tão frívolo e fútil. Então, adeus” (MONTAIGNE, 2005, p. 11), Jean Jacques Rousseau (1712-1753) – “consagro meus dias a estudar-me a mim mesmo e a preparar de antemão as contas que não tardarei a dar a mim mesmo. Entreguemo-nos inteiramente à doçura de conversar com minha alma, já que é a única coisa que os homens não me podem tirar “Só uma coisa tenho a temer nessa empreitada: não é dizer demais ou dizer mentiras, mas não dizer tudo ou calar mentiras” (Rousseau, 2008, p.176) ou “o verdadeiro objetivo das minhas Confissões é fazer conhecer exatamente o meu íntimo” (idem, p.260 (ROUSSEAU, 1986, p. 26). Muitos outros literatos e filósofos são referidos no congresso - Walt Whitman (*Song of Myself*), Henry David Thoreau (*A Desobediência Civil*), Søren Kierkegaard (*Diário de um sedutor*), Santo Agostinho (*Confissões*), Poust (*Em busca do tempo perdido*), Anaïs Nin (*Cartas de Amor entre Nin e Miller*), Vaslav Nijinsky (*Diário de Nijinsky*) Stendhal (*Vie de Henri Brulard Autobiographie*).

A década de 1970 do cinema independente americano centra seu interesse na autobiografia, entendida não apenas como passagem do biográfico para o autobiográfico, mas como “uma reflexão sobre a natureza do cinema e, muitas vezes, sobre sua associação ambígua com a linguagem” (SITNEY em MOURÃO, 2016, p. 33), e suas implicações filosóficas, literárias ou as histórias preocupantes ao contar-se, ao narrar a história de si mesmo.

Esse interesse contemporâneo é resultado de muitos fatores: o relativo “esgotamento” ou exploração crítica dos campos genéricos tradicionais do drama, da poesia e da ficção; as possibilidades políticas de escapar da dimensão aparentemente estética ou fechada da literatura imaginativa para as possibilidades históricas e referenciais da autobiografia; as potencialidades teóricas oferecidas pela referência problemática que a autobiografia inevitavelmente evoca e, penso eu, o crescente sentimento de medo de que o eu sobre o qual a extensão imperial do termo autobiografia foi baseada possa de fato ser nada mais do que uma ficção que a teoria crítica contemporânea irá pelo menos expor. A linguagem será finalmente reconhecida como a escrita de si; abriremos mão do ego e buscaremos a nós mesmos naquela transição pronominal astuta – o eu do discurso (COX em MOURÃO, 2016, p. 35)

Era também relevante o interesse do público pelo cinema autobiográfico “pode ser atribuído a um maior interesse em autoconsciência, crescimento pessoal, antecedentes familiares, consciência expandida e o movimento do potencial humano. Na era da autoajuda, da busca por raízes e património, experiências pessoais e questões de vida estão a tornar-se assuntos aceites pelos cineastas” (KATZ em MOURÃO, 2016, p. 35). Na declaração do Novo Cinema Americano em 1963 afirma-se “Não queremos mais filmes falsos, polidos, lisos – preferimos os ásperos, mal acabados, mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa - queremos os cor de sangue”.

Do ponto de vista formal, uns privilegiavam a imagem. O som, quando presente – alguns eram silenciosos, era acrescentado depois, em geral em voz *over*. Outros recorriam ao som direto, ainda que a voz *over* também pudesse ser utilizada. Tematicamente, há também algumas linhas mestras. Com frequência no grupo dos cineastas veteranos, a investigação autobiográfica passava pela história pessoal dos realizadores enquanto cineastas e abordava seu amadurecimento artístico; ao passo que para outras as investigações direcionavam-se para histórias e relações familiares, para momentos de crise que revelavam conflitos geracionais, ligados aos debates de género e ao feminismo.



Figura 6 - Nostalgia 1 Hollis Frampton

Nostalgia (1971) de Hollis Frampton⁵ é uma exploração lúdica do som e da visão, passado e futuro, memória e temporalidade, percepção e imaginação. O filme consiste em tomadas estáticas de fotos queimando em um fogão com uma narração em *off* explicando as fotos. A “tensão” artística do filme está entre a inconsistência das imagens e do som – a narração é uma fotografia à frente da imagem na tela.

Entendemos que o gênero de cinema autobiográfico não tem regras muito restritas, mas admite várias formas e funções diferentes (carta, diário, confissões, ensaios, relatos autobiográficos) há, porém, algo comum a estas formas e funções - a importância da experiência pessoal e oportunidade de oferecer dela um relato sincero a outrem. Philippe Lejeune tenta categorizar e distinguir as diversas formas de escrita de si a partir de variações nos modos de escrita e leitura: enquanto os diários, por exemplo, são íntimos na escrita e na leitura, as autobiografias são íntimas no conteúdo e públicas no seu destinatário. Mas para além dessa diferenciação, ele também é categórico a respeito da sinceridade como condição *sine qua non* da autobiografia, chegando a circunscrevê-la a partir de uma perspectiva jurídica. Para ele, trata-se de “um compromisso explícito do autor, um pacto de veracidade proposto aos leitores” (LEJEUNE, 2008, p. 223). Como afirma Mourão, a tendência da autobiografia é um fenômeno maior, não localizado exclusivamente no campo do cinema de vanguarda, e que acolhe uma variedade de linguagens (videoarte e cinema político).

Duas das características primeiras da videoarte desde seu início, na década de 1960, são o de fazer frente ao poder hegemônico econômico e cultural da televisão e as facilidades que o artista encontra para introduzir o seu próprio corpo na imagem. O aparecimento da câmara amadora sony – Portapack, em 1967, permitiu a exploração de linguagens alternativas e o trabalho em situação semelhante ao do atelier do artista, mas antes mesmo da sua popularização artistas como Ernie Kovacs e Jean-Christophe Averty (considerado o Méliès da televisão) já “introduziram na televisão a autoria e a criação artística” (MACHADO, 2008, p. 27), e Wolf Vostell e Nam June Paik já realizavam instalações ao vivo em que elementos televisuais e suportes cinematográficos se apresentavam: “Pode-se dizer que a perturbação dos signos visuais e sonoros da televisão, o retalhamento e a desmontagem impiedosa de seus programas, de seus fragmentos, ou até mesmo de seus ruídos naturais constituem a matéria de boa parte das pesquisas plásticas em vídeo” (MACHADO, 2008, p. 18).

5. <https://www.youtube.com/watch?v=tkWHC2JmPyE&t=524s>, acesso em janeiro de 2023.



Este novo meio de expressão artística tem suas próprias propostas além destas características primeiras, através das produções autobiográficas ou das produções que oferecem um olhar crítico sobre os meios de comunicação, a videoarte gera visões alternativas ou complementares na interpretação do passado e o registo do presente oferecendo infinitas possibilidades. Enquanto as produções audiovisuais são condicionadas por padrões estéticos e de produção (entre outros), a videoarte tem uma vocação insubordinada a esses padrões promovendo a construção crítica da história social, imagens deformadas / transformadas, sons distorcidos / modificados (imagens e sons abstratos que contrastam com a imagem figurativa da televisão) discursos fragmentados, exploração de fronteira de outras formas de arte contemporânea - formas de produção independente e sem grandes aparatos tecnológicos (equipas, iluminação, ilhas de edição). Veja esta produção fundadora - *Sun in your head* (1963) de Wolf Vostell e uma das figuras fundamentais da Videoarte⁶ Bill Viola neste tríptico *Nantes Triptych* (1992) de características autobiográficas - nascimento do primeiro filho, imagens repetidas de muitas das suas obras ao centro e a morte da mãe.



Figura 7 - Nantes Triptych (1992), Bill Viola

A vídeoarte não se esgota numa atividade autorreferencial da presença do corpo, do espaço do atelier, do passado e da obra do artista e das perspetivas anti-media sem, no entanto, se desligar radicalmente do cinema, do documentário e de outras formas de expressão audiovisual. Mais que um meio, ou uma técnica, é compreendida como uma função de convocar, além das questões estéticas, de experimentar o suporte, de alargar, através deste suporte, o campo da arte visual e da exploração da linguagem de um novo meio, questões de profundidade sociológica e política e não apenas o questionamento de nossos critérios artísticos e representacionais, condição que a coloca a meio caminho entre a prática artística e a prática social. É sobretudo a partir dos anos de 1980 /90 e de forma diferenciada na Europa, nos EUA, Brasil e noutros países que a videoarte se aproxima de narrativas mais íntimas e de uma micropolítica.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=VJaMHGIw188>, acesso em janeiro de 2023.

A estética de videoarte também influencia o cinema, ou os cineastas também exploram estéticas da videoarte no cinema político. Dois filmes autobiográficos chamam particularmente a atenção *We Can't Go Home Again* (1973 /2010) de Nicholas Ray, um filme experimental resultante de uma suposta polifonia de vozes de autoria (que resulta da experiência de Ray como professor de Cinema na Universidade de Binghamton durante dois anos). Esta voz confessional refere os acontecimentos sociais e políticos relevantes da cena mundial e norte-americana pós-guerra do Vietname. A narração menciona ainda os percursos de vida dos alunos, a descoberta de personagens baseadas em experiências que os alunos lhe contavam, bem como o processo de feitura do filme decorrente das aulas. *Lightning Over Water* (1980) de Wim Wenders e Nicholas Ray um filme em que duas autobiografias se cruzam numa forma de despedida, Ray caminha para o fim da vida, Wenders visita-o e os dois ensaiam uma história que tem a ver com o momento vivido: “Este filme é sobre um homem que é um artista. Sessenta anos. Ele ganhou muito dinheiro no mundo da arte com suas primeiras pinturas. Ele não tem conseguido vender os seus quadros mais recentes, mas tem outra grande necessidade além de dinheiro, que é recuperar sua identidade o máximo que ele consiga antes de morrer. Ele vai morrer de câncer, e sabe disso. [...]” Wim questiona o porquê da decisão de transformar o personagem em um pintor, já que claramente ele é uma referência a Nick. Pergunta: “É você, Nick. Por que se quer afastar disso? Por que não transformar num filme sobre você?” Nick responde: “Porque aí teria que ser sobre você também.” Wim, então, questiona se eles vão realmente continuar fazendo o filme, ao que Nick responde: “Eu tenho uma ação, que é recuperar minha autoimagem e minha imagem diante do resto do mundo. Você precisa descobrir qual é a sua ação [...]” Wim responde: “Minha ação vai ser definida pela sua. Minha ação vai ser definida por você encarando a morte.” (*Lightning Over Water*)

O quarto momento do cinema autobiográfico condensa todas as outras, a ideia de que a novidade do fenómeno está na sua consciência como género ou como forma, mais do que na prática propriamente dita. Ou seja: a prática ou a forma da autobiografia não seria em si uma novidade, mas a consciência e o debate sobre ela sim – resta saber, e acreditamos que sim, se essa consciência modifica a forma.

As questões de reflexividades são uma das características marcantes no cinema autobiográfico atual. Dos filmes autobiográfico realizados na última década em Portugal - *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão e *Metamorfose dos Pássaros* (2020) de Catarina Vasconcelos; no Brasil - *No Intenso Agora* (2017) de João Moreira Sales, *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019) de Petra Costa, em França - *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997) e *No home movie* (2015) de Chantal Akerman, *As Praias de Agnes* (2009) de Agnes Warda e *Les années super 8* (2022) de Annie Ernaux, David Ernaux-Briot; todos partem ou incluem histórias de família. João Moreira Sales só utiliza imagens de arquivo em *No Intenso Agora* faz uma interessante reflexão a utilização da imagem nos acontecimentos políticos – maio de 1968 em França, Primavera de Praga, Manifestações dos secundaristas no Rio de Janeiro, Revolução Cultural Chinesa – imagem filmadas pela mãe. O filme tem uma poderosa banda sonora (voz over), premiada em alguns festivais, com uma forte componente reflexiva sobre o uso das imagens, mas também sobre a família, sobre os acontecimentos políticos e o modo de os filmar ou de os ver. De salientar a música final evocando o fim trágico da mãe.

As Praias de Agnes de Agnes Warda é um complexo jogo de espelhos que a realizadora cria na praia em que se ligam a vida pessoal e o cinema, a fotografia e a cinematografia os acontecimentos e as sociabilidades do cinema e os conflitos sociais e políticos, o amor e a morte (presença de Jacques Demy), o cinema e a VIDA. Enfim Agnès sintetiza o filme no final ao mostrar uma cabana construída com a película do filme “era uma vez dois atores bons e bonitos que protagonizaram um filme que se manifestou um fracasso. Respigadora como sou, recuperei as cópias abandonadas do filme, e nos pusemos a desenrolar os rolos e os bons e belos atores reencontraram-se em superfícies e paredes, atravessados pela luz. O que é o cinema? É a luz que chega de algum lado e que é retida pelas imagens

mais ou menos escuras ou coloridas. Quanto estou aqui (na cabana), sinto que vivo no cinema que ele é a minha casa” (01:43:20 - 01:44:00).



Figura 8 - Agnès Warda em Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira

Chantal Akerman par Chantal Akerman (1997) está dividido em duas partes a primeira é uma reflexão sobre a produção de cinema e segunda parte a montagens de fragmentos de filmes de Akerman. *Elena* (2012) de Petra Costa, *No home movie* (2015) de Chantal Akerman entre outros filmes colocam-nos os desafios de fronteira. Fronteira e permeabilidades entre o biográfico e o autobiográfico, entre a realidade e a ficção, entre a memória e o imaginado. Em *Metamorfose dos Pássaros* Catarina Vasconcelos refere que o filme se situa ENTRE o documental e a ficção. O documental, resultante da pesquisa, e ficcional decorrente dos segredos de família a partir dos quais foi possível fabular. Um filme também ENTRE a realizadora, sua família e os espectadores que reconhecem situações semelhantes nas suas histórias, sobretudo as relacionadas com a morte (de Beatriz e da mãe de Catarina) e como tal uma dimensão catártica para a criadora e para o espectador. O filme é também um ENTRE o cinema e as artes visuais, a literatura, a música (áreas de formação de Catarina).

Acerca de *A toca do lobo* (2015) Catarina Mourão afirma: Acho que ‘A Toca do Lobo’ é filme, é cinema e tem documentário e ficção. Tem também uma dimensão ensaística e autobiográfica... agora não sei se é importante por ‘A Toca do Lobo’ dentro de uma toca. A classificação dos filmes em géneros é sempre problemática. Neste como em outros filmes referidos a autobiografia, o ensaio, a ficção, o documentário, a memória, o passado visto através do presente, os silêncios e os segredos estão sempre presentes, não apenas como histórias pessoais ou familiares, mas como reveladores sociais. O cinema autobiográfico tem uma constante proximidade ao cinema experimental, ao cinema artesanal, ao filme-ensaio “[...] uma forma que pensa, se pensa, se ensaia e se experimenta; um meio de expressão em que a matéria se modula juntamente com o pensamento; ou, ainda, uma forma que, enquanto se faz, se revela e questiona como e porque está produzindo” (SIQUEIRA, 2006, p. 28).

Nesse sentido, os ensaios fílmicos reafirmam a importância da experimentação e ultrapassam os limites estritos de um “eu unitário, definido e individual” (SIQUEIRA, 2006, p. 179) para chegar a uma “dimensão de exterioridade, pluralidade, diferenciação” (SIQUEIRA, 2006, p. 180). Nesses filmes, a montagem exerce um papel fundamental, pois possibilita a conversação entre vários elementos do filme, que tem como base uma grande coleção de materiais, de temas, espaços e tempos. “Os ensaístas são cineastas errantes [...]. Seu desgoverno faz com que as etapas, normalmente fixas, de produção do filme também sejam livremente modificadas e colocadas em movimento” (SIQUEIRA, 2006, p. 45).

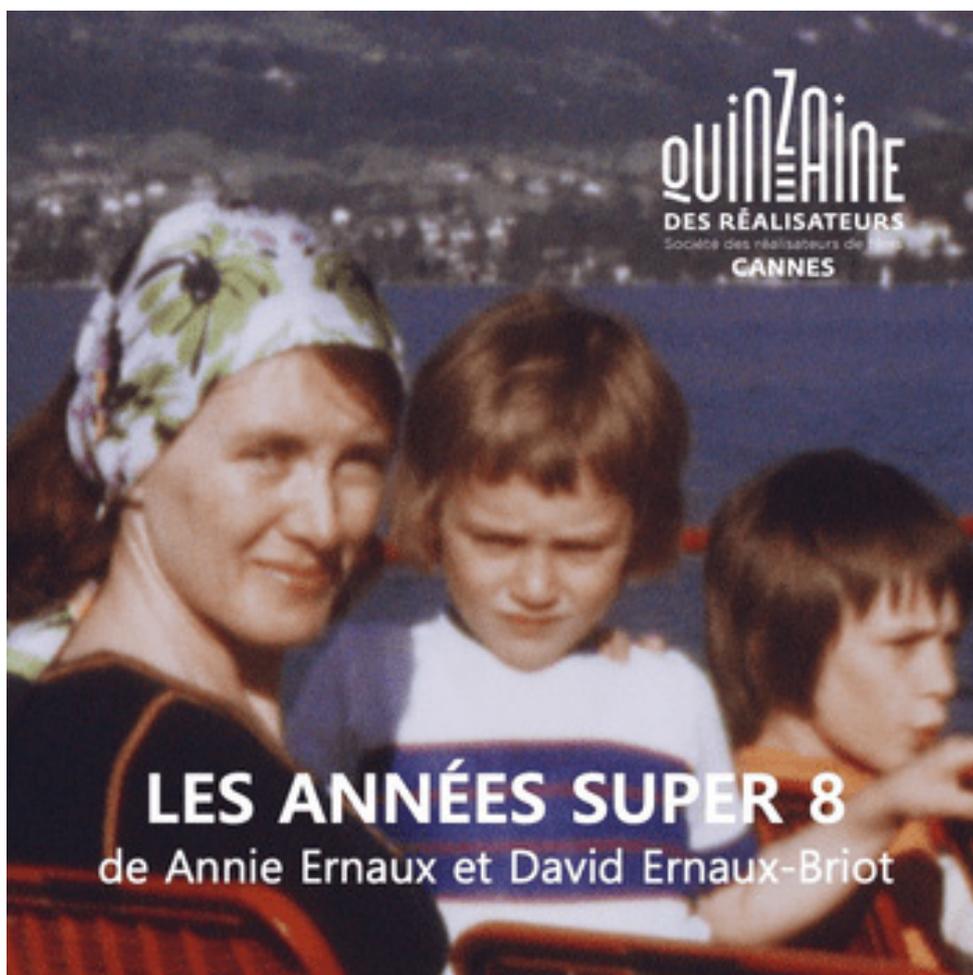


Figura 9 - *Les années super 8* de Annie Ernaux, David Ernaux-Briot

Quando acabávamos de escrever este texto *Les années super 8*⁷ (2022) de Annie Ernaux, David Ernaux-Briot continuava fora das salas de cinema no Porto e em Goiânia e no streaming só as promessas, o Trailer e muitas notas de imprensa. Esperamos sua disponibilização até agosto para o podermos integrar nos debates do FORA DE CAMPO 2023.

Bibliografia e referências

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: Galle, Helmut; Olmos, Ana Cecilia; Kanzevolsky, Adriana; Izarra, Laura Zuntini (orgs.) Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume, Fapesp, FFLCH, USP, 2009. p. 113-121.

BAPTISTA, Mónica Andreia Santana, *Autobiografia em Cinema*, Universidade de Lisboa, 2019.

BELLOUR, Raymond. *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: la différence, 1990.

BERGALA, Alain. "si yo me fuera contado". *Cineastas frente al espejo*. Madrid: t & B Editores, 2008.

BRESSON, Robert Séquences - *La revue de cinéma* (1959) 23-26, online em 26 abril de 2010 https://id.erudit.org/iderudit/52196acadresse_copieune_erreur_s'est_produite.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HANISH, Carol. The personal is political: the women's liberation movement classic with a new exploratory introduction. Disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> Acesso em: 23 jan. 2023

7. <https://apaladewalsh.com/2022/12/les-annees-super-8-a-vinganca-e-so-o-inicio/>, acesso em janeiro de 2023.

- KRAUSS, Rosalind. "videoarte: la estética del narcisismo". Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]. Madrid: Museo Nacional centro de arte Reina Sofia, 2006.
- LEJEUNE, Philippe O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. "cine y autobiografía, problemas de vocabulario". Cineastas frente al espejo. Madrid: t & B Editores, 2008.
- MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MEKAS, Jonas. Movie Journal. Village Voice, Nova Iorque, 5 abr. 1973, p. 73.
- MOURÃO Patrícia, A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental, ECA – USP, 2016.
- PINHEIRO, Sophia. A imagem como arma: o cinema feito por mulheres indígenas. Philos: a revista das latinidades, 23 de abril de 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/a-imagem-como-arma-o-cinema-feito-por-mulheres-indigenas-por-sophia-pinheiro/> Acesso em: 23 jan. 2023
- RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; NASCIMENTO, Ana Reis; SILVA, Cláudia Maria França da. Autobiografia e as práticas artísticas contemporâneas. In: DONATI, Luisa Angelica Paraguai; SOGABE, Milton Terumitsu (orgs). Práticas e confrontações. São Paulo: Anpap, UNESP, Instituto de Artes, 2019, p. 61-73. Disponível em: http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2019/10/Ebook_SIMPO%CC%81SIOS_Pra%CC%81ticas-e-Confrontac%CC%A7o%CC%83es.pdf Acesso em: 23 jan. 2023.
- SIQUEIRA, Marília Rocha de. O ensaio e as travessias do cinema documentário. BH: UFMG, 2006
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade. In: Labrys estudos feministas, n. 17, janeiro/junho, 2010. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys17/arte/luana.htm> Acesso em: 23 jan. 2023
- WONG, Hertha D. Sweet. Picturing identity: contemporary American autobiography in image and text. USA: The University of North Carolina Press, 2018.