

Filmes domésticos e os fios da identidade. Observações sobre o cinema de Alan Berliner

Candida M. Monteiro

Os gregos contam que Teseu recebeu de presente de Ariadne um fio. Com esse fio Teseu se orientou no labirinto, encontrou o Minotauro e o matou. Dos rastros que Teseu deixou ao vagar pelo labirinto, o mito não fala (Carlo Ginzburg, 2007).

O pai era aficionado por filmar a família, deixou de herança as imagens desta curiosa mania, metragens e mais metragens de filmes domésticos em 8 mm que registraram o cotidiano da infância do realizador norte-americano Alan Berliner. O que fazer com as imagens filmadas por seu pai no passado foi o primeiro desafio do cineasta, que vai encontrar a resposta na paixão de colecionador. Preservar imagens caseiras e extrair delas histórias encobertas passou a ser a sua marca singular de fazer cinema, exercendo o ofício como uma forma de garimpagem.

Para Berliner as imagens são memórias que podem nos conduzir pelo labirinto da vida, e nos ajudar a constituir nossa identidade. Não se trata de confirmar a harmonia que o filme doméstico oferece à primeira vista, mas de revelar as contradições que rondam a câmera. Seguindo os rastros deixados nas imagens, entrando na intimidade familiar, vasculhando a vida particular, o cinema de Berliner revela os conflitos presentes não apenas na célula familiar, mas em todo o organismo social. Seus filmes procuram encontrar sentido nas pequenas manifestações, naquilo que é insignificante para a maioria dos observadores. Berliner interessa-se pela micro-história, aquela feita por anônimos, retirada de episódios do cotidiano, dos momentos sem importância. Pequenas histórias que fazem oposição à história dos vitoriosos. Walter Benjamin nos alertou para desconfiar da chamada história oficial, ao afirmar:

“Com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia? A resposta é inequívoca: com o vencedor” (Benjamin, 1985:225).

Não há dúvida de que o cinema de Berliner é hereditário. Certamente que aquele gesto de seu pai que acostumou-se a presenciar quando pequeno influenciou na sua escolha profissional. Perdeu a conta do número de vezes que a cena se repetiu: o pai com uma câmara na mão filmando os movimentos da mãe, da irmã, da avó, do cachorro. O dia a dia em família é feito de cenas banais. As pessoas sorridentes desejam congelar a felicidade para a eternidade. “Os filmes domésticos são mentiras. (...) são falsas representações idealizadas da família”, define Berliner na abertura da conferência proferida na New York University e publicada no volume *La casa abierta*. Ao procurar compreender a vida na terra, um ser de outro planeta poderia enganar-se profundamente assistindo alguns rolos de filmes caseiros: “terminaria pensando que todos os dias são domingo, que todos os meses são agosto, que todas as estações são verão. Que a vida na terra é uma grande festa: um lugar sem dificuldades”, completa o diretor na mesma conferência (Álvarez, 2010:393).¹

A obsessão do pai de Berliner poderia ser uma forma de demonstrar o amor pela família; filmar poderia ser uma maneira de preservar a união familiar, ou de provar o orgulho que sentia pela mulher e filhos. Talvez nunca soubesse dizer porque filmava compulsivamente seus entes queridos. O que se sabe, contudo, é que muito tempo depois, 35 anos mais tarde, o pai sentia dificuldade de rever as cenas que registrara no passado. Berliner não se livrou da sina familiar, registrou cenas domésticas de seu filho desde bebê. Na verdade, na hora do parto, o cineasta se viu diante de um impasse: deveria assistir ao nascimento do filho atrás da câmara, e filmar o momento em que veio ao mundo, ou participar ativamente do grande momento sem a separação do aparelho. A questão de filmar a família segue presente na vida do cineasta, mesmo que tenha preferido viver a emoção do nascimento do filho sem usar a câmara. Porém, só o simples desejo do registro já confirma sua necessidade de continuar os registros domésticos, conforme explica na conferência mencionada:

Para oferecer-lhe as peças necessárias para que reconstrua seu próprio *puzzle* algum dia. Sua própria fototerapia. (...) Talvez o faça para oferecer-lhe provas. Evidências. (...) Filmo imagens de Eli chorando porque quero que seja capaz de ver a beleza, a inocência, o poder e a força da linguagem de seu pranto (Álvarez, 2010:397).

Ao apossar-se do farto material deixado pelo pai, Berliner agiu como um detetive que acredita que as imagens são capazes de deixar pistas. No início de sua carreira, optou por preservar o arquivo que herdara. Talvez fosse preciso um tempo de maturação para voltar a mexer nas imagens de sua infância. Mas o interesse pela vida privada havia tomado conta de seu coração. Nesta época, numa noite em Nova

York, quando passava em frente a um centro de exibição de filmes experimentais, chamou-lhe a atenção um pequeno anúncio escrito à mão, oferecendo uma coleção de filmes domésticos em 16 mm, rodados entre 1920 e 1950. Sem hesitar, pagou 150 dólares por três grandes caixas repletas de filmes domésticos, levou todo o material de táxi para casa e passou quase um ano tentando digerir aquelas imagens. Destes fotogramas, filmados por mais de 75 famílias anônimas, nascia seu primeiro documentário, *The family album* (1986), que levou 10 anos para concluir, na perspectiva do cinema experimental americano – mais precisamente do chamado cinema de compilação ou metragem encontrada, aquele que reutiliza sobras e restos de fotogramas, filmes esquecidos, tais como educativos, publicitários, noticiários e séries de TV. Para Josep Maria Català, os filmes que adotam a estética *found footage* misturam real e imaginário:

O cinema de metragem encontrada em suas diversas variantes é a estética de uma *segunda realidade*, de uma realidade formada por um arquivo do real que constituem as imagens foto-cine-videográficas armazenadas em todo o mundo e cujo número e importância não cessa de crescer (Català, 2010:324).

São trabalhos que acabam transformando o próprio conceito de arquivo, conforme explica Català: “O conceito de arquivo muda quando se produz esta consciência *cinematográfica* que é coincidente, como digo, com uma mudança qualitativa em relação à consciência imaginativa do mundo. Se trata de uma mudança estética, social e psicológica (...)” (Català, 2010:324).

Berliner estende a ideia da reciclagem para além das imagens. Leva também para a trilha sonora o recurso de mesclar gravações domésticas, ruídos, cantigas, vozes infantis e adultas com músicas de época, criando uma colcha de retalhos minuciosamente trabalhada. Um dos momentos mais significativos de *The family album* é obtido, por exemplo, pelo descompasso entre áudio e imagem. Enquanto os relatos orais falam dos fracassos familiares, das tristezas e separações, as imagens mostram os casais felizes, comemorando a união – afinal, os filmes domésticos não registram as crises familiares. Berliner provoca um estranhamento ao trocar som e imagem de contexto, conforme ressalta Álvarez: (...) “combinando de maneiras muito diversas imagens e sons, converte-se em seu último corte em uma busca de sincronias que provocam efeitos inesperados em seu resultado final” (Álvarez, 2002:28). Além de trocar a audiência de lugar, tornando público filmes que foram feitos para serem assistidos no privado, Berliner altera o sentido das imagens ao criar uma dialética entre o áudio e o vídeo. Seu traço mais marcante é o reaproveitamento: em *The family album* a câmara não foi ligada, o gravador não entrou em cena, o diretor lançou mão somente de material de arquivo. O livro dedicado ao seu cinema, organizado pelo professor da Universidade de Navarra, Efrén Cuevas Álvarez e Carlos Muguero, do

Instituto de Cinema de Madri, intitulado *El hombre sin cámara*, chama atenção para a técnica de colagem, marca registrada do trabalho de Berliner, e cujo ponto alto é a montagem. O título do livro faz oposição ao clássico filme *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1929). A ideia é destacar as diferenças entre o documentário de reciclagem e o documentário de Vertov, que embora pratique uma montagem/*collage*, sua câmera é onipresente, praticamente uma extensão do olho humano. Ambos os documentários têm como fundamento a montagem. Vertov, porém, coloca a câmera no contexto da filmagem para retratar um dia na cidade de São Petersburgo, enquanto Berliner utiliza a *collage* oriunda das artes pictóricas para descontextualizar o filme doméstico, revelando um retrato da cultura popular americana – estilo de vida, hábitos, educação dos filhos, brincadeiras, comemorações; a classe média que construía o sonho americano nos anos 1950.

Família às avessas

Se Berliner não está próximo do documentário reflexivo de Vertov, também está distante do filme de família tradicional. Segundo Roger Odin, o filme de família tende a ser um filme incompleto, sua narrativa justapõe ações que ilustram os encontros dos personagens, mas não contam uma história. São filmes, por assim dizer, abertos, conforme ressalta Odin: “o filme doméstico parece destinado a um permanente estado inconclusivo; o filme doméstico não é um texto, é sim o acaso de um fragmento de texto” (Odin, 2010:41). Ao contrário, a colagem praticada por Berliner vai experimentar novas combinações de imagem e som, reaproveitando os filmes domésticos para imprimir novos sentidos. Trata-se de desconstruir para recuperar resíduos de realidade, ou conforme Català definiu, buscar uma “segunda realidade” (Català, 2010). Apesar de lançar mão da experimentação, Berliner também não poderia ser classificado como um documentarista experimental. Seus filmes têm uma narrativa estruturada e envolvente, *The Family album* segue o ciclo de vida do ser humano, do nascimento a morte e, ao empregar a colagem também na pista sonora, obtém um efeito inovador. Embora utilize locução em *off*, um recurso típico do documentário tradicional, cola registros sonoros diversos que criam paradoxos entre a imagem e o som, produzindo sentidos complementares. Berliner dá coerência ao material doméstico que foi filmado sem continuidade, saindo do particular e construindo um painel da memória coletiva.

O segundo filme é *Intimate stranger* (1986). Talvez a busca explícita sobre a temática da identidade seja o traço mais comóvente da obra de Berliner, e é também o que o torna um documentarista singular. *Intimate stranger* é um documentário sobre seu avô materno e tenta descobrir esse personagem que é estranho tanto para o documentarista como para toda a família. Berliner torna-se personagem da história, ao mesmo tempo em que investiga, dirige e atua, dando ao documentário uma dimensão autobiográfica.

Com faro de detetive, Berliner utiliza um rico material deixado pelo avô misterioso na confecção do filme. O que impressiona é que os dois ramos da família, tanto o paterno quanto o materno, têm a mesma obsessão por preservar seus rastros. Assim como o pai, o avô do diretor também acumulou filmes domésticos, fotografias, cartas, gravações, recortes de jornal e revista sobre a própria vida. Movido com o intuito de escrever uma autobiografia, Joseph Cassuto vinha documentando sua história e, ao morrer em 1974, deixa esse legado, reunido ao longo dos anos, para o diretor. Berliner tinha em mãos um patrimônio que poderia levá-lo às descobertas sobre o tema que persegue em todos os seus documentários: a identidade.

Em *Intimate stranger*, o diretor encara a árdua tarefa de transformar um material estático, como cartas, recortes de jornal e fotos, em imagens em movimento. A montagem ágil reúne peça por peça, como num jogo de quebra cabeça e, ao final, tudo se encaixa e flui, de modo que objetos imóveis adquirem movimento. Berliner acrescenta ao material a voz de pessoas anônimas que conviveram com seu avô, e contrapõe as falas desconhecidas com as dos familiares. O resultado produz um efeito intrigante: de um lado os amigos japoneses constroem um homem dedicado ao trabalho, amigos de todas as horas; de outro, a sua família lamenta a ausência, o abandono, a distância que Cassuto manteve de seus parentes durante toda a vida. A estratégia linguística adotada em *Intimate stranger* estabelece uma espécie de pacto com o espectador. O som de máquina de escrever dá ritmo à narrativa, prendendo a atenção e provocando a curiosidade até o desfecho. O ruído da máquina também divide a história em atos, e em última instância, remete à ferramenta que Cassuto usaria se tivesse tido tempo de escrever a própria história. Desta forma, Berliner incorpora o personagem do avô, escrevendo em seu lugar, por assim dizer, a “autobiografia” que planejara.

Seu terceiro filme é o longa *Nobody's business* (1996). A cada trabalho Berliner avança um pouco mais no terreno da identidade, primeiro como um observador de fora, em *The Family album*, no qual delimita o território de interesse; em seguida aprofunda a questão, ao discutir suas origens em *Intimate stranger*. Mas é em *Nobody's business* que o diretor se coloca no centro do debate. Agora, o documentário traz um verdadeiro embate entre pai, Oscar Berliner, e filho, o diretor. A técnica da colagem continua sendo o procedimento estético e semântico adotado, confirmando não somente a habilidade do realizador em reciclar materiais existentes, como também a tendência de seus trabalhos de ganharem uma dimensão conceitual. Berliner estrutura o documentário utilizando materiais de procedências diversas, como as cenas do casamento da irmã, rodadas por ele mesmo no passado, imagens de uma luta de boxe, que serão reiteradas ao longo do filme, registros domésticos, fotos, entrevistas com parentes e, finalmente, um longo debate com o pai. Tudo costurado nesta espécie de *bric-a-brac*.

Oscar Berliner é o que se poderia chamar de um homem comum, de gosto simples, leva uma rotina solitária. A partir do divórcio, sua vida ganha uma certa

amargura. Pai e filho encontram-se com o propósito de refletir sobre o passado da família, tendo como referência os filmes domésticos feitos por Oscar. O que poderia ser um encontro amistoso, uma conversa nostálgica a respeito da vida que passou, acaba transformando-se em uma luta, na qual o espectador é convocado a tomar partido de um ou de outro. Os planos da luta de boxe funcionam como uma metáfora do embate travado entre pai e filho. Nesse sentido, Berliner cria uma atmosfera antagônica ao filme de família clássico, normalmente feito com o objetivo de reunir os envolvidos em torno do passado. Aqui, ao invés de confirmar a união familiar, *Nobody's business* gera conflitos. A contradição ganha relevo no momento em que Oscar questiona as imagens que ele próprio filmou, o casamento com uma mulher que amava, e a separação, que há 17 anos dividiu a família, lembrando que o divórcio foi um momento difícil, “o acontecimento mais dramático de minha vida”. Berliner expõe conflitos e imperfeições humanas, conforme comenta Álvarez sobre o efeito alcançado nestas sequências:

Ao acessar, neste momento de crise, através do ponto de vista do filho/cineasta, o relato não aliena o espectador, ao mesmo tempo em que dá às imagens domésticas uma carga semântica muito mais complexa do que se pode inferir em sua explícita literalidade (Álvarez, 2002:40).

No final, não há vencedores. O leteiro sobe enquanto o boxe continua. Em *off*, o pai tenta atingir o filho com um último golpe: afirma que Berliner não fez nada proveitoso em sua vida; simplesmente contenta-se em viver de “esmolas”, ironizando a dependência que todo artista tem de patrocínios, bolsas e incentivos para exercer seu ofício.

Mantendo o foco de interesse na questão identitária, Berliner monta uma curiosa metodologia em seu quarto longa-metragem documentário. Em *The sweetest sound* (2001), convoca todos aqueles que têm o seu nome, e promove um encontro em sua casa com 12 pessoas que se chamam Alan Berliner.

O documentário questiona a influência do nome próprio no temperamento das pessoas, buscando entender a relação entre personalidade e identidade, nome e marca, indivíduo e sociedade. Em tom informal, Berliner estrutura uma investigação etimológica sobre nome e sobrenome, articulando diversas fontes visuais, e transformando a pesquisa em uma espécie de jogo, como na sequência em que reúne os Berliners ao redor de uma mesa redonda semelhante a um relógio, onde os ponteiros marcam a entrada em cena dos personagens. A câmara, por sua vez, enfatiza a sorte ou a coincidência de 13 mães terem escolhido o mesmo nome para seus filhos, girando em movimentos rápidos, enquanto os Berliners vão aparecendo e ocupando seus lugares na mesa ao som de uma roleta. Em outro momento, o filme discorre sobre as “sociedades de nomes” que se formaram nos Estados Unidos.

Estes grupos se reúnem de tempos em tempos para comemorarem o fato de serem homônimos: são os Smiths, as Lindas, os James, entre outros. Berliner aproveita as imagens de uma dessas festas e pergunta em *off*: “Como essa gente poder estar tão feliz? Afinal o nome não é uma propriedade comum”.

Mantendo uma coerência temática, podemos dizer que Berliner é o cineasta da questão da identidade. Sua obra avança nesse território, como se um filme gerasse o próximo, semelhante à natureza da identidade, que quando achamos que a encontramos, ela nos escapa. Nas mãos de Berliner o filme doméstico transforma-se em peças que refletem o modo de vida das pessoas comuns, o ordinário passa a ser extraordinário na medida em que revela o imaginário e a cultura de uma época. Suas ideias partem de teses sofisticadas, porém arriscadas, pois o projeto pode simplesmente não funcionar e não virar filme. A angústia provocada pelo desafio de reciclar sobras de filmes domésticos, rodados por desconhecidos, e transformá-los na trajetória de vida da classe média americana, foi relatada no diário de trabalho de *The family album*: “Às vezes tudo se vai das mãos. Outras vezes sinto que tenho o controle de tudo” (Berliner, 2010:348). Em nome próprio Berliner imprime sua marca no documentário autobiográfico situando-o na fronteira entre arte e cinema.

Candida M. Monteiro

Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
candidamm@gmail.com

Nota

1. O apoio da CAPES permitiu o acesso à reflexão teórica de um grupo de pesquisadores espanhóis no âmbito do documentário e suas vertentes contemporâneas.

Referências bibliográficas

ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (Org.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ayuntamiento de Madrid, 2010.

ÁLVAREZ, Efrén Cuevas e MUGUIRO, Carlos (Org.). *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner*. Madri: Ediciones Internacionales Universitarias, S. A. Pantoja, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CATALÀ, Josep Maria. El presente perpetuo. Mekas en siglo XXI. In: ÁLVAREZ, Éfren Cuevas (Coord.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ayuntamiento de Madrid, 2010.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In: ÁLVAREZ, Éfren Cuevas (Coord.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ayuntamiento de Madrid, 2010.

Recebido em maio de 2012

Aceito em setembro de 2012

Resumo

O artigo percorre a obra do documentarista norte-americano Alan Berliner, autor de quatro filmes de longa-metragem que perseguem um único tema: a identidade. Berliner mergulha na vida privada para revelar o imaginário social da classe média americana. Para tanto, constrói seus documentários sempre partindo de materiais pré-existentes; filmes de família rodados por seu pai ou por anônimos são sua principal matéria-prima. Utilizando a técnica da *collage*, oriunda das artes pictóricas, ele reúne sobras de materiais esquecidos, criando filmes com a chamada estética *found footage*. Ao reciclar o filme doméstico, Berliner inaugura uma vertente no documentário contemporâneo que estaria situada nas fronteiras de uma certa tendência ensaística – experimental e próxima, a um só tempo, do audiovisual e das artes-plásticas.

Palavras-chave

Documentário; Família; Identidade; Metragem encontrada.

Abstract

The article goes through the work of US documentarist Alan Berliner, who is the author of four feature films covering one single theme: identity. Berliner plunges into private life in order to surface the social imaginary of the US middle class. Accordingly, he assembles his documentaries from pre-existent materials. Family footages shot by his father or by unknown people are his main raw material. He uses collage – a resource issued from painting techniques – in order to put together forgotten materials, thus making films by using the so-called *found footage* technique. By recycling domestic footages Berliner opens a new path to contemporary experimental documentary techniques – a sort of a cinematic essay, close to audiovisual and the plastic arts.

Keywords

Documentary; Family; Identity; Found footage.