

A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano

Gabriel Tonelo ¹

¹ Documentarista e pesquisador. Realiza pesquisa de Doutorado (auxílio FAPESP) no programa de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.
e-mail: gtonelo@gmail.com

Resumo

Buscaremos estabelecer uma breve genealogia do desenvolvimento da escrita autobiográfica aplicada ao cinema de não ficção, principalmente no que diz respeito ao grupo sediado em Cambridge (EUA). A partir do final dos anos 1960, um grupo de cineastas, alunos e professores que transitava entre a Universidade de Harvard e o MIT desenvolveu uma série de filmes que visava pensar a maneira através da qual aspectos autobiográficos poderiam ser construídos em narrativas documentárias, envoltos pela virada epistemológica advinda do Cinema Direto. Discutiremos mais de perto o caso do diário filmado de Ed Pincus, *Diaries 1971-1976* (1982), e os filmes autobiográficos de Ross McElwee, tratando-os como dois dos principais representantes do pensamento de Cambridge em relação à autobiografia fílmica.

Palavras-chave: Documentário norte-americano; Autobiografia; Ensaio; Cambridge.

Abstract

This article seeks to establish a brief genealogy of the development of autobiographical writing applied to the non-fiction film, especially regarding the group based in Cambridge (USA). From the late 1960s on, a group of filmmakers, students and teachers whose activities were based at Harvard University and MIT developed a series of films that aimed to think the way in which autobiographical aspects could be constructed in documentary narratives, surrounded by the epistemological turn that arose from Direct Cinema. We will discuss more closely the cases of Ed Pincus' cinematographic diary, *Diaries 1971-1976* (1982), and the autobiographical films of Ross McElwee, treating them as two of the main representatives of the Cambridge group's thoughts regarding filmic autobiography.

Keywords: North American Documentary; Autobiography; Essay; Cambridge.

Narrativas autobiográficas, processos de autoinscrição fílmica e ensaísmo são alguns temas frequentemente abordados atualmente, no que diz respeito tanto à produção bibliográfica acadêmica quanto ao universo de exibições e mostras dedicadas ao Cinema Documentário. Durante duas semanas, no mês de março e abril de 2014, foi organizada a mostra “Silêncios Históricos e Pessoais”², em São Paulo, que exibiu dezessete documentários latino-americanos³, produzidos a partir da década de 2000. Todos apresentavam consistentes traços de escrita autobiográfica em suas narrativas e, de maneiras bastante diversas, lidavam com questões históricas, sociais e políticas de um ponto de vista individualizado. Michael Renov, autor estadunidense que dedicou muito de sua obra à análise da escrita autobiográfica em Cinema e Vídeo, lembra a série de conferências “First Person Film” (RENOV, 2014, p. 30), acontecidas na Grã-Bretanha durante alguns anos da década de 2000, que se dedicou à exibição e à teorização acerca de narrativas documentárias autobiográficas.

Podemos recordar aqui algumas dessas narrativas documentárias que apresentam traços autobiográficos e que adquiriram maior visibilidade nas últimas décadas, seja pela sua recorrência em textos analíticos ou por uma maior recepção de público e crítica. *Sherman’s March* (1986), a quixotesca jornada do diretor Ross McElwee em busca de um novo relacionamento amoroso e sua metafórica relação com o General William Sherman, venceu o festival de

² Organizada por Natalia Christofolletti Barrenha e Pablo Piedras, a mostra aconteceu no espaço da Caixa Cultural (São Paulo), de 26 de março a 6 de abril de 2014.

³ Argentinos: *A Garota do Sul* (*La Chica del Sur*, José Luis García, 2012); *Família Típica* (*Familia Tipo*, Cecilia Priego, 2009); *Fotografias* (*Fotografías*, Andrés de Tella, 2007); *M* (Nicolás Prividera, 2007); *Os Loiros* (*Los Rubios*, Albertina Carri, 2003); *Papai Ivan* (*Papá Ivan*, María Inés Roqué, 2004); *Um Pogrom em Buenos Aires* (*Un Pogrom en Buenos Aires*, Herman Swarcbart, 2007). Brasileiros: *Diário de Uma Busca* (Flavia Castro, 2010); *Em Busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013); *Os Dias Com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Uruguaios: *Diga a Mario que não volte* (*Decile a Mario que no Vuelva*, Mario Handler, 2007); *Segredos de Luta* (*Segredos de Lucha*, Maiana Bidegain, 2007) Paraguai: *Espeto de Pau* (*Cuchillo de Palo*, Renate Costa, 2010). Chilenos: *O Eco das Canções* (*El Eco de Las Canciones*, Antonia Rossi, 2010); *O Prédio dos Chilenos* (*El Edificio de Los Chilenos*, Macarena Aguiló, 2010); *Rua Santa Fé* (*Calle Santa Fe*, Carmen Castillo, 2007). Mexicano: *Perdida* (Viviana García Besné, 2009)

Sundance no ano seguinte de seu lançamento e, segundo consta, seria o décimo documentário de longa-metragem mais vendido de todos os tempos (HUNT, 1994). *Roger e Eu* (Michael Moore, 1989) teve bilheteria de mais de cinco milhões de dólares e lançou publicamente a figura de Michael Moore. Outros filmes, como *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008) seriam rapidamente lembrados em uma discussão que visaria exemplificar as diferentes maneiras através da qual os aspectos autobiográficos são pensados, construídos e recepcionados no documentário contemporâneo.

Se o cruzamento entre autobiografia e documentário já provocava o interesse de diretores em países como a França e os EUA já no começo dos anos 1960, como veremos adiante, no Brasil tal preocupação estilística e metodológica tomou forma a partir da década de 2000. Algumas incidências particulares anteriores seriam o diário filmado de David Perlov (*Yoman*, 1973 – 1983), desenvolvido em seis capítulos, de 1973 a 1983, para a televisão israelense; e o curta-metragem *Seams* (Karim Aïnouz, 1993), em que o diretor cearense (no momento ainda radicado nos EUA – seu filme é narrado em inglês) nos mostra aspectos de sua juventude, através de entrevistas com sua avó e suas tias-avós, expondo a amargura de um machismo endêmico vivenciado na região. É na década seguinte, entretanto, que alguns lançamentos colocaram em vigor o debate acerca dos documentários autobiográficos no Brasil, como foi o caso de *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2002); *33* (Kiko Goifman, 2003) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Já nesses últimos anos, esse tipo de preocupação na relação entre autobiografia e documentário encontra bastante recorrência na produção brasileira, tanto como exemplificado pelos filmes da mostra citada, “Silêncios Históricos e Pessoais” e por outros, como *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Mataram Meu Irmão* (Cristiano Burlan, 2013).

Talvez, portanto, não seja apressado inferir que as narrativas documentárias que apresentam algum tipo de aspecto ou escrita autorreflexivos ocupem um lugar de destaque naquilo que se chama de documentário contemporâneo. Uma

vasta gama de termos é hoje utilizada para que autores e crítica refiram-se a esse tipo de documentário. Ainda na década de 1990, Bill Nichols (1994) cunha o termo “Documentário Performático” (*Performative Documentary*) para analisar uma série de filmes (e vídeos) lançados na década de 1980 e na década de 1990 em que a escrita a respeito do “Eu” teria, de alguma forma, papel preponderante. Publicado em 1999, a obra “Experimental Ethnography”, de Catherine Russell, tem seu capítulo final (“Autoethnography”, ou, Autoetnografia) dedicado à análise de obras de cineastas como George Kuchar, Jonas Mekas e Chris Marker, também sob a luz dos processos autorreflexivos existentes nos filmes. Tantos outros termos, desde então, como “Filmes em primeira pessoa” ou a teorização mais recente a respeito de um possível cruzamento entre a teoria literária do Ensaio e a narrativa cinematográfica (“Filmes Ensaio” ou “Ensaio Fílmico”) são designados para a reflexão crítica acerca de determinados filmes. Apesar disso, o termo “Documentário Autobiográfico” talvez seja o mais recorrente entre eles, possivelmente pelo amplo espectro que o termo “Autobiografia” (e, principalmente, sua adjetivação “autobiográfico”) engloba, pressupondo uma modalidade de escrita em que há inegável movimento de autorrepresentação.

Esta terminologia nos remete, portanto, à literatura, onde a autobiografia encontra fortes alicerces teóricos e críticos e que se consolida como um objeto de estudo bastante definido, desenvolvido através dos séculos e encontrando diversas variantes (diários, memórias, ensaios) desde sua origem até a modernidade. A maioria dos teóricos da autobiografia literária reconhece nas *Confissões* de Santo Agostinho, escritas no século V, o primeiro modelo de obra autobiográfica cristalizado no Ocidente como forma narrativa. Não necessariamente o primeiro texto em que um autor escreve a respeito de si ou de sua própria vida, argumenta-se que Agostinho foi o primeiro autor cuja escrita evocou uma espécie de *linguagem* cara à escrita autobiográfica. Segundo o autor Avram Fleishman (1983), os instrumentos através dos quais os autobiógrafos foram capazes de “cristalizar” suas vidas (motes, passagens, convenções, revisões) constituem a linguagem autobiográfica que é detectada recorrentemente

nos textos autobiográficos ocidentais. Em outras palavras, é a partir de Agostinho que reconhece-se na Autobiografia uma espécie de arte autônoma dentro do campo da literatura, seriedade esta encontrada em outros autobiógrafos que fazem parte do *corpus* tradicional deste universo conceitual e de períodos tão distintos entre si, como John Henry Newman, John Stuart Mill, Jean-Jacques Rousseau, William Butler Yeats, Malcolm X, Maya Angelou, entre outros.

Conseguiríamos, entretanto, traçar uma linha histórica referente ao desenvolvimento da autobiografia no cinema documentário? Se a autobiografia é um dos aspectos prementes do documentarismo contemporâneo, como tentamos demonstrar acima, haveria a possibilidade de detectarmos como tudo começou? Ao que consta, a escrita autobiográfica aplicada ao cinema de não ficção não apresenta uma fronteira clara em relação a processos discursivos de autoinscrição que fundamentariam obras subsequentes. Em outras palavras, não existe um filme que seja considerado unanimemente como marco do surgimento daquilo que hoje se convencionou como Documentário Autobiográfico.

Alguns autores dedicam extensos estudos referentes ao tema, através dos quais podemos, ao menos, fundar alguns pontos de partida e, também, refletirmos acerca de algumas questões que circundam as maneiras através das quais pode-se desenvolver o cruzamento entre a autobiografia e um sistema sógnico distinto de representação, o cinema. Um desses autores é Michael Renov, já citado, que sustenta um interesse de mais de duas décadas pelo cruzamento entre autobiografia e cinema. Renov entende que a autobiografia fílmica existe de muitas maneiras, sendo que os processos de autoinscrição acontecem através de diferentes estilísticas e construções narrativas. Em seus textos, o autor resgata e elabora modalidades narrativas relativas a essas possibilidades, como as do “ensaio eletrônico”, a “etnografia doméstica”, o “modo epistolário”, etc. Seu livro “The Subject of Documentary” (RENOV, 2004) analisa a fundo cada uma dessas modalidades propostas pelo autor, atravessando um número significativo de obras audiovisuais autobiográficas produzidas, sobretudo, nos EUA.

Renov sugere a década de 1950 como um período importante para uma virada

epistemológica no campo do documentário. Filmes de *auteurs* franceses como Jean Rouch (*Les Mâîtres Fous* [1955]; *Moi, un Noir* [1958] e, posteriormente, *Chronique d'un été* [1961]) e Chris Marker (*Lettre de Sibérie* [1958]; *Si J'Avais Quatre Dromedaires* [1966] e *Le Mystère Koumiko* [1967]) exibiam procedimentos narrativos que inovavam a relação entre cineasta e narrativa que até então figurava no cinema documentário. Com o desenvolvimento de uma narração em voz *over* autoral (RENOV, 2004, p. xxi), o conhecimento fornecido pelos filmes destes diretores aproximava-se de noções “parciais” ou “situadas”, diferentemente do conhecimento onisciente e vertical implicado na utilização da voz *over* no documentarismo clássico. Da mesma forma, esses filmes desenvolveram procedimentos de narração em *over* que indicavam a aproximação do texto à identificação do cineasta, personificado na narrativa. Embora que as narrações não apresentassem um texto autobiográfico *per se*, sugeriam discursos dotados de carga subjetiva e certamente distanciados de uma ética estritamente educativa e expositiva em relação um tema, anunciando tempos de mudança em questões relativas à transparência da figura do cineasta na narrativa documentária.

Em outro texto, Renov (2014) sugere mais um avanço em relação à exploração autobiográfica, ainda num período próximo a este descrito acima. Trata-se de diversas obras de artistas vinculados ao cinema *avant-garde* norte-americano, como Stan Brakhage, Jonas Mekas, Jerome Hill, Hollis Frampton e James Broughton. Todos esses diretores desenvolveram películas que, de maneiras bastante distintas, exibem relatos e construções acerca de alguma passagem ou período da vida do próprio artista. No caso de Brakhage, *Window Water Baby Moving* (1959) e *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) são alguns de seus filmes que certamente portam uma verve autobiográfica na medida em que Brakhage realiza o registro do parto de seu primeiro e terceiro filho, respectivamente. São filmes silenciosos, exibem uma montagem bastante fragmentada, ao estilo próprio do diretor, e utilizam-se de diversos recursos que alteram as propriedades imagéticas do que foi filmado (no caso do segundo filme, inclusive, uma recorrência bem

maior da escrita direta sobre a película). Mekas, com seu épico filme-diário *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), Jerome Hill com *Film Portrait* (1973), Hollis Frampton com *nostalgia* (1971) e James Broughton com *Testament* (1974) utilizam-se do recurso verbal – a própria fala do artista, predominantemente através da narração em *over* – para contar-nos a respeito de suas vidas, também através de recursos narrativos bastante diversos entre si. Todos esses filmes, em alguma medida, veem como parte integrante do processo narrativo o uso das mais variadas trucagens imagéticas e sonoras, reconstruções dramáticas, montagens fragmentadas ou reconstruções referentes ao onírico, talvez como parte do diálogo fluente entre esses artistas e o universo das artes plásticas. P. Adams Sitney (2002), cujo trabalho explora minuciosa e profundamente cada um desses trabalhos e outros – inclusive ressaltando o caráter autobiográfico de muitos deles – utiliza-se de expressões para designar alguns desses filmes como sendo autobiografias de “encarnação artística” (SITNEY, 2002, p. 377) ou mesmo, quando falando de *nostalgia*, “autobiografia performática”. Vemos nesses trabalhos um questionamento recorrente das possibilidades e propriedades do filme como meio e como expressão artística.

Sendo assim, talvez essas preocupações não estivessem totalmente em sintonia com a virada conceitual que o cinema documentário sofreu no final dos anos 1950 e nos anos 1960, com o advento do Cinema Direto. Outro grupo de cineastas dedica-se a explorar a autobiografia fílmica de uma maneira diferente e com preocupações também distintas se comparadas às dos artistas *avant-garde* citados, sendo este que trataremos aqui com mais cautela. Trata-se de um grupo que se estabeleceu predominantemente nos arredores de Boston, região da qual a cidade de Cambridge (e suas universidades) faz parte. O grupo - ou escola - de Cambridge é hoje reconhecido como um significativo movimento dentro do documentarismo norte-americano, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de narrativas autobiográficas, a partir do final da década de 1960. Alguns dos nomes relacionados a este momento são Ed Pincus, Alfred Guzzetti, Jim McBride, Michel Negroponte, Robb Moss e, talvez o mais

reconhecido entre eles, Ross McElwee. Jim Lane (2002) e Scott MacDonald (2013) são autores que desenvolveram obras referenciais sobre o assunto. Lane sustenta que ambos momentos que citamos aqui anteriormente – o documentário europeu na forma de Marker, Rouch, Resnais e outros, e também o *avant-garde* norte-americano - teriam tido influência para o desenvolvimento desses filmes. É possível dizer, entretanto, que estes cineastas inseriam-se em uma tradição própria no documentarismo americano, tanto clássico quanto moderno:

A maioria dos documentaristas autobiográficos surgiu de uma tradição fílmica distinta: o documentário americano. Dentre as figuras desta tradição estão inclusos Robert Flaherty, Willard Van Dyke, Richard Leacock e Frederick Wiseman. (...) Para os novos documentaristas, a câmera e o gravador de fita magnética eram ferramentas que serviam para explorar e apresentar seus mundos, apoiando-se no estatuto semiótico dos meios fílmicos e sonoros. (...) Assim, o documentário autobiográfico era fundamentalmente diferente do *avant-garde* autobiográfico em um nível formal. A estética cinematográfica era colocada mais a serviço da exploração do mundo social em vez de desafiar a tradição da arte representacional. (LANE, 2002, p. 14. Tradução Nossa.)

Enquanto Lane utiliza-se da terminologia “Documentário Autobiográfico” (*Autobiographical Documentary*) para referir-se a esses filmes, MacDonald prefere utilizar o termo “Documentário Pessoal” (*Personal Documentary*). Porém, o *corpus* analisado por ambos autores é, quase que em totalidade, o mesmo. Podemos relatar aqui um breve histórico do grupo. Já na década de 1960 a região de Boston (MA) era vista como um importante centro aglutinador de cineastas-chave para o desenvolvimento do Cinema Direto. Os irmãos Albert e David Maysles e o cineasta Frederick Wiseman nasceram na cidade e fizeram filmes na região. *Titicut Follies*, por exemplo, o filme inaugural do diretor e um de seus documentários mais conhecidos, foi gravado em uma instituição de saúde mental em Bridgewater, estado de Massachusetts.

Já Cambridge, cidade da macrorregião de Boston e lar tanto da Universidade de Harvard como do MIT, abrigará, por meio destas universidades, dois avanços distintos na história do documentário americano. Um deles é o filme etnográfico. O cineasta e antropólogo Robert Gardner funda o Film Study Center em 1957,

uma unidade de produção e de pesquisa cinematográfica vinculada ao Peabody Museum, e lá realiza filmes até 1997, dentre os quais *Dead Birds* (1965) e *Forest of Bliss* (1985). John Marshall realiza *The Hunters* ainda em 1957, um dos muitos filmes que realizou na Namíbia. *The Hunters*, assim como grande parte de seus filmes, foi filmado após sucessivas viagens realizadas por ele e sua família - que tinham profundo interesse pela antropologia - à Namíbia, pesquisas estas financiadas pelo Peabody Museum. O filme teria sido pós-produzido juntamente com Robert Gardner e Marshall era visto como referência para jovens cineastas que frequentavam a região, como Ross McElwee⁴. Uma terceira figura cara ao desenvolvimento da antropologia fílmica americana é Timothy Asch, que trabalhou no Peabody Museum e acabou por ajudar a produzir muitos dos filmes de John Marshall (MACDONALD, 2013, p. 5). Posteriormente, Asch juntar-se-ia ao polêmico antropólogo Napoleon Chagnon⁵. Juntos, a dupla realizou filmes como *The Ax Fight* (1975), finalizada em Cambridge, em um momento em que Asch também já era professor na Universidade de Harvard.

Em 1968, Richard Leacock, outra figura-chave ligada ao desenvolvimento do Cinema Direto norte-americano, junta-se ao cineasta Ed Pincus para que fundassem o centro de ensino, pesquisa e produção cinematográfica do MIT, o MIT Film Section. Pincus, assim como Leacock, alinhava-se às preocupações metodológicas e representacionais do Cinema Direto. Seu filme mais recente à época era *Black Natchez* (1967). Filmado com equipamento leve e som sincrônico, é um registro da tentativa da organização e criação de uma comunidade negra de resistência em Natchez, cidade do Mississippi, Sul dos Estados Unidos. A dupla foi reconhecida por desenvolver continuamente tecnologias e métodos que

⁴ McElwee trabalhará como cinegrafista em *Nlai The Story of a !Kung Woman* (1980), outro filme dirigido por Marshall na Namíbia.

⁵ Chagnon, que desenvolveu trabalho de muitos anos com os índios lanomâmi, foi questionado a respeito de seus métodos de pesquisa e acusado de provocar uma epidemia de sarampo entre os índios. O cineasta José Padilha explora essa polêmica em seu documentário *Secrets of the Tribe* (2010).

facilitassem o registro cinematográfico em locação, com equipes cada vez menores. Em 1972, Pincus publica um artigo (PINCUS, 1972) em que sugere a possibilidade de filmar e captar som sincrônico em uma equipe de uma pessoa só. Este método *solo* de captação de som e imagem aprimorado por Pincus foi replicado por muitos de seus alunos que passaram pelo MIT Film Section durante a década de 1970 e que cujas carreiras basearam-se, também, em uma relação autossuficiente entre cineasta e a produção do filme.

O interesse de Pincus por um aparato fílmico que possibilitasse a experiência de filmar sozinho, entretanto, iria além de uma inovação técnica ou de questões orçamentárias. Durante cinco anos na década de 1970 (de 1971 a 1976) o diretor filmou o documentário pelo qual se tornou mais conhecido, lançado no início da década de 1980. *Diaries (1971 – 1976)* é um documentário de mais de três horas de duração, construído à maneira de um diário fílmico, em moldes ainda pouco vistos no documentarismo de então⁶. Nos cinco anos de filmagem, Pincus voltou a câmera (e o gravador de som) para dentro de sua casa, tomando como protagonistas de seu filme as pessoas mais próximas de si: sua família. O diretor ocupou-se de registrar momentos cotidianos dos mais diversos, com sua esposa, Jane, seus dois filhos, amigos próximos, colegas de trabalho e amantes. Ed e

⁶ É importante notar que outros cineastas experimentavam narrativas autobiográficas na década de 1970, como é o caso dos filmes vinculados ao avant-garde americano, citados previamente. Para além desses, o cineasta brasileiro-israelense David Perlov desenvolve seu diário filmado por dez anos (de 1973 a 1983), que resultou em seis capítulos de uma hora de duração, veiculados na televisão israelense. O cineasta holandês Johann van der Keuken, também, retrata sua família em dois de seus documentários, *Diary (Dagboek, 1972)* e *The Filmmaker's Holiday (Vakantie van der Filmer, 1975)*. Alfred Guzzetti, outro cineasta caro ao desenvolvimento do documentário autobiográfico nos EUA, lança *Family Portrait Sitings*, um de seus filmes mais conhecidos, em 1975. Há uma diferença fundamental entre esses filmes e a experiência de Pincus, entretanto, que reside no empenho do cineasta em ligar uma metodologia cara ao Cinema Direto à exploração autobiográfica. Pincus almejava construir uma autobiografia fílmica que fosse diretamente ligada ao registro do cotidiano, colocando as questões que circundavam sua vida no momento da filmagem como subsídio primeiro de seu filme. O diário fílmico de Perlov também o faz, porém a voz em over do diretor é o grande elemento responsável pela argumentação narrativa que trava, recurso bem menos evidente no filme de Pincus.

Jane Pincus eram um casal engajado socialmente, sendo que o diretor era estudante de filosofia e sua esposa uma ativista feminista e escritora (Jane Pincus foi uma das escritoras do livro “Our Bodies, Ourselves”, publicado em 1971 pela organização Boston Women’s Health Book Collective). O diretor frisa a intenção em realizar um projeto de documentário em que a exploração de um universo pessoal e familiar seria a matéria-prima de sua narrativa. Impulsionado pelo movimento feminista, Pincus testava as potencialidades representacionais do cotidiano (tornando-o “visível”) e da interação diária entre si e as pessoas ao seu redor. O apreço pela tomada e pelas possibilidades narrativas do Cinema Direto tinham um lugar fundamental neste tipo de experiência. Nas palavras de Pincus:

Alguns cineastas dessa nova geração, direta ou indiretamente influenciados pelo movimento feminista, começaram a achar significância no que era chamado de “pessoal”; eles começaram a evitar personalidades famosas, eventos notórios e assuntos obviamente grandiosos... Pela primeira vez, o cotidiano tornou-se um objeto possível. Pessoas normais em situações corriqueiras, não mais definidas por um papel social que costumavam ser a porta de entrada para tornarem-se o assunto de um filme – piloto de carros de corrida, atriz, prisioneiro, pessoa pobre, político. A justificativa para que tornassem-se um personagem era, frequentemente, apenas a de que tinham uma relação com o cineasta ou que eram de alguma forma acessíveis a ele. (MACDONALD, 2013, p. 128. Tradução Nossa.)

E, ainda:

Existe uma estranha experiência existencial a respeito de ver-se a si próprio no filme, ver-se da maneira que as pessoas te veem... Que experiência humilhante e degradante, aparecer da mesma forma que outros. Qual é a natureza de todas nossas vidas e nossas relações com os outros; nossas pequenas mentiras e fingimentos? ... Um novo tipo de cineasta emergiu, que lida com essas questões. Eles acham seu material diretamente ao seu redor. Eles relacionam-se com as antigas tradições do *Cinema-Vérité* Americano na maneira em que têm um respeito profundo pelo mundo, da maneira que este existe independentemente da presença da câmera. E, apesar de que eles frequentemente participam de diferentes maneiras no filme, eles, em geral, não manipulam ações para a câmera. (MACDONALD, 2013, p. 138 Tradução Nossa)

A atmosfera doméstica vivida por Ed Pincus e Jane, a interação do casal com seus filhos, com amigos próximos e colegas de trabalho acaba por desenhar um

retrato da vida matrimonial de um casal que vive um momento pós-1968, engajando uma porção de valores ligados à contracultura tematizados na década anterior. Reconhecemos em diversos dos eventos vividos e retratados por Pincus durante o filme algumas particularidades do espaço / tempo em que estavam inseridos. Um dos motes temáticos do filme é a proposta feita por Jane e Ed em tentarem viver um relacionamento amoroso aberto para casos extraconjugais e o desenrolar das consequências desta experiência; outros pontos neste sentido seriam a questão pró-aborto, solidificada na escolha de Jane em não ter o filho que estava gestando, fruto de seu relacionamento fora do casamento (Pincus a acompanha à clínica de aborto e registra a situação); a experimentação de drogas alucinógenas comuns na época (o diretor filma a si próprio durante uma viagem de mescalina); a busca de um balanceamento na divisão de trabalho entre o casal dentro e fora de casa, entre outras situações.

Metodologicamente e narrativamente, é importante frisar que a maioria dessas passagens são apresentadas para nós, espectadores, ao mesmo momento em que o diretor / protagonista as vive. Trata-se, portanto, de um projeto conceitual que Pincus travava em relação à autobiografia fílmica. O diretor via nas possibilidades tecnológicas ainda recentes (câmeras leves, som sincrônico e portátil) uma maneira através da qual um discurso autobiográfico poderia ser escrito no momento da tomada (LANE, 2002, p. 53) e, portanto, no “tempo presente”. Envoltos pelo fresco leque de alternativas aberto pela metodologia e pela estilística do Cinema Direto, o que impulsionava Pincus era a possibilidade de fazer uma autobiografia que fosse condizente com a particularidade do cinema em “cristalizar” indiciamente (através do registro de imagem e som) um momento vivido e sendo, portanto, uma alternativa à autobiografia literária. O processo de construção do texto autobiográfico, em qualquer uma de suas alternativas (memórias, diários, ensaios) sugere, predominantemente, que seu autor esteja de alguma forma frente a frente com o passado para a subsequente transcrição escrita. A experiência de Pincus, segundo sugere Lane (2002, p. 53), enfatiza a importância de um cotidiano visível como uma maneira de explorar a natureza da

subjetividade e das interações humanas, que a câmera tem a capacidade única de retratar e sendo, ainda, uma extensão da fenomenologia. O autor define algumas das preocupações do cineasta/autobiógrafo no que diz respeito à sua colocação no mundo e sua relação com o momento da tomada cinematográfica:

O autobiógrafo do cinema / vídeo emprega a linguagem do meio para interpretar os eventos profílmicos, isto é, “a coisa em si”. A autoinscrição cinematográfica, assim como a autoinscrição literária, implica “o relato”, mas este relatar não exclui necessariamente o autobiógrafo da coisa em si. Na realidade, o documentário autobiográfico revela as opiniões, as memórias e os pensamentos do autobiógrafo em seu embate com os eventos históricos. Este embate é a própria dinâmica do ato autobiográfico, que revela uma tensão entre a apresentação e a interpretação de eventos da vida pessoal. Para os documentaristas autobiógrafos, a coisa em si são os eventos documentados existentes em um registro audiovisual que é interpretado e revelado no “relato”. Tratam-se das palavras pronunciadas, os gestos feitos, os silêncios e o mundo concreto dos objetos que adquirem relevância e significado na narrativa. Tais significantes também implicam uma visão do documentarista, aparecendo ele na tela ou não. Sendo assim, essas narrativas cinematográficas são consubstanciais às várias maneiras através das quais a realidade física e performativa apresenta-se à câmera e ao gravador de som e também a como, mais tarde, os documentaristas autobiógrafos e os espectadores vêm a entender e criar significado em narrativas autobiográficas. (LANE, 2002, p. 50. Tradução Nossa.)

O engajamento com o presente e a dicotomia entre viver e filmar condensa-se em uma modalidade de documentário autobiográfico classificada por Lane como sendo de “Entradas de Diário” (*Journal-Entry Approach*), que talvez a experiência de Pincus tenha sido uma das primeiras representantes. Trata-se de um tipo de documentário que envolve o registro de atividades cotidianas por um período de tempo e a subsequente montagem desses eventos em uma narrativa autobiográfica cronológica. Nesses filmes, é frequente que, como espectadores, assistamos aos eventos registrados como se eles estivessem ocorrendo pela primeira vez e no tempo presente (LANE, 2002, p. 33).⁷ Da mesma forma, o autor sustenta que esses eventos mostram as pessoas, incluindo-se aí o

⁷ *Um Passaporte Húngaro*, dirigido por Sandra Kogut e lançado em 2003, é um documentário vinculado à produção nacional que se aproxima bastante desta classificação cunhada por Jim Lane.

documentarista (geralmente por detrás da câmera), interagindo uns com os outros em um movimento de escrita autobiográfica certamente distinta de uma padronização de entrevistas onde, geralmente, fala-se mais a respeito de eventos transcorridos no passado.

Esse tipo de autobiografia fílmica, obtida através de um trabalho vigoroso de filmagem sucessiva por um período contínuo e uma subsequente meditação acerca do material filmado, acaba por apresentar evidência de que os eventos aconteceram frente aos olhos (ou à lente) do documentarista, colocando-o como uma testemunha ocular do momento filmado (LANE, 2002, p. 91). Segundo o autor, a impressão de realidade percebida nesse tipo de narrativa é bastante poderosa se comparada à autobiografia literária. Relatos escritos pessoais (memórias, diários) trabalham com um sistema sógnico distinto do cinema, pois não existe a possibilidade de uma motivação existencial (indicial) mas, sim, uma representação simbólica (as palavras). Philippe Lejeune, teórico francês que dedicou muito de sua carreira à teoria da autobiografia, sustenta que os textos autobiográficos evocam a necessidade de um contrato entre leitor e autor, o que chamou de Pacto Autobiográfico. Segundo ele, para que haja autobiografia é necessário que o leitor estabeleça uma relação de identidade entre *autor*, *narrador* e *personagem* (LEJEUNE, 2008, p. 15), ou seja, que esses três elementos sejam cridos como sendo a mesma pessoa. No caso de um filme como *Diaries* existe menor necessidade do firmamento de um contrato entre espectador e diretor, pelo fato de que a carne do documentarista (através de seu corpo e de sua voz), e uma relação direta entre ele e as pessoas ao seu redor no momento da tomada sugere, como frisamos, uma autenticidade indicial inexistente no texto escrito.

O filme de Pincus foi decisivo para muitos alunos que passaram pelo MIT Film Section na década de 1970. Como mencionado, a montagem definitiva do filme data do início da década de 1980, mas sua filmagem terminou ainda em 1976. Segundo consta no relato de Ross McElwee (2012), Pincus utilizava-se de trechos e excertos do filme para que fossem mostrados em sala de aula. Havia, portanto, uma ebulição conceitual em Cambridge no que dizia respeito às possibilidades da

escrita autobiográfica aplicada ao cinema documentário. Muitos desses alunos-cineastas desenvolveram narrativas autobiográficas em que o método desenvolvido por Pincus mostra-se premente. O cineasta Ross McElwee tornou-se o mais reconhecido dentre os alunos de Pincus e Leacock, chegando a levar um documentário autobiográfico ao *mainstream*, como foi o caso de *Sherman's March*, lançado em 1986⁸. O diretor revela a importância que *Diaries (1971 – 1976)* teve para o desenvolvimento de sua carreira:

(O filme) é luminoso em sua caracterização da intrincada trama do cotidiano. Almoços são preparados, uma criança é levada ao médico, um filhote de cachorro é comprado, o pai de Jane faz uma visita, Ed vai a um casamento, o filhote torna-se um cachorro adulto. O mundano torna-se transcendente. Esse fluxo sem fim de atividades com amigos e família é o pano de fundo evanescente para o desejo de Ed e Jane de redefinir o que significa alguém estar casado, criar uma família e, também, o que significa expor esse experimento caótico e amável para a câmera. (...) Ed descreveu seu trabalho como uma tentativa de reconciliar o trivial com o profundo e provar a fragilidade e o heroísmo da vida cotidiana. *Diaries* continua a inspirar diversos documentaristas, incluindo eu mesmo, a perseguir essas mesmas reconciliações e revelações. Mas, mais importante, com *pathos* e humor abundantes, *Diaries* revela a qualquer espectador as fascinantes ressonâncias e ritmos dos incontáveis momentos mundanos que fazem a vida de uma pessoa – e isso constitui o viver. (McELWEE, 2012. Tradução nossa.)

Ross McElwee nasceu em 1947 em Charlotte, capital da Carolina do Norte. Algumas instituições americanas, como o MoMA (*Museum of Modern Art*), o *Art Institute of Chicago* e o *American Museum of the Moving Image* promoveram retrospectivas de seus filmes, que também aconteceram em países como Espanha e Portugal. Em 2007, o *Full Frame Documentary Film Festival*, festival sediado em Durham, Carolina do Norte, concedeu o prêmio tributo pela carreira

⁸ *Sherman's March* recebeu o grande prêmio do Júri, na categoria de Documentário, no Festival de Sundance de 1987. Teve grande atenção de crítica e público e, na década de 2000, passou a integrar o National Film Registry (Biblioteca do Congresso) norte-americano. A autora Catherine Russell (1999) classifica *Sherman's March*, juntamente com *Roger e Eu* (1989), de Michael Moore, como sendo documentários *mainstream*, de grande projeção em meio ao público. (RUSSELL, 1999, p. 290)

do diretor, prêmio recebido em edições anteriores por cineastas-chave da história do documentário nos Estados Unidos, como D.A. Pennebaker, Albert Maysles, Barbara Kopple e Richard Leacock. Cabe um olhar mais aprofundado sobre o caso particular de Ross McElwee, no que diz respeito a alguns avanços e desdobramentos da escrita autobiográfica em seus filmes.

McElwee começa a filmar nos anos 1970, enquanto ainda era aluno do curso de Cinema do MIT. Seu primeiro filme, realizado como trabalho de conclusão de curso, foi *Charleen* (1977). Embora não propriamente autobiográfico, McElwee retrata uma amiga próxima, a professora de literatura Charleen Swansea, que reaparecerá em muitos de seus filmes a partir de *Sherman's March*. Após *Charleen*, o diretor lança dois filmes, seu primeiro longa-metragem, *Space Coast* (1979), e o curta *Resident Exile* (1981), ambos co-dirigidos por Michel Negroponte, mais ligados metodologicamente à tradição representada pela tutela de Leacock: uma câmera recuada e que presta-se à observação e um desenrolar de um objeto temático externo.

É em *Backyard*, média-metragem filmado no final dos anos 1970 e lançado apenas em 1984, que McElwee dá início ao seu projeto fílmico de caráter autobiográfico. Nos sete longas-metragens que o diretor lançou desde então (*Sherman's March* [1986], *Something to do with the Wall* [1991], *Time Indefinite* [1993], *Six O'Clock News* [1996], *Bright Leaves* [2003], *In Paraguay* [2008] e *Photographic Memory* [2011]) existe um forte aspecto temático de escrita autobiográfica, sendo que o universo privado do diretor (reflexões acerca de seu trabalho, sua família, seus amigos próximos, o local onde nasceu e foi criado) tem importância narrativa preponderante. Ademais, todos são, à maneira de Ed Pincus e de *Diaries* (1971 – 1976), filmados e editados majoritariamente pelo próprio McElwee, trabalhando solo.

Um dos pontos pelos quais Ross McElwee pode ser considerado uma figura proeminente no debate acerca dos documentários autobiográficos é o afinco com o qual o cineasta debruçou-se na representação de si próprio e de seu universo

doméstico ao longo das décadas⁹. O que faz McElwee um documentarista-autobiógrafo particular é a maneira através da qual estabelece um processo autobiográfico continuado, onde existe relação narrativa entre cada filme por ele lançado. Em outras palavras, a relação de conflito temático construída pelo diretor em cada filme, no que diz respeito à sua esfera privada como indivíduo, é retomada em seus filmes subsequentes. Se considerarmos que *Backyard* foi filmado ainda no final da década de 1970, já passam-se mais de três décadas que o diretor registra momentos (eventos, como sugeriu Lane) de sua vida privada e das pessoas ao seu redor. Não apenas com a finalidade de servir como um registro de uma memória familiar (como no sentido mais estrito da expressão *home movie*), seu *tête-à-tête* cotidiano com as pessoas de quem é mais próximo torna-se subsídio fundamental para a construção narrativa de cada um de seus filmes, como também de uma possibilidade de meditação sobre o passado.

Não é um evento isolado, portanto, assistirmos ao casamento do diretor e ao nascimento de seu filho, Adrian, em *Time Indefinite* (1993) se considerarmos (e lembrarmos de) sua busca fracassada por um relacionamento amoroso em *Sherman's March* (1986). Da mesma forma, um espectador que acompanha os lançamentos do diretor certamente reagiria de uma maneira diferente ao ver o mesmo Adrian como um pré-adolescente em *Bright Leaves* (2003). Ou, mais ainda, em *Photographic Memory* (2011), em que Adrian já é um adulto e sua relação com o pai revela-se completamente desgastada. Neste último filme, o próprio diretor acaba por representar-se como uma figura paterna distante, bastante parecida com o lugar que seu pai ocupava vinte e sete anos antes, quando do lançamento de *Backyard*. Em *Photographic Memory*, a inevitável

⁹ Como exemplo de outros cineastas que trabalham com um processo de escrita autobiográfico continuado, poderíamos pensar nos americanos Alan Berliner (de *Family Album* [1988] a *First Cousin Once Removed* [2012] ou Jonathan Caouette (*Walk Away Renee* [2011] como uma sequência de *Tarnation* [2003]). Também de maneiras bem distintas se comparadas a Ross McElwee, ambos cineastas utilizam-se de aspectos autobiográficos em filmes anteriores para construir uma relação de causa e consequência.

passagem do tempo é sentida na figura do próprio diretor. Em uma sequência em que nos mostra um autorretrato, filmando em *close* seu próprio rosto e examinando-o, McElwee comenta em sua voz *over*: “Como pude ficar tão velho?”.

É interessante notar que esse aspecto de continuidade entre um filme e outro. A “sequência” (*sequel*), que não é um fenômeno dominante no universo do documentário, é uma ferramenta utilizada conscientemente por Ross McElwee, apresentada em diversos níveis. Para além da reexposição de seu ambiente doméstico (família), há a recorrente tematização do Sul dos Estados Unidos em diferentes aspectos (históricos, econômicos, culturais) ou a utilização de Charleen Swansea, sua amiga próxima, como uma espécie de mentora em vários de seus filmes. Mais pulsante, entretanto, é o fato do diretor reutilizar-se de planos e sequencias de filmes anteriores em cada lançamento como subsídio para lembrança e reavaliação de uma vida vivida que, importante frisar, é cristalizada através dos filmes. Como sustenta Fleishman em relação à autobiografia literária, o livro transforma o autobiógrafo em um novo ser: não a pessoa que viveu os eventos, mas aquela que os escreveu. Os eventos, por sua vez, também são inevitavelmente modificados: daquilo que eram (a “coisa em si”, lembrando Lane) passam a ser aquilo que foi expresso nas palavras (FLEISHMAN, 1983, p. 6).

Como exemplo, há uma sequência revelada primeiramente em *Backyard*, primeiro filme do ciclo autobiográfico de McElwee, em que o pai do diretor fita a lente da câmera e diz que apenas ficará satisfeito quando o “olho grande” (a lente) for embora. Na ocasião, esse evento frisa um dos argumentos principais sustentados pelo diretor no filme: o de que existe uma grande barreira entre ele e seu pai, pelo fato de ter escolhido seguir uma carreira na área artística enquanto que muitos dos membros de sua família (avô, pai, irmão) são médicos. O diretor reutiliza essa mesma sequência em diversos de seus filmes subsequentes. Em *Time Indefinite*, dez anos depois, a sequência aparece já como uma espécie de memória cinematográfica, sendo que McElwee dá sinais de que a relação entre ambos está apaziguada, com a consolidação do diretor como documentarista e sua “maturidade”, na forma de um casamento e do desejo de constituir família.

Posteriormente no filme, o diretor retrata a morte súbita de seu pai. Finalmente, no caso de *Photographic Memory*, já em 2011, esta sequência é exibida novamente. Neste último caso, como descrito anteriormente, o diretor se vê frente ao mesmo impasse que teve em relação a seu pai na década de 1970, porém, agora, em relação a seu filho, Adrian. Ao reexibir as imagens que filmou na juventude e que compunham alguns de seus primeiros filmes, McElwee tenta colocar-se na posição do filho, meditando sobre os motivos pelos quais sua própria relação com o pai tornou-se bastante delicada.

Outro interessante exemplo do interesse do diretor por um aspecto sequencial em sua obra reside em um dos momentos finais de *Time Indefinite*. O penúltimo plano do filme mostra a imagem de um píer na praia, local onde o diretor passou momentos de sua infância. Sua narração em *over* comenta sobre os primeiros meses da vida de seu filho, nascido durante a feitura do filme. Ao final da fala, o diretor diz: “Talvez eu faça, eventualmente, um filme sobre ele (Adrian) crescendo.”. A imagem é cortada para um plano, já utilizado pelo diretor no filme, de Adrian em seu berço, com uma semana de vida. O diretor comenta, no último momento do filme, que o próximo filme que ele fará poderia começar com este plano que vemos na tela. Não é por acaso, portanto, que o filme lançado por McElwee três anos depois, *Six O’Clock News* (1996), inicia-se justamente com o mesmo plano de Adrian no berço, que fecha o filme anterior.

Aponta-se frequentemente nos filmes de Ross McElwee uma verve de argumentação ensaística desenvolvida pelo diretor. Diversos autores que lidam com as possibilidades da aproximação do Ensaio literário ao cinema de não ficção utilizam-se de um ou mais documentários do diretor como subsídio para a reflexão. Cristalizado no século XVI através da publicação das três edições dos *Ensaio* de Michel de Montaigne, o Ensaio como forma literária é, portanto, muito mais recente do que a autobiografia *stricto sensu*, porém existe inegável relação entre ambos. Convencionou-se que há uma inevitável parcela de expressão de subjetividade no texto, construído através de uma busca do autor pela descoberta do que ele pensa sobre determinado assunto. A abertura para o processo é uma

parte importante do jogo ensaístico, como sustenta G.K. Chesterton, famoso ensaísta britânico do início do século XX: “O Ensaio é a única forma literária que confessa, no seu próprio nome, que o ato temerário conhecido como escrever é realmente um salto no escuro” (CHESTERTON, 2010, p. 11). Adorno, em “O Ensaio como Forma” (2003), sustenta o método antissistemático, subjetivo e “não metódico” como a premissa radical dos textos. Da mesma forma, o ensaio comporta-se como um contínuo questionamento, não necessariamente encontrando “soluções”, mas incorporando a busca pela verdade como elemento construtivo principal (LOPATE, 1996), ou, segundo Lukács (2008), “O ensaio é um julgamento, mas o essencial nele não é (como no sistema) o veredito e a distinção de valores, e sim o processo de julgar.”.

São numerosas as publicações atuais que buscam entender a maneira através da qual existe uma relação entre o jogo ensaístico e o cinema documentário. Os filmes de Ross McElwee frequentemente são citados em textos críticos a respeito do tema. McElwee apresenta, para alguns desses autores (LOPATE 1996, 2003; GARCÍA, 2008; CORRIGAN, 2011), um tom Montaigneano desenvolvido nos diversos níveis de sua autoinscrição fílmica (dominantemente sua voz *over*). Em um nível narrativo, McElwee desenvolve um paralelismo temático desenvolvido entre seu universo privado (doméstico, familiar) e temas sociais ou históricos mais amplos: em todos seus filmes é premente uma argumentação pessoalizada – que parte de sua própria individualidade, expressa em seu discurso - em que o diretor reflete e medita sobre um “objeto” ou assunto relativo ao mundo à nossa volta.

Se a narratividade desempenhada por McElwee em seus filmes relaciona-se com o teste da subjetividade proposta por Montaigne nos *Ensaíos*, há, ainda, outro ponto de contato entre seu projeto autobiográfico e a obra dogmática do século XVI. Enxerga-se nos *Ensaíos* uma obra a respeito de uma vida vivida, apresentando um caráter aberto até a morte do autor em 1592. A obra de Montaigne foi publicada em três edições diferentes (1580, 1588 e, postumamente, 1595) sendo que em cada uma delas o autor publicava adendos a muitos de seus ensaios anteriores, modificando-os de acordo com o que de fato a passagem do

tempo provocou em sua percepção interior. Trata-se, portanto, de entender o passar dos anos como um elemento pertinente para o jogo ensaístico e autobiográfico.

Como sustentamos anteriormente, a obra de Ross McElwee apresenta uma preocupação semelhante com a temporalidade e com o aspecto de escrita autobiográfica que é retomado em cada um de seus filmes. É como se, para além dos pontos de desenvolvimento temático próprio de cada filme (A guerra civil em *Sherman's March*, a produção de tabaco na Carolina do Norte em *Bright Leaves*, a queda do muro de Berlim em *Something to do With the Wall*), McElwee estivesse realizando sempre o mesmo filme – ou, um único filme – que de tempos em tempos é atualizado de acordo com seu envelhecimento e com o das pessoas à sua volta. Este fenômeno autoconsciente torna-se explícito pelo diretor, através da reutilização de trechos de seus filmes anteriores e de sua subsequente reavaliação de eventos transcorridos em sua vida no passado.

A este movimento incessante de avaliação e reavaliação de uma vida vivida (e cristalizada cinematograficamente), tão singular da obra de McElwee, cabe um olhar mais aprofundado. Estas considerações sobre o cinema de Ross McElwee têm a função de colocar os filmes do diretor no debate acerca das diversas questões que envolvem a construção autobiográfica no campo do documentário, em voga na produção acadêmica brasileira e mundial. Tratamos aqui o diretor como um dos representantes mais reconhecidos do grupo de cineastas de Cambridge que, a partir da década de 1960, teorizou e produziu narrativas que visavam experimentar novas formas de construir narrativas documentárias autobiográficas, envoltos pela virada epistemológica do Cinema Direto. A cidade de Cambridge abriga até hoje, por meio das Universidades, uma ponte entre a teoria e a prática do documentário autobiográfico. O próprio Ross McElwee leciona na Universidade de Harvard, desde a década de 1980, um curso voltado à prática cinematográfica. O diretor é integrante do departamento de estudos fílmicos VES (*Visual and Environmental Studies*), juntamente com outros diretores / professores que possuem lugar na história do cinema autobiográfico norte-

americano, como Robb Moss e Alfred Guzzetti. Instigamo-nos aqui, ainda, por um estudo futuro que procure refletir a respeito da relação entre a academia (não só nos EUA) e o desenvolvimento da autobiografia fílmica, cuja incidência é recorrente¹⁰ quando olha-se mais profundamente a respeito da(s) história(s) desse tipo de preocupação metodológica e narrativa no universo do Cinema Documentário.

¹⁰ David Perlov, professor universitário em Tel Aviv à época da feitura de seu diário fílmico; Tom Joslin, diretor e protagonista de *Silverlake Life: The View from Here* (1993), professor da University of Southern California; Marco Williams, diretor de *In Search of Our Fathers* (1992), professor da Tisch School of Arts (NYU), são alguns dos exemplos que vêm à mente.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *O Ensaio como Forma*. In “Notas de Literatura 1”. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2003.

CHESTERTON, G.K. *O Tempero da Vida e Outros Ensaios*. Tradução de Luciana Veigas. Rio de Janeiro: Graphia, 2010.

CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film: from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

FLEISHMAN, Avram. *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing*. Los Angeles: University of California Press, 1983.

GARCIA, Alberto Nahum. *The Inner Journey: essayist McElwee*. In CUEVAS, Efeín.e GARCIA, Alberto Nahum (orgs.). *Landscapes of the Self: the Cinema of Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.

HUNT, Paula. *Ross McElwee at Work (1994)*. Disponível em <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/mmmagjan94.html>> Acessado em 23/02/2014.

LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Winsconsin Press, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*; Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPATE, Phillip. *In Search of the Centaur: the essay film*. In WARREN (org.). *Beyond Document: essays on nonfiction film*. Hannover e Londres, Wesleyan University Press, 1996. p. 243-271.

_____. *Point of View: on personal filmmaking*. (2003) Disponível em: <www.pbs.org/pov/brightleaves/special_lopate.php#.UOYI6eR2zol>, acessado em 23/02/2014.

LUKÁCS, Georg. *Sobre a Essência e a Forma do Ensaio: Uma Carta a Leo Popper*. Tradução de Mario Luiz Frungillo (2008). Disponível em <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf>. Acessado em 23/02/2014

MACDONALD, Scott. *American Ethnographical Film and Personal Documentary: the Cambridge turn*. Londres e Los Angeles: University of California Press, 2013.

MCELWEE, Ross. *An Appreciation: Ed Pincus' Diaries by Ross McElwee* (2012). Disponível em <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus_note.html>, acessado em 23/02/2014.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaíos* (I, II e III). Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries - Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

PINCUS, E. "One person sync-sound: a new approach to cinema vérité". *Filmmakers Newsletter*. Volume 6, n.01, nov. 1972.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004

_____. *Filmes em Primeira Pessoa: Algumas proposições sobre a autoinscrição* (2009). Tradução de Gabriel Tonelo. In: BARRENHA, Natalia e PIEDRAS, Pablo [orgs.]. *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita, 2014.

RUSSELL, Catherine. "Autoethnography: Journeys of the Self" in *Experimental Ethnography - The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.