

PROJETO DE PÓS-DOUTORADO 2018

CARLA MILANI DAMIÃO (UFG)

DOCUMENTAR A MEMÓRIA DE SI E DO MUNDO: TEMPO (AUTO)BIOGRÁFICO E TEMPO HISTÓRICO NA BUSCA PELA APRESENTAÇÃO DA VERDADE

I. TEMA

O tema deste projeto abrange questões do âmbito da estética, da filosofia, das artes, inscrevendo-se, em particular, na relação entre filme e filosofia. Esta relação estabelece uma confluência especial entre duas áreas do conhecimento que, à despeito da abrangência histórica de cada qual, já encontra um espaço de reflexão próprio, sedimentado há algumas décadas. Essa confluência reflete modos de pensar filiados à distintas tradições filosóficas, dividindo um espaço de reflexão dedicado anteriormente à literatura, ao drama, à tragédia e à música, de modo a reunir profundas questões existenciais e culturais. Nossa pesquisa diz respeito diretamente à recente produção cinematográfica brasileira que elegeu os gêneros do documentário e do ensaio como modos de expressar questões que vão além da mera representação social e histórica da sociedade brasileira, de modo a repercutir temas passíveis de serem recuperados da tradição filosófico-estética das narrativas que se equilibram no tripé estruturante do pensamento: conhecimento de si, tempo e espaço. Ao conhecimento de si associaremos tanto o social quanto o autobiográfico; ao tempo, a memória e a história; ao espaço, a memória e a cultura.

II. CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA

1. O si mesmo e o outro como referência: identidade, ipseidade e alteridade.

“Eu caí na primeira pessoa por acaso em *Santiago*. Tentei fazer o filme sem a primeira pessoa e quebrei a cara, 13 anos depois voltei ao filme. A relação de

verdade se estabeleceu entre mim e ele”. (Entrevista com João Moreira Salles, Biblioteca Nacional, 8/12/2017)

O comentário de João Moreira Salles, simples à primeira vista, pode ser inserido em uma gama de considerações sobre o uso da primeira pessoa em geral como indício da remissão autobiográfica. Mais do que isso, a situação que revela o “cair” na armadilha da primeira pessoa, remete a nuances de uma longa discussão sobre o próprio gênero autobiográfico. Discussão abortada pelo diretor, ao preferir finalizar o filme criando uma narrativa mista que elege uma personagem como uma espécie de tabela mnemônica de si mesmo. A lembrança daquele que à serviço da família se põe a recordar da família, especialmente da “dona da casa” que é a mãe do diretor, das músicas que cantava e tocava e que eram ouvidas pelo “eu-criança” do diretor e seus irmãos. No único instante em que a personagem quer revelar algo sobre si mesmo, o diretor nega-lhe a fala, justificando, posteriormente, como um ato de preservação ética da intimidade da personagem com a qual travaria um pacto de memória em relação ao futuro. Há aqui uma complexidade de assuntos nessas considerações que não podem ser simplesmente resumidas na análise pessoal do diretor e de suas relações familiares, que incluem serviçais, os quais se dispõem a falar sob sua égide. Quais sejam: a identidade-ipseidade da narrativa; a alteridade; a verdade do relato; o testemunho; o documentário de observação (estrito ou ampliado) e a ficção; e, principalmente, a memória afetiva.

Nos apontamentos para a primeira versão do filme, aparece de relance o nome de Proust. Não por acaso, pois sabemos da empresa proustiana de lembrar do passado e a denominação de um tipo especial de memória regida pelo acaso: a memória involuntária. O acaso, geralmente, ligado às falhas, às intermitências da memória surge como uma memória refletida em lugares, em gestos, em histórias que ecoam histórias, narradas por outras pessoas.

Existem alguns modelos filosóficos aos quais podemos nos remeter como medida de aprofundamento. A autobiografia surge no amplo sentido de filosofia do século XVIII em dois modelos: o das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau e de Goethe em *De minha vida. Poesia e verdade*. Duas tradições de narrativa autobiográfica emergem desses modelos ao longo do século seguinte, repercutindo desde sempre, até o total dismantelamento do gênero, tendo em vista a crise da subjetividade que se instala já ao final do século XIX no pensamento ocidental. Desde Nietzsche, a crise da subjetividade é anunciada em caráter múltiplo, até alcançarmos uma negatividade tal, por exemplo, em

Walter Benjamin, que não é mais possível falar em autobiografia, a não ser como a afirmação de sua negatividade expressa em narrativa objetificadora. Estranhamente, o gênero e a discussão ramificada em torno dele ressurgem na década de 1960, reunido à literatura, ao cinema e às teorias sobre autenticidade.

Vejamos brevemente algumas referências sobre esses modelos para retornarmos à empresa do documentário como um gênero que parece reunir o gesto objetificador da memória de um “eu” que se sente constrangido em apresentar-se de modo inteiro, com uma memória coesa e verdadeira.

O modelo de narrativa que Goethe estabelece em sua obra, quase como em um filme documentário, mostra que o que está em primeiro plano é o próprio ato de escrever e a realidade. Há uma aliança entre o desenvolvimento pessoal daquele que narra e condições de vida em que se desenvolve. A principal tarefa da escrita desse tipo é a de mostrar as relações da época e o quanto essa ofereceu de impulso ou retração àquele que narra: o poeta ou escritor.

Tal como no cinema de tipo documental, existiria aqui uma pretensão de objetivação da experiência subjetiva que a diferencia do sentimento subjetivo catártico da confissão. O texto autobiográfico não se constitui mais a partir da ideia de purificação dos pecados do eu decaído, ou do eu que insiste em dizer o que e como é para se ver reconhecido pelos outros mesmo em suas maiores fraquezas, mas surge a ideia de um desenvolvimento: “como alguém se torna o que é”. O ato de escrever passa a ser a fonte reveladora das condições históricas que possibilitaram a existência do indivíduo que narra. Na metáfora do espelho, no qual se reflete o entrelaçamento do movimento de atração e repulsão que constitui a coincidência entre o eu e o mundo por meio da produção literária, está implícito um esquema de apresentação de si, no qual o microcosmo subjetivo e o macrocosmo objetivo constroem-se mutuamente.

Ao considerar a autobiografia de Goethe, no verbete que escreveu para a Grande Enciclopédia Soviética, Walter Benjamin reconhece ali o impulso e intuito mimético em refletir o mundo, dizendo: “Nisto tudo havia o impulso de imitar, em sua vida, a imagem do mundo e trazê-la à tona”. Porém, restaria uma dúvida sobre o conhecimento verdadeiro de si espelhado de maneira transparente na narrativa, de maneira a tornar a ironia um contraponto ou um refreamento à sinceridade. A chamada “estética da sinceridade” é

refreada e, em torno da metade do século XIX, as dúvidas tornaram-se mais expressas e o “culto de si” passa a ser, mais do que ironizado, duramente criticado.

Se, a fim de estabelecer um contraste, compararmos as primeiras palavras das autobiografias de Rousseau, de Goethe e de Benjamin, poderemos notar diferenças, direcionamentos e propósitos mais acentuados em direção à subjetividade ou à história.

As célebres primeiras palavras de *As Confissões* de Rousseau são: “Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem. Eu só. Sinto meu coração e conheço os homens”.

Apesar desse início que desafia o leitor na tarefa de ser absolutamente sincero, não seria justo dizer que em *As confissões*, Rousseau fale apenas de si o tempo todo. É possível estudar a obra a fim de encontrar indiretamente testemunhos históricos, bem como investigar uma profunda relação conceitual com suas obras mais importantes. A preocupação de Rousseau, no entanto, não é com a fidelidade histórica de seu relato, mas com a sinceridade. A sinceridade que resulta da consciência, entendida como uma razão moralmente sadia e como a “fala do coração”. O coração aqui não é nada mais do que uma metáfora para expressar uma forma de racionalidade sensível, que não é instinto, tampouco irracionalidade. Trata-se de uma estratégia crítica da filosofia de Rousseau para se opor a um tipo de razão excessiva e desprendida de compromentimentos morais e da tarefa do conhecer a si mesmo. A questão da verdade e da mentira que Rousseau desenvolve na “Quarta caminhada” em *Os devaneios de um caminhante solitário*, pressupõe a distinção entre verdade (ou sinceridade) e diferentes tipos de elaboração que podem ser tidas como mentira, por não serem comprováveis ou fidedignas à realidade, mas que possuem uma distinção bem precisa. É mentira tudo que fere a justiça; aquilo que não resulta em injustiça, mas não confere com a realidade, Rousseau chama de fabulação, fantasia, ficção. Rousseau, com isso, afirma que não foi guiado pelo critério da fidelidade com os fatos narrados, mas da sinceridade, que utiliza a ficção para ser mais verdadeira em relação ao que é natural e bom.

Em *Poesia e verdade*, Goethe inicia: “Vim ao mundo no dia 28 de agosto de 1749, em Frankfurt sobre o Meno, enquanto o relógio batia meio-dia. A constelação era favorável, o sol se achava sob o signo de Virgem e culminava naquele dia.” (GOETHE, , p.32).

Da descrição astrológica, à dificuldade inicial pós-parto que o fez sobreviver, Goethe passa a refletir sobre o que significa lembrar de acontecimentos passados, da infância. Justapõe a lembrança que se registra com base em histórias que ouvimos contar e o que realmente ficou fixado em nossa memória. A qual delas ser fiel? Goethe descarta a discussão, mas não o critério (da fidelidade histórica) e começa a descrever a arquitetura da casa, da cidade, os hábitos e costumes de seus moradores, sua família, vizinhos, a cidade de Frankfurt, suas leis, jogos infantis, teatro de marionetes, a coroação dos imperadores da Alemanha, o modo de educação adotado por seus pais, ideias religiosas, entre outros assuntos. A cada capítulo, o modo de narrativa que mescla história pessoal e acontecimentos políticos e sociais, é repetido. Nesse sentido, a origem familiar de Goethe e a formação intelectual e artística para qual foi encaminhado, colocava-o de partida em situação privilegiada. O pai, Johan Kaspar Goethe, era um advogado rico em Frankfurt, conselheiro da corte e casado com Katherine Elizabeth Textor, de origem aristocrática. A infância de Goethe foi confortável e inicialmente foi guiado nos estudos pelo pai. Após o que, aprendeu com tutores e com dezesseis anos foi para Leipzig, estudar Direito. Goethe conciliou a carreira de advogado ao se associar ao poder político da corte no principado de Weimar e de poeta ao escrever a obra que inclui romances, peças teatrais e escritos teóricos.

Conhecer a si mesmo significa, em Goethe, conhecer o seu século e as condições históricas, sociais e econômicas que fizeram do si o que ele é. Com esse conhecimento, o (auto)biógrafo torna-se historiador e, na sua exposição, seus contemporâneos podem se conhecer. Daí a expressão “criança do mundo” ou “criança de seu tempo” (*Kind seiner Zeit*). Nesse sentido, a experiência individual só é interessante ao unir-se ao social e ao histórico. Sem a revelação de si pelas condições do mundo ao redor, há incerteza e desconfiança de que o conhecimento de si mesmo seja possível.

A verdade histórica passa pelo filtro narrativo, pois ela só se torna compreensível se os fatos da vida vierem à tona na ficção narrativa. O sentido da vida e sua verdade manifestam-se, portanto, essencialmente na forma estética. A escrita autobiográfica de Goethe transforma a identidade daquele que lembra a história de sua socialização e sua verdade depende necessariamente desse vínculo. A representação da harmonia entre identidade subjetiva e acontecimento objetivo remete à ideia de *kairós*, como o encontro único que expressa a verdade do gênero. Essas ideias são importantes também na constituição da *Infância berlinense por volta de 1900* de Benjamin, cujas palavras iniciais

são: “Ó Coluna da Vitória (*Siegssäule*), tostada pelo açúcar hibernal dos dias do jardim da infância”.

Nessa epígrafe, sem citarmos ainda o primeiro fragmento, lemos, em abstrato a palavra infância junto à imagem do monumento (alta coluna com um imenso anjo dourado no topo) coberto de neve como se esta fosse uma espécie de confeito. Neve e açúcar se fundem na imagem do doce hibernal. Nem ao menos “minha infância” é dito. No primeiro fragmento, lemos:

Tiergarten: Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar de um graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro.

A primeira pessoa do singular, o “eu”, não aparece facilmente. Uma “armadilha” da qual Benjamin desvia após a primeira tentativa de escrita autobiográfica intitulada “Crônica berlinense”. Na esteira de Goethe, mas com maior radicalidade, Benjamin expõe uma avalanche de descrições de lugares em Berlim, regiões, ruas, casas, átrios, umbrais, varandas, escolas, o zoológico, praças, mercados, teatros, personagens da família e da rua, objetos. Todos são tão mais importantes, que tornam o protagonista da suposta autobiografia, a própria cidade. Mas há sim a presença de um sujeito que surge enevoadado, transcrito por meio de imagens, sonhos e lembranças de criança, evanescentes e lúdicas.

Nesta apresentação da criança imersa em sua própria percepção do mundo, nota-se uma tênue fronteira entre sujeito e objeto. O sujeito passa a ser revelado pelo mundo das coisas (*Dingewelt*). Bem como o caminho topográfico (a metodologia utilizada que inclui a imagem do labirinto) revela um sujeito escondido. O pressuposto de Benjamin em expor antes de tudo um sujeito histórico e não a história de um indivíduo demonstra que sua estratégia era a de ter como meta Berlim e o século XIX, e não a meta de constituir a identidade de um outro como a criança Walter Benjamin, ou, ainda, de revelar sua “intimidade”.

Ao privilegiar a narrativa topográfica e acentuar os lugares de passagem, Benjamin cria um “estar-fora-de-si-mesmo” ou um “si-mesmo-objetivado-exteriormente”. A estruturação da *Infância berlinense* obedece, ainda, ao projeto histórico de recuperação do passado no presente. Utilizando-nos dos termos de Benjamin, o autor que narra sua história é antes de tudo um sujeito histórico que pretende, ao “escavar” o

“terreno da memória”, construir o presente. A memória como *medium* por meio da qual se realiza o trabalho de recuperação de signos do passado é um conceito elaborado por Benjamin em íntima conexão com a ideia de memória voluntária e de memória involuntária de Proust e com a função do esquecimento, presente na teoria freudiana. Os extremos memória e esquecimento, sonho e despertar, temporalidade e atemporalidade - estão intimamente ligados à reflexão de Benjamin sobre a obra de Proust (junto à experiência de traduzi-lo), aos surrealistas e a sua teoria da história. Dessa maneira, num pequeno texto – “Escavar e lembrar” - no qual esboça, em analogia com o trabalho arqueológico, uma “metodologia” para se explorar o passado, Benjamin considera a memória como um “meio”, assim como o solo é o “meio” no qual estão soterradas as antigas cidades. Escavar com cuidado, respeitando as várias camadas de terra é o modelo de trabalho ao qual o historiador ou o memorialista, o documentarista ou aquele que quer simplesmente lembrar de seu passado, deveria imitar. Deve-se principalmente respeitar a conexão entre o achado-lembrado e o terreno de hoje no qual se conserva o passado. Essa conexão permite validar a lembrança verdadeira. Não se está, portanto, retirando do tempo a lembrança encontrada; ela não é uma verdade atemporal que vigore de forma independente e autônoma. Seu significado é histórico, surge apenas junto ao presente, fornecendo, como um momento instantâneo, uma “imagem” daquele que se lembra. Ao fazer submergir o sujeito na narrativa e trazer à tona a criança em sua época, por meio dos objetos, lugares, sonhos, locais de passagem, Benjamin pratica seu papel de historiador materialista, cujo intuito é redimir um passado que se revelava em destroços no presente.

2. Os critérios da fidelidade, da veracidade, da sinceridade e da autenticidade nas narrativas de si

Ao traçar essa breve perspectiva histórico-filosófica da constituição da subjetividade narrativa, podemos lembrar, sem o intuito de criar uma fissura epistemológica, o papel da imaginação em Rousseau relacionado a dois tipos de verdade: a que está limitada à fidelidade e a que está voltada para sua veracidade. Para ele, a fidelidade não deve guiar o relato, posto que a cautela utilizada, ao almejar ser fiel, é o contrário da verdade, porque aprisiona a imaginação e restringe o percurso da memória. Podemos afirmar que não há uma distinção entre verdade e sinceridade, pois Rousseau não se dirige à verdade geral e abstrata, mas à verdade moral baseada no sentimento, no

que ele chama de “instinto moral” e “consciência”. A sinceridade em seu pensamento possui quatro fundamentos: as sensações, os sentimentos, a imaginação e a memória. A memória é reunida imaginação e a imaginação justifica a ausência de verdade na forma da ficção. É possível, assim, a Rousseau, afirmar ser totalmente sincero, sem ser fiel às coisas. A preocupação com a sinceridade significava educar-se moralmente, na condição do “dever ser”. Se nem sempre é possível mostrar-se realmente como se é, aquele que assim procede, poderá tornar-se, talvez, o que deveria ser. Um dever ser que surge da sensibilidade, em Rousseau, da aproximação da natureza via a consciência moral. Um paradoxo aparente surge aqui, entre o ser que se sabe sincero, por natureza, e o ser que age na sociedade e, embora não seja sempre verdadeiro, busca assim ser, ao menos no que tange à conduta justa. Ao longo do século XIX, o gênero da autobiografia parece deslocar a pretensão de se ser sincero progressivamente para o tipo de escrita espontânea, principalmente a que se caracterizava como diário íntimo. Surgem teorias sobre a sinceridade, críticas e negativas, de forma a consolidar, ao longo do século XIX, uma derrocada da pretensão de transparência proclamada por Rousseau. Mas a preocupação do ser sincero persiste, mesmo entre os mais céticos. Em meados do século XIX fala-se em graus de sinceridade, em sinceridade artística, opõe-se o estilo à sinceridade. Pode-se afirmar um uso estratégico da insinceridade no início do século XX que remete à artificialidade da escrita, à vaidade, ao abismo entre ser e aparecer. O insincero torna-se escravo da aparência, isto é, a insinceridade não é consciente. Mesmo sob o crivo negativo do insincero e imoral, a sinceridade não deixa de sobreviver em seu reverso como uma aspiração e dinamismo de poder tornar-se moral, em última instância.

Essas considerações remotas da filosofia iluminista parecem não importar muito para uma análise que tem em mente uma atualização filosófica, psicológica ou psicanalítica, as quais, certamente, submeteriam boa parte da filosofia retórica de Rousseau a um crivo analítico. Mesmo assim, é importante reconhecermos nos motes rousseauianos [e kantianos], todo pressuposto ético que remeta a um “pacto” moral (ou “ético”) entre escritor e leitor, entre documentarista e personagem real, entre cineasta e público. Uma das prerrogativas apresentadas como distinção entre ficção e documentário.

3. Autenticidade e eticidade: a dimensão ética e política da reflexão por meio do filme

Um dos reflexos das discussões sobre subjetividade, identidade narrativa, memória e verdade, é a relação entre autenticidade e eticidade em teorias de meados do século passado aos nossos dias. Entre 1969 e 1970, Lionel Trilling ministra uma série de aulas na Universidade de Harvard, cujo resultado será a publicação do livro intitulado Sinceridade e autenticidade. Professor de língua inglesa de prestígio, com alunos que se tornaram conhecidos como Jack Kerouac e Allen Ginsberg, Trilling mescla filosofia e literatura em suas aulas, a fim de explorar a relação entre ética e conhecimento ou (re)conhecimento de si mesmo. Voltando ao período do Esclarecimento (ou Iluminismo), bem como à obra pré-moderna de Shakespeare, o autor se depara com o termo sinceridade, entendendo-o como um ideal moral. A reconfiguração da sinceridade como autenticidade, altera da antiga definição, o “permanecer verdadeiro a si mesmo”. O modo de apresentação de suas aulas e, subsequentemente, da transcrição destas, é ensaístico, pontuado por incontáveis referências literárias, de Shakespeare a autores menos conhecidos. Os títulos direcionam a transformação da sinceridade em autenticidade: 1. Sinceridade: sua origem e ascensão; 2. a alma honesta e a consciência dilacerada; 3. o sentimento do ser e os sentimentos da arte; 4. o heroico, o belo, o autêntico; 5. sociedade e autenticidade; 6. o inconsciente autêntico. Tendo em vista que a palavra sinceridade e a preocupação em ser sincero nem sempre existiu em todas as culturas, Trilling lembra que a palavra em latim “sincerus”, que provem de “sine cera”, cujo significado relacionado com a cera pura mostraria sua transparência, só foi adotado pela língua inglesa no final do século XVI, após o uso desta em língua francesa (data-se o uso desde o século XIII). Sendo inicialmente utilizado não para pessoas, mas para objetos e materiais, como um vinho sincero. A intenção do autor é mostrar como a sinceridade se tornou uma característica fundamental do homem ocidental durante séculos, marcado pela necessidade de afirmar-se leal e digno. Por outro lado, também é notável o declínio ou anacronismo do termo, sendo praticamente impossível não encontrar uma reação irônica diante da manifestação de sinceridade na contemporaneidade. O enfraquecimento é explícito nos usos de linguagem e na literatura. Da origem ao declínio da sinceridade, a tese do autor não é exatamente descartar a sinceridade, mas mostrar que se houve uma desvalorização da palavra era porque ela não representava a verdade de alguém em si mesmo, mas servia como meio de apresentar alguém como sendo sincero. Portanto, em relação à subjetividade, a sinceridade não era um fim em si mesmo, mas um meio de reconhecimento social. A moralidade e a reputação no meio social parecem, nesse sentido, retirar do sujeito a verdade sobre si mesmo, tornando-o refém da encenação do

ser sincero social. O peso dado ao contexto social no que tange à sinceridade como afirmação da subjetividade, é contrastado com o uso da palavra autenticidade no período da publicação da obra de Trilling. Ao definir autenticidade, o autor nos faz perceber um grau maior de exigência da verdade e do compromisso com a verdade do sujeito, baseado em uma não aceitação da perspectiva social que regeria a sinceridade.

No âmbito social, em perspectiva marxista, a autenticidade passa a ser reconhecida na oposição ser e ter, mecânico e orgânico. Por fim, a relação entre autenticidade e psicanálise é pensada com base na crítica de Sartre à teoria de Freud e na reunião da perspectiva freudomarxista por Marcuse. Podemos dizer que, em geral, a diferença marcada por Trilling entre sinceridade e autenticidade reside em distinguir, respectivamente, a apresentação de si aos outros, e expressão do verdadeiro eu no ajuizamento da relação com os outros. Essa última função, a relação com os outros, parece ter fracassado, ao ser mantida limitada a um certo individualismo.

Em resposta a esse estreitamento e ao relativismo por ele gerado, Charles Taylor nos diz: “Em outras palavras, o relativismo era em si uma ramificação de uma forma de individualismo, cujo princípio seria algo como isto: todo mundo tem o direito de desenvolver sua própria forma de vida, baseada em seu próprio senso do que é realmente importante ou de valor. As pessoas são chamadas a ser verdadeiras consigo mesmas e a procurar sua própria auto-realização. Isto consiste em dizer que cada um deve, em última instância, determinar-se a si mesmo. Ninguém pode, ou deve tentar ditar regras”. (TAYLOR, 1991, p.14). De acordo com este pressuposto, Taylor distingue três tipos de mal-estar no mundo contemporâneo: 1. O individualismo, cujo centramento do eu cria o que chama de sociedade permissiva e narcísica; 2. O mal-estar que provém da primazia da razão instrumental, fortalecida pelo prestígio da tecnologia; 3. E a perda de liberdade política, aprisionada pela “gaiola de ferro” (*iron-cage*, expressão emprestada de Max Weber) da burocracia e do sistema capitalista. Para desenvolver essas três perspectivas críticas, Taylor cita o conceito de autenticidade de Trilling e a distinção que este estabelece com a sinceridade, a fim de destacar a relação entre autenticidade e ética. Autenticidade será entendida como um ideal moral, este é o seu pressuposto inicial. E o que é um ideal moral? Segundo o autor: “O que quero dizer por um ideal moral? Quero dizer uma imagem do que seria um modo melhor ou mais elevado de vida, onde ‘melhor’ e ‘mais elevado’ não são definidos em termos do que desejamos ou necessitamos, mas oferece um padrão do que devemos desejar”. (TAYLOR, 1991, p.23). O pressuposto do

ideal moral serve a Taylor como índice de negação ao considerar o narcisismo ou hedonismo. Ambos funcionariam sob a prerrogativa da autenticidade, porém, esvaziada da força do ideal moral. Sua argumentação revela-se, portanto, na adoção do termo autenticidade, de forma a identificá-la com o ideal moral. Taylor retraça o tema da subjetividade moderna, como a descoberta da interioridade, desde a potencialidade do cogito em Santo Agostinho, à interioridade em Rousseau, para chegar ao princípio de originalidade em Herder. Rousseau recupera de Santo Agostinho não apenas o tema das “confissões”, mas o espaço interior que rege a subjetividade apresentada no gênero narrativo da autobiografia. A diferença se estabelece na presença indireta de Deus, na descoberta da subjetividade por meio da narrativa em Santo Agostinho; substituída, em Rousseau, pela natureza ou pelo sentimento caracterizado como “amor de si”. Com Herder, o ideal de autenticidade, quando cada um pode ser o que quiser, sem imitar outrem, associa-se ao princípio estético de originalidade, segundo o qual “ser verdadeiro a si mesmo, significa ser verdadeiro a sua própria originalidade” (Idem, p.29). Tornando-se cada indivíduo uma existência criativa, cuja subjetividade é afirmada pela autenticidade e pela originalidade, ainda esperamos pela relação com a alteridade. Nesse pressuposto, encontramos o “caráter dialógico” da existência, que incorpora não apenas a linguagem em sua diversidade e níveis, mas também a percepção estética de outras linguagens: visuais, gestuais, artísticas. Não se trata, contudo, de um diálogo que se estabelece entre linguagens, mas um diálogo que, por meio das linguagens, alcança o senso comum. Para que a autenticidade tenha valor, ela deve ser reconhecida, ela deve poder fazer sentido para alguém e isto define, no relacionamento com a alteridade, o ideal moral que Taylor pretende a ela vincular. Quando a autenticidade não se estabelece em conjunto com o ideal moral via a alteridade, ela se torna solipsismo hedonista ou narcisismo. A filosofia de Hegel, em sua vertente fenomenológica, é buscada como recurso para fundamentação neste autor. Como interpreta Josef Früchtel, “Taylor pretende demonstrar que — além do fato de que existe uma necessidade para os acontecimentos significantes, além do significado de autenticidade — há também, mais especificamente, a necessidade de unir-se aos outros”. A fonte dessa demonstração é a teoria do “reconhecimento” na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. A argumentação de Taylor retoma, portanto, a autenticidade associada ao ideal moral com validade. Dessa premissa resulta a segunda, a de que a subjetividade extrema deve ser rejeitada; unida a esta rejeição, nega-se igualmente a ideia de que a sociedade moderna equivale a um sistema aprisionador.

Os temas aqui brevemente apresentados e discutidos remetem ao nosso propósito de entender o filme documentário e o ensaio cinematográfico como meios de reflexão de problemas filosoficamente expressos por autores marcados pela preocupação com a subjetividade, memória, temporalidade e narrativa de si. Os filmes de João Moreira Salles participam de preocupação semelhante, transitando entre os dois gêneros, o documentário e o ensaio, de modo a causar uma percepção igualmente reflexiva. É neste sentido que procuraremos reunir as referências citadas, no diálogo direto ou indireto, entre autores, diretor e recepção pública.

III - OBJETIVOS/RESULTADOS

Busca-se no desenvolvimento da pesquisa, a participação em eventos, inserção acadêmica por meio da oferta de cursos e minicursos, além da pesquisa de fontes primárias e secundárias. O resultado esperado condiz com a publicação de artigos em revistas acadêmicas e a estruturação de um livro.

IV - HIPÓTESES

Ao considerarmos a produção fílmica do cineasta brasileiro João Moreira Salles, sob uma perspectiva que reúne filme e filosofia, pretendemos investigar as seguintes relações: memória individual e histórica; as dimensões entre o público, o privado e o íntimo; a proximidade e o distanciamento entre documentário e ficção sob a prerrogativa da verdade do fato permeada pela observação reflexiva do cineasta. A hipótese central baseia-se na ideia de que a observação estética e fílmica possui duas “lentes”: uma voltada para o íntimo e o progresso; outra voltada para o futuro e o público. Nesta temporalidade, mediada pela memória, à despeito da distinção entre dimensão biográfica e histórica, pressupomos que ambas as lentes focam a questão da verdade, da fidelidade, da autenticidade do que se apresenta, direta ou indiretamente, como autoral.

V - JUSTIFICATIVA

Se o tema parece ser muito amplo por um lado; por outro, parece ser mínimo. Escolher um cineasta brasileiro, cuja filmografia se resume a menos de dez filmes, pode sugerir um estudo minimalista e concentrado em criar relações que extrapolem um estudo de atinência fenomenológica. No entanto, o propósito desse estudo se justifica na medida em

que extrapola os filmes como objetos de estudo, ao considerar não apenas as questões que giram a seu redor, mas as que lhe são imanentes. No aprofundamento de relações prevemos o estudo do gênero do documentário de observação, do cinema *verité*, cuja história remete a cineastas e correntes que devem ser estudadas, tais como o cineasta inglês Richard Leacock, Jean Rouch e Edgar Morin, Eduardo Coutinho, Harun Farocki, Chris Marker, para a compreensão das referências diretas a João Moreira Salles. Ao aproximar-se do ensaio cinematográfico em seu último filme, *O Intenso agora*, cujo aspecto cosmopolita o retira do contexto nacional, remetendo, entretanto, a uma espécie de fratura política brasileira – o exílio da infância em Paris -, o filme rompe fronteiras reais e reflexivas. Neste contexto, há que se compreender minimamente a inserção especial do diretor no contexto cinematográfico brasileiro, caracterizado por uma história frágil de desaparecimentos e retomadas desde seu surgimento no início do século passado, sempre submetido a políticas públicas de financiamento, direta ou indiretamente dependentes de situações políticas desfavoráveis.

Além das referências de gênero fílmico e do contexto histórico, social e político sugerido pelos filmes que se reúne a aspectos biográficos, há que se perceber a inquietação filosófica suscitada pelo gênero e pelo teor (auto)biográfico. Essa questão amplia o objeto pesquisado de maneira infinita e complexa, para a qual, no entanto, buscaremos um limite preciso: a disparidade entre a memória biográfica e o tempo histórico que será conservado nos registros fílmicos. Trata-se, portanto, de se ressaltar a sobrevivência da imagem e do registro de uma de uma época no âmbito da vida pública. Mais do que isso, considerar os filmes de referência nos impõe uma tarefa semelhante a que Didi Huberman atribui a Harun Farocki, ao ressaltar que o próprio Farocki filia sua arte a um coletivo de filólogos e filósofos alemães que possuíam um projeto, junto a Erich Rothacker, de “constituir um ‘arquivo da história dos conceitos’”, à maneira do *Bilderatlas* de Aby Warburg, cujo modelo seria condizente com sua prática. Neste sentido, os filmes a serem considerados neste projeto inscrevem-se na leitura pregressa e (auto)biográfica que os inserem na história e na cultura local e cosmopolita de seu diretor, de modo a situá-los como imagens de sobrevivência ou “pervivência”, submetidas a um público. especial e reflexivo, atual e futuro. Esse projeto encontra uma justificativa na procura por mediar a relação entre filosofia e filme, sem eliminar suas características próprias, ao mesmo tempo, convergindo o pensamento imerso na realização e a realização imersa no pensamento.

VI - BIBLIOGRAFIA

Por tópicos (1-5):

1 - Memória, lembrança e esquecimento

BENJAMIN, Walter. Proust-papiere. In: *Gesammelte Schriften*. Band II - Tiel III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. pp. 1048-1065.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHAVES, Ernani. Construções na história, construções em análise: presença de Freud na filosofia da história de Walter Benjamin. In: MANZI, R.; SAFATLE, V. (Orgs.). *A filosofia após Freud*. São Paulo: Humanitas, 2008. pp. 33-44.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. In: *Obras completas 10*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. pp. 146-158.

FREUD, Sigmund. Nota sobre o bloco mágico. In: *Obras completas 16*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. pp. 146-158. pp. 241-248.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: *Obras Psicológicas Completas III*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 285-286.

GATTI, Luciano. Marcel Proust e o inacabamento do passado. *Margem*, São Paulo, v. 17, pp. 197-216, jun. 2003.

GREFFRATH, Krista. Proust et Benjamin. In: WISMANN, H. (Ed.). *Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986. pp. 113-131.

GREFFRATH, Krista. *Metaphorischer Materialismus: Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*. München: Fink, 1981.

LINK-HERR, Ursula. Zum Bilde Prousts. In: LINDNER, B. (Hrsg.). *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2006b. pp. 507-521.

MACHADO, Francisco de A. P. *Imagem e Consciência da História: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. Tradução de Milton Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson, Proust: tensões do tempo*. In: NOVAES, A. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 141-153

STÜSSI, Anna. *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

2 - Imagem e meios

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Coordenação de tradução de Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

BAUDRILLARD, J. *Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sukina, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Restituir uma imagem". In: ALLOA, E. (org.), *Pensar a imagem*. Trad. de Carla Rodrigues, p. 205-225.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. *Viso. Cadernos de estética aplicada*, n. 19, p. 241-262, jul.-dez. 2016.

FURTADO, Rita M.M., "Apropriação, interrogação e ressignificação das imagens na estética filmica de Harin Farocki". In: DAMIÃO, CM/SILVA, G. G., *Confluindo tradições estéticas*. Goiânia: Ricochete, 2016. p. 224-235.

3 - Autobiografia, sinceridade e autenticidade

AICHINGER, Ingrid. „Künstlerische Selbstdarstellung. Goethes Dichtung und Wahrheit und die Autobiographie der Folgezeit“. In: *Goethezeit*, volume 7. Bern, 1977.

BRUSS, Elizabeth W. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. Olney, James. Princeton: Princeton University Press, 1980. 296-320.

DAMIÃO, Carla M. Sobre o declínio da "sinceridade". *Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo, Loyola, 2006.

LEBRUN, Gerard. "As Palavras ou os Preconceitos da Infância", *Discurso*, 22, 1993, 15-23.

FÜRNKÄS, J. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart: J.B. Metzlersche und C.E. Poeschel Verlag, 1988.

GÜNTER, M. *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.

KEPPLER, Stefan. *Grenzen des Ich: die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen*. Berlin, Walter Gruyter, 2006.

KORTHALS ALTES, Liesbeth. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. University of Nebraska Press, 2014.

LAMARQUE, P and S. H. OLSEN (1994). *Truth, Fiction and Literature*. (Oxford: Oxford University Press).

LECARME, J./LECARME-TABONE, E. *L'autobiographie*. Paris: Armand Collin, 1997.

JOLLY, Margaretta. "Biography and Autobiography." *Oxford Bibliographies Online: British and Irish Literature*. (2012/2017) Online.

JOLLY, Margaretta, ed. *The Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. 2 vols. London: Fitzroy Dearborn, 2001.

MARCUS, Laura. *Auto/Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1994.

MIRAUX, J.-P. *L'autobiographie, Écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996.

MORAN, R. (2005). 'Problems of Sincerity'. *Proceedings of the Aristotelian Society* 105: pp. 325-345.

PEYRE, Henri. *Literature and Sincerity*. New Haven/London, Yale University Press, 1963.

PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. Organização de Franklin de Mattos. São Paulo, Cosanaify, 2008.

ROAUNET, Sérgio P. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986.

ROBERTS, John. "Dogme 95", *New Left Review* I/238, November-December 1999, p. 141-149.

ROSENBAUM, Susan B. *Professing Sincerity. Modern Lyric Poetry, Commercial Culture, and the Crisis in Reading*. University Virginia Press, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões*. Tradução: Rachel de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Atena Editora, 1959. v. 1.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Tradução Flávia N. L. Moretto. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da UnB, 1995.

STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo: seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. São Paulo. Tradução: Maria Lúcia Machado. Companhia das Letras, 1991.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge/ Massachusetts/London, Harvard University Press, 1991.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge/ Massachusetts/London, Harvard University Press, 1971.

4 - Filme e autobiografia

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

LEBOW, Alisa. *The Cinema of Me : Self and Subjectivity in First-Person Documentary Film*. New York: Columbia University Press, 2012.

MULVEY, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun*." *Feminism and Film Theory*. Ed. Penley, Constance. New York: Routledge, 1988. 57-68.

RENOV, Michael. "Family Secrets: Alan Berliner's "Nobody's Business" and the (American) Jewish Autobiographical Film." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49.1 (2008): 55-65.

THORNHAM, Sue. *Women, Feminism and Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

THYNNE, Lizzie. "Claude Cahun: An Experimental Biopic." *Journal of Media Practice* 3 (2002): 168-.

5 - Teoria do cinema, documentário, cinema verdade, filme e filosofia

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BARNOUW, Erik. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1993, p. 55-85.

BELL, Desmond. "Shooting the Past? Found Footage Filmmaking and Popular Memory." *Kinema* (Spring 2004).

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUZZI, Stell. *New Documentary: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2000.

DAMIÃO, C.M./ PRADO, E. L. G./ TELES SILVA, J/ NEVES DE CAMPOS. J./ TRIZOLI, T. “O eu impertinente: romantismo, eu agonal e filme de gângster”, Revista Inquietude, Goiânia, vol. 3, nº 2, ago/dez 2012, p.235-263. FRÜCHTL, J. Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004. FRÜCHTL, J. *The impertinent Self. A heroic history of Modernity*. Translated by Sarah L. Kirby. Stanford/California, Stanford University Press, 2009.

FRÜCHTL, J. *Trust in the World: A Philosophy of Film*. London, Routledge, 2017.

GRIERSON, John. *Grierson on Documentary*. Edited by Forsyth Hardy. London: Faber and Faber, 1966, p. 13.

EINSENSTEIN, Serguei. *Cinematismo*. Buenos Aires: D. Cortizo; Quetzal, 1982.

HALL, Jeanne. “Realism as a Style in Cinéma Vérité: A Critical Analysis of Primary.” *Cinema Journal* 30 (Summer 1991): 29.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. da PUC/Rio; Contraponto, 2006.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed.

MACLENNAN, Gary. “Beyond Rhetoric (and Scepticism), A Critical Realist Perspective on Carl R. Plantinga.” *Film Philosophy dot com Vol 2 1998* www.filmphilosophy.com/vol2-1998/n5maclennan

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. (org.). *The New Brazilian Cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2003.

NAGIB, Lúcia. *A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 99-138.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 19-107.

NICHOLS, Bill. “The Voice of Documentary.” *Film Quarterly* 36 (1983): 17-30.

ORTEGA, Luisa Maria; GARCIA, Noemí. *Cine directo: reflexiones em torno a un concepto*. Barcelona: T&B, 2008. p. 177.

PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Non-fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.106.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

RENOV, Michael, ed. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

SZYNKIER, Claudio. *Melhores entrevistas 2003: Entrevista com Eduardo Coutinho*. Carta Maior, 04 de outubro de 2003. Primeira Pessoa

WINSTON, Brian. *Claiming the Real: Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, 1995, p. 11.

VII – FILMOGRAFIA

1. João Moreira Salles:

2017 - No Intenso Agora

2006 - Santiago

2004 - Entreatos

2003 - Nelson Freire

2000 - Santa Cruz

1999 - Notícias de uma guerra particular (dirigido e escrito em parceria com Kátia Lund)

1998 - Futebol (série para TV dirigida em parceria com Arthur Fontes)

1990 - Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem (curta-metragem)

1990 - Blues

1989 - América (série) (TV)

1987 - China - O Império do Centro (TV)

2. Eduardo Coutinho

Longas de ficção:

1966: O Pacto (episódio do longa ABC do Amor)

1968: O Homem que comprou o Mundo

1971: Faustão

Longas documentários

1984: Cabra Marcado para Morrer

1991: O Fio da Memória

1999: Santo Forte

2000: Babilônia 2000

2002: Edifício Master

2004: Peões

2005: O Fim e o Princípio

2007: Jogo de Cena

2009: Moscou

2010: Um Dia Na Vida

2011: As Canções

2013: A Família de Elizabeth Teixeira

2015: Últimas Conversas (póstumo)

Curtas e médias documentários

1987: Santa Marta - Duas semanas no morro (média-metragem) 54 min

1989: Volta Redonda, o Memorial da Greve (média-metragem) 39 min

1992: A Lei e a Vida (média-metragem)

1993: Boca de Lixo (média-metragem) 50 min.

1994: Os Romeiros de Padre Cícero (média-metragem) 37 min.

1995: Seis Histórias (média-metragem)

1996: Mulheres no Front (média-metragem) 35 min. –

2000: Porrada (curta-metragem)

3. Harun Farocki

- 1967 - Die Worte des Vorsitzenden
- 1969 - Nicht lösches Feuer
- 1978 - Zwischen zwei Kriegen
- 1988 - Bilder der Welt und Inschrift des Krieges
- 2000 - Gefängnisbilder
- 2001 - Auge/Maschine
- 2001 - Die Schöpfer der Einkaufswelten
- 2003 - Erkennen und verfolgen
- 2004 - Gegen-Musik
- 2004 - Nicht ohne Risiko
- 2007 - Aufschub,
- 2007 - Memories
- 2008 - Übertragung
- 2009 - Zum Vergleich

4. Chris Marker

- 1952 - Olympia 52;
- 1953 - Les Statues meurent aussi (com Alan Resnais);
- 1956 - Dimanche à Peking;
- 1957 - Lettre de Sibérie;
- 1959 - Les Astronautes;
- 1960 - Description d'un combat;
- 1961 - ¡Cuba Sí!;
- 1962 - La Jetée;

1963 - Le joli mai (remontado em 2006);

1965 - Le Mystère Koumiko;

1966 - Si j'avais quatre dromadaires;

1967 - Loin du Vietnam;

1967 - Rhodiacéta;

1968 - La Sixième face du pentagone (com François Reichenbach);

1968 - Cinétracts;

1968 - À bientôt, j'espère (com Marret);

1969 - On vous parle du Brésil: Tortures;

1969 - Jour de tournage;

1969 - Classe de lutte;

1970 - On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens;

1970 - On vous parle du Brésil: Carlos Marighela;

1971 - La Bataille des dix millions;

1971 - Le Train en marche;

1971 - On vous parle de Prague: le deuxième procès d'Artur London;

1972 - Vive la baleine;

1973 - L'Ambassade;

1973 - On vous parle du Chili: ce que disait Allende (com Littin);

1974 - Puisqu'on vous dit que c'est possible;

1974 - La Solitude du chanteur de fond;

1975 - La Spirale;

1977 - Le Fond de l'air est rouge (remontado em 1993);

1978 - Quand le siècle a pris formes;

1981 - Junkiopa;
1983 - Sans Soleil;
1984 - 2084 (filme);
1985 - From Chris to Christo;
1985 - Matta;
1985 - A.K. (filme);
1986 - Eclats;
1986 - Mémoires pour Simone;
1988 - Tokyo Days;
1988 - Spectre;
1989 - L'héritage de la chouette;
1990 - Bestiaire (three short video haiku);
1990 - Getting away with it;
1990 - Berlin 1990;
1991 - Détour Ceausescu;
1991 - Théorie des ensembles;
1992 - Coin fenêtre;
1992 - Azulmoon;
1992 - Le Tombeau d'Alexandre;
1993 - Le 20 heures dans les camps;
1993 - SLON Tango;
1994 - Bullfight in Okinawa;
1994 - Eclipse;
1994 - Haiku (filme);

1995 - Casque bleu;

1995 - Silent Movie;

1997 - Level Five;

2000 - Un maire au Kosovo;

2000 - One Day in the Life of Andrei Arsenevich;

2001 - Le facteur sonne toujours cheval;

2001 - Avril inquiet;

2003 - Le souvenir d'un avenir (com Bellon);

2004 - Chats Perchés.