

Os lutos em Coração de Cachorro: a instrumentalização do eu no filme-ensaio

The bereavements in Heart of a dog: the instrumentalization of the self in the essay film

Ana Paula de Aquino Caixeta¹
akinoanapaula@gmail.com

Rafael de Almeida²
rafaeldealmeidaborges@gmail.com

RESUMO

Objetivamos com este artigo analisar o filme *Coração de Cachorro* (Laurie Anderson, 2015) considerando suas características estilístico-formais em diálogo com perspectivas que ressoam aos filmes em primeira pessoa, tais como autobiografia e autoficção, visando assim situá-lo no domínio ensaístico. Consideramos que a realizadora instrumentaliza o *eu* amparada na liberdade formal proporcionada pelos filmes-ensaio e, desse modo, consegue elaborar e concretizar reflexões que só seriam possíveis se ancoradas em um indivíduo que se encontra imerso em experiências comuns ao coletivo. O filme então transborda o pessoal e alcança comportamento dialético com seu público.

Palavras-chave: Filme-ensaio. Coração de Cachorro. Subjetividade.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze the film *Heart of Dog* (Laurie Anderson, 2015), considering its stylistic-formal characteristics in dialogue with perspectives that resonate with first-person films, such as autobiography and autofiction, aiming at situating it in the essays domain. We consider that the filmmaker instrumentalizes the self based on the formal freedom provided by the essay films and, in this way, manages to elaborate and concretize reflections that would only be possible if anchored in an individual who is immersed in experiences common to the collective. The film then overflows the staff and achieves dialectical behavior with its audience.

Keywords: Essay film. Dog Heart. Subjectivity.

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Cidade Universitária Zeferino Vaz – Barão Geraldo, Campinas (SP).

² Universidade Estadual de Goiás (UEG). BR-153, Quadra Área Km 99 – Zona Rural, Anápolis (GO).

Introdução

Coração de *Cachorro* (Laurie Anderson, 2015) não é um filme sobre Lolabelle, a cadela falecida de Laurie Anderson, também não é sobre os efeitos pós-atentado de 11 de Setembro nos Estados Unidos. Apesar da estética bastante condizente ao estilo experimentalista da multiartista, que assume também a composição de quase todas as músicas e várias filmagens do filme, e a subjetividade latente que ecoa através da sua marcante voz narrando uma série de acontecimentos pessoais: este também não é um filme sobre Laurie Anderson. *Coração de cachorro* é, na verdade, sobre as ressonâncias que a partida de entes queridos pode gerar em um indivíduo.

Considerando tal perfil desconcertante da obra, provindo de uma densa mescla de assuntos e formatos, propomos neste artigo analisá-la nos guiando pelo seguinte questionamento: De que forma as reverberações do luto de Laurie Anderson ultrapassam as barreiras do pessoal e formulam diálogos que são comuns à esfera pública? Partimos da hipótese de que a realizadora utiliza o *eu* como matéria-prima, instrumentalizando-o filmicamente para elaborar e concretizar reflexões que só seriam possíveis se ancoradas em um indivíduo que se encontra imerso em experiências comuns ao coletivo.

Dessa forma, acreditamos que *Coração de Cachorro* habita o domínio ensaístico, fazendo pleno uso de sua liberdade formal e lançando-se a constantes experimentações. Configurando-se então como um processo reflexivo impulsionado pela perda de entes queridos, tal experiência é assumida e vivenciada por um sujeito ensaísta que se configura, aqui, como a própria realizadora.

Metodologicamente nos amparamos em uma investigação descritivo-analítica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006) pautada por decupagem e em diálogo com alicerces teóricos que visaram discutir cinemas “não narrativos” (Francisco Elinaldo Teixeira), e filme-ensaio (Timothy Corrigan, Antonio Weirichter). Também pretendemos discutir características geralmente associadas às obras em que o realizador se expõe e assume para si o discurso, dessa forma, visamos compreender em que medida o filme se relaciona com conceitos de subjetividade, autobiografia (Philippe Lejeune) e autoficção (Serge Dubrovsky).

O plano estrutural deste artigo se propõe, em um primeiro momento, apresentar o universo do filme a partir de uma análise de suas cenas iniciais. Em seguida, apreender suas características formais mais latentes, tal

como o hibridismo, com intuito de compreender como as intenções filmicas se materializam em tela. Nos propomos também a investigar a relação que a obra estabelece com os conceitos de autobiografia, autoficção e subjetividade, compreendendo que estes são temas que vêm à tona quando o discurso filmico é assumido em primeira pessoa. Para, por fim, tentar situá-lo no domínio ensaístico.

Coração de Cachorro: quando a morte dá sentido à vida

Os primeiros 1’30” do filme são tomados por planos com uma música instrumental bem marcada, uma tela em tom forte de salmão com rabiscos bruscos e abstratos em preto e algumas palavras soltas em inglês. Essas imagens confusas são percorridas por movimentos de panorâmica da esquerda para direita e da direita para esquerda, zoom in e zoom out, que, assim como os olhos do espectador, parecem procurar por algum traço de sentido. Quando nos parece ser possível enxergar um cachorro nas formas turvas, os planos vão, aos poucos, se fixando e surgem alguns esboços de seres humanos semelhantes às pinturas rupestres. A música decresce e, nessa mesma tela e com os mesmos traços, temos então uma ilustração de Laurie Anderson em primeiro plano, que quebra a quarta parede e diz ao espectador com sua própria e marcante voz-over “Este é meu corpo de sonho, o que eu uso para andar em meus sonhos.”. Nesses primeiros instantes somos informados do caráter onírico do filme, questão que se reforça no decorrer da cena, no momento em que a realizadora narra um procedimento que ela mesma teria forjado para poder dar à luz a sua cachorra.

Após tal sequência temos então dois planos em preto e branco de um trem, primeiro das rodas passando pelo trilho e depois parando lentamente, a música é densa e têm batidas marcadas que se fundem ao apito diluído do trem. Em seguida, um plano rápido de uma casa grande e antiga. Essas imagens parecem ter sido extraídas de um rolo de filme já bastante deteriorado ou mergulhadas em um efeito de edição, o que nos gera uma sensação de nostalgia e confusão ao mesmo tempo. Há um *fade-out* da casa e, por alguns instantes, apenas esse efeito habita a tela preta, deixando-a com uma marcação avermelhada no centro e alguns riscos, e é acompanhado por uma espécie de metamorfose musical, que abandona seus sons metálicos e pesados anteriores, transformando-se em notas suaves e melancólicas de um violino.

Nesse momento, a voz de Laurie Anderson toma toda a cena, preenchendo-a com um timbre suave e avelu-

dado, “Estou de pé no quarto onde ela está morrendo”, diz ela, que imerge então em um processo de rememoração do momento que antecipa a morte da sua mãe. Enquanto ela relembra, partindo do questionamento acerca das últimas palavras de uma pessoa em vida, os momentos de delírio da mãe que conversava com animais no teto no momento de sua morte, temos imagens aleatórias (vidro molhado pela chuva, crianças, uma mulher cavalcando) ralentadas, distorcidas e desfocadas, que não aparentam ter qualquer relação direta com o que está sendo dito pela realizadora. Percebe-se então que essa sequência de imagens turvas não pertencem a nenhuma visão objetiva indireta da câmera ou subjetiva direta da personagem, seriam então subjetivas indiretas livre.

O estilo (da subjetiva indireta livre), por via da rachadura que se imprime nas relações, deixa de se confundir; como para o pensamento clássico, com “o homem”, o homem inteiro, totalizado em sua criação, senhor de si e de sua história, um eu unívoco, para converter-se num modo com o qual o cineasta nos apresenta um mundo fragmentado e um eu dilacerado, eu e mundo instáveis, mutantes, que excedem completamente os modos de representação costumeiros. (TEIXEIRA, 2012, p. 52).

A partir do momento em que apreendemos tal essência disruptiva intrínseca à obra logo em suas primeiras cenas, nos fica claro que a mesma não apenas é, como precisa ser, uma negação às “grandes narrativas, as visões teleológicas, os atos heróicos, a temporalidade cronológica, a comunicação direta e transparente” (TEIXEIRA, 2012, p. 53). Porque, como elucidado por Francisco Elinaldo Teixeira anteriormente, não é possível construir esse universo perfeito e repleto de coerências sob estruturas abaladas por questões como a morte, tão caras à realizadora e até mesmo ao público.

Considerando então tais pressupostos, podemos dar um primeiro passo rumo à compreensão do porquê logo após sequências tão densas e mergulhadas em sentimentos pessoais, sejam apresentados, sem uma conexão muito direta, alguns relatos sobre o efeito pós-atentado do 11 de Setembro na sociedade americana. Afinal, essa é também uma questão que, assim como a morte, gera determinada influência na vida da realizadora, que está inserida em tal contexto social. Segundo Catherine Russel, em casos como este:

A identidade não é mais um eu transcendental ou essencial que é revelado, mas uma “encenação da subjetividade” – uma representação do eu como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são frequentemente representadas em vários discursos culturais, sejam eles étnicos, nacionais, sexuais, raciais e/ou de classe. (RUSSEL, 1999, p. 276, trad. nossa).

Dessa forma, podemos compreender que o indivíduo não se encontra isolado, ao contrário, sua personalidade, memórias, vivências e posicionamentos são afetados diretamente por acontecimentos exteriores. Em *Coração de Cachorro* tal relação começa assim a se revelar no momento em que Laurie Anderson narra sua mudança para o campo, para fugir durante um tempo do pânico e da vigilância instaurados na cidade em que vivia, e, ao final, acaba gerando um *insight* entre Lolabelle percebendo ser alvo de gaviões à população norte-americana pós-atentado, que passou a olhar para o céu e considerar possíveis ataques dali.

No entanto, tal intenção nos é de fato comprovada e justificada apenas em uma cena localizada já quase ao final do filme, em que Laurie Anderson relata sobre um acidente que sofreu aos 12 anos, no qual ela quebra a coluna e fica durante um longo período na ala infantil do hospital. Além das difíceis constatações médicas de que nunca mais voltaria a andar, sempre que precisava se referir a tal acontecimento da sua infância fazia questão de citar que o mais terrível eram as histórias contadas pelos voluntários do hospital, principalmente a do *Coelho Cinza*³.

No decorrer da cena Laurie Anderson diz que sempre sentia um grande incômodo ao falar disso, “como se estivesse faltando algo”, nesse processo de construção reflexiva ela aos poucos nos revela que, ao contar apenas sobre sua tragédia considerando os médicos, os voluntários e contos infantis “inúteis”, ela anulava as histórias de sofrimento e morte de todas as outras crianças que também estavam ali junto a ela. “E, assim, a coisa sobre esta história era que, na verdade, eu tinha contado apenas a parte sobre mim. Eu tinha esquecido o resto. Eu tinha limpado a história, da maneira que as enfermeiras faziam. Isso é o que eu acho mais arrepiante sobre histórias. Você tenta chegar ao ponto, geralmente sobre si mesmo e algo que aprendeu, e você começa a sua história e se apega a

³ Do original *The Grey Rabbit*. História que possui tanto impacto na vida de Laurie Anderson que mais tarde se tornaria uma de suas obras experimentais, que envolve narrativas pessoais e vídeo-arte.

ela e, toda vez que você conta, você esquece mais.”

Essa declaração funciona como uma espécie de comentário metalinguístico, revelando então qual é a verdadeira concepção do filme. Tal incômodo, gerado a partir da forma como a própria realizadora contava uma história da sua infância, reflete diretamente na construção filmica. Os vínculos entre o atentado e os relatos pessoais de fato não estão dados de forma explícita e direta, pois eles não se entrelaçam, mas coexistem. Eles reverberam em um indivíduo situado em tal contexto familiar, social, emocional e político, que no caso do filme é assumido por Laurie Anderson, mas que poderia ser também qualquer outro.

Um cinema que vê pelo “terceiro olho”: o hibridismo em *coração de Coração de Cachorro*

Em seus primeiros instantes, o filme já nos apresenta seu caráter fragmentário, que se propõe a representar, de forma distorcida, uma realidade já bastante abalada. Tal formato disruptivo nos parece se concretizar com a constante utilização de variados elementos estéticos, como colagens, sobreposições, citações faladas e escritas sobre tela, fotografias, pinturas e até mesmo a presença do vídeo, seja em gravações feitas pelo celular ou de câmeras de vigilância.

Na atualidade, o vídeo é um mecanismo audiovisual de grande abrangência e em crescente potencialização. O hibridismo natural de sua origem, aliado ao caráter multifacetado de sua linguagem e dos seus gêneros, permite que ele abarque em si um número extenso de representações. (OLIVEIRA; ALBUQUERQUE, 2005, p. 107)

Bellour (1997, p. 14) nos propõe que o vídeo é “antes de mais nada um atravessador” e o cinema, ao se propor agregar tais travessias, potencializa-se na questão do hibridismo, que, segundo Oliveira e Albuquerque, é inerente ao vídeo; encontrando, dessa forma, mais um modo de escapar das costumeiras representações realistas.

No momento de simulação do processo de transição do espírito pós-morte, nomeado bardo pela filosofia budista citada pela diretora, temos a mais intensa

hibridização de materiais filmicos. Logo no início desta sequência temos alguns planos de um cachorro, que ali se passa por Lolabelle, o que nos leva a crer que este seria o processo dela de transição. Em seguida, alguns planos repetidos (como o desfocado de duas crianças de camiseta listrada em uma canoa e o de prédios em contra-plongée) retomam agora sobrepostos por gotas de chuva que escorrem melancolicamente a tela. *Foleys* de chuva se fundem à música instrumental densa enquanto Laurie Anderson diz “As cidades, as montanhas, os quartos, as árvores, os trens... Ilusão de ótica. Não estão lá. Como sonhos feitos de nada.”. Frames de planos anteriores, que simulavam a visão subjetiva de Lolabelle andando pela rua e interagindo com sua vizinhança, nos são agora apresentados de forma fragmentada, como fotografias, e em preto e branco, montados fora de ordem e com velocidade aumentada.

A fala de Laurie Anderson junto a essas imagens dilaceradas, nos conduzem à compreensão de que essa seria uma simulação do filme da vida de Lolabelle “passando pelos seus olhos” no momento do bardo. A música ao inverso reforça ainda mais esse sentido de regressão. Os planos se repetem, se dissolvem e são tomados plasticamente por sobreposições, seja pela chuva que escorre, pela textura acobreada ou até mesmo por outras imagens; enquanto isso Laurie continua a descrever esse processo de reflexão do bardo filmico.

Tais experimentações visuais e sonoras são assumidas ao longo do filme como forma de rompimento com a clássica visão oferecida por um cinema “retiniano”⁴, o qual pode ser definido como uma “assimilação da câmera ao olho humano, da câmera-olho, com a qual, tal como há séculos na pintura, o cinema é visto como ‘janela aberta para o mundo’.” (TEIXEIRA, 2012, p. 55). Em *Coração de Cachorro*, temos a sensação de que o que está em tela é quase sempre uma visualização do que ocorre enquanto estamos de olhos fechados, isto é, lembranças, sonhos, devires, imaginações, e até mesmo meros borrões de luz. Francisco Elinaldo Teixeira conceitua este como sendo um cinema do “terceiro olho”:

Ao invés do olho, da renitência de um olhar diante das coisas, de uma espécie de pulsão escópica, é um terceiro olho, o olho do espírito, que comanda o processo de criação cinematográfica. Criação que não se estrutura conforme parâmetros lingüís-

⁴ Termo proposto por Duchamp ao se referir às artes que visam replicar a realidade tal como ela se apresenta.

ticos, de uma linguagem articulada, mas como “modulação” de elementos diversos (luzes, linhas, cores, movimentos etc.), em variação constante, portanto, bastante distinta dos modelos de narrativa literários. (TEIXEIRA, 2012, p. 55-56).

O conceito de cinema do “terceiro olho” se aplica ainda mais evidentemente ao filme quando, aos 13’46”, em uma tela preta Laurie Anderson se questiona: “Qual é o nome dessas coisas que você vê quando fecha os olhos? Eu acho que são ‘fosfenos’. os padrões avermelhados, as pequenas listras e pontos e linhazinhas embaçadas que você vê flutuando quando fecha os olhos”. Então temos alguns flashes de luz e uma tela de tom vermelho-sangue com algumas bolas e traços que se movem lentamente. Ela nos descreve como isso funciona, ou acredita funcionar. “Às vezes, os fosfenos são chamados cinema de prisioneiro, um tipo de filme de vanguarda, sem roteiro e eterno. Ou, talvez, eles sejam apenas protetores de tela, segurando padrões que ficam lá para o seu cérebro não adormecer”, conclui a narradora.

Em seguida, há uma espécie de fusão dessa imagem, que seria o que se vê com os olhos fechados, com os olhos cegos de Lolabelle em close, que logo se abre em *zoom-out* e revela uma fotografia da cadela já idosa. Em alguma medida, essa cena sintetiza o desejo do filme de se portar como a materialização do que pode ocorrer enquanto não podemos ver, aproximando-se de campos como a imaginação, o sonho e o delírio.

Esses novos olhares propostos pelo filme, que abandonam a tradicional visão determinada pelo olho humano, ainda são pouco convencionais e, por isso, dificilmente funcionariam de forma isolada. Percebemos então que os olhares de *Coração de Cachorro* são guiados pela subjetividade inscrita por Laurie Anderson que, através de sua voz-over totalmente apartada das imagens, costura sentidos ao filme a partir do seu posicionamento enquanto sujeito, que se faz arena para o desenrolar dessa reflexão. É como se estivéssemos em um estado de meditação fílmica e a diretora assumisse o papel de “mestre budista” que nos guia a partir do seu fluxo de pensamento. Dessa forma, tanto sons quanto imagens caminham livres para assumir suas mutações, experimentações, hibridismos e plasticidades; sem precisar se prender a formulações totalmente lógicas.

Diálogos com a autobiografia, autoficção e subjetividade

Como dito no início deste artigo, *Coração de Cachorro* não é um filme sobre Laurie Anderson. Tal afirmação pode vir a se tornar pouco precisa quando nos deparamos com elementos que emanam da realizadora e nos invocam sua presença constantemente em todo o filme, tal como a voz-over em primeira pessoa, seu auto-retrato pintado à mão logo no início do filme, as imagens feitas com a câmera do seu celular, as músicas por ela compostas e, principalmente, pelos relatos que adentram questões de sua vida privada.

Contudo, a obra não adere a certos aspectos relacionados à noção de autobiografia. Segundo Philippe Lejeune, a definição do termo na literatura corresponderia ao “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história da sua personalidade.” (1994, p. 50, trad. nossa). Partindo de tal pressuposto, *Coração de Cachorro* apresenta diversos elementos que derivam da realizadora, no entanto, estes pouco nos dizem sobre ela. Se a priori não sabemos quem é Laurie Anderson, é bem provável que, ao terminar o filme, ainda não saibamos que se trata de uma multiartista experimental, que compõe, escreve poemas, fotografa, filma e canta ou outros grandes pilares reconhecíveis de sua personalidade.

Um grande exemplo disso é a relação do filme com a presença de seu esposo e também músico, Lou Reed. Apesar de seu falecimento anteceder a realização da obra, que discute justamente questões acerca da morte, ao longo do filme ele não é citado de forma direta. Não se fala sobre quem ele foi, sobre sua relação com Laurie Anderson e muito menos sobre o impacto da sua morte na vida dela. Sua única aparição imagética se dá timidamente em um plano rápido e confuso em que Laurie Anderson segura a câmera com descuido. Esse é também o único plano em que a artista aparece de forma física.

Além disso, temos, no decorrer dos créditos finais, a música *Turn time around*⁵ de Lou Reed, uma das poucas que não são de autoria da própria Laurie. Com extrema sutileza e potência a música, que fala sobre o amor e suas diversas formas, amarra as reflexões feitas pela realizadora até ali. Nesse momento percebemos então que o filme também não se propõe a ser sobre ele ou sobre a relação dos dois, é um filme para ele. Hipótese que se confirma

⁵ Em português “Passar o tempo”.

com a última cartela, após todos os créditos terem passado, em tela preta: Dedicado ao espírito magnífico do meu marido, Lou Reed. 1942-2013.

A única aparição física de Laurie Anderson no filme, com essa filmagem descuidada junto a Lou Reed na praia, também é bastante emblemática para pensarmos sua relação com os materiais filmados. Além de algumas imagens de arquivo pessoal, Laurie também foi responsável por algumas filmagens que foram feitas com seu próprio celular. A noção do vídeo, que hoje em dia se intensifica através da disseminação do celular como uma ferramenta digital de fácil acesso que facilita a captura de imagens e sons, foi vista já em 1976 por Rosalind Krauss como um “meio inerentemente narcisista, por reprojeter a imagem do performer com a imeaticidade do espelho, pelo monitor.” (p. 52, trad. nossa).

No entanto, Laurie se recusa a obviedade da premissa que, ao assumir o discurso com sua voz enunciando em primeira pessoa, evocando acontecimentos pessoais e ainda tendo ela mesma o domínio da captura das imagens, ela vá voltar a câmera para si e revelar a figura encarnada desse sujeito. Ela então opta por desencorporificar sua voz-over, deixá-la plainando sobre a tela, brincando com esse jogo do “pode vir a aparecer”, característica de uma voz que foi conceituada por Michel Chion (1999) e nomeada como acusmática. Tal perfil dessa voz que pertence a um *eu*, mas brinca o suspense da aparição ou não de sua figura, garante a realizadora maior liberdade criativa.

A forte presença da voz-over, em contraponto com a ausência de uma imagem precisa, nos remete também a uma das possíveis interpretações do mito de Narciso apresentada por Alexander Lowen (2004), em que Narciso, ao rejeitar Eco, teria negado também a própria voz, sendo esta considerada uma marca pessoal e interior em contraste com a aparência que é superficial e moldável. Ou seja, Laurie Anderson vai contramão a uma “manobra típica de narcisista” (LOWEN, 2004, p. 27) ao optar por dar mais ênfase à sua voz do que à “amostração” da sua imagem.

Percebemos que *Coração de Cachorro* se distancia cada vez mais da concepção de autobiografia e nega seu pacto proposto por Lejeune (1994), que exige veracidade e compatibilidade de identidade entre autor, narrador e personagem. A obra nos parece mais próxima do que Serge Dubrovsky cunhou como autoficção, que se refere a “ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais” (1977, p. 10). Nesse sentido, os fragmentos de acontecimentos pessoais não são a obra em si, mas sim matéria bruta que pode vir a ser trabalhada a favor do texto pretendido.

Na autoficção, o autor não escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (FAEDRICH, 2014, p. 24).

Dessa forma, *Coração de Cachorro* faz uso das memórias de Laurie Anderson não sob o pretexto de contar sua história de vida. Descompromissados com seu nível veracidade, tais relatos assumem a volatilidade da lembrança e se modelam em prol de um discurso cujo alicerce é abrir diálogo acerca de questões que envolvem também o social, como os sentimentos de perda e pânico.

Tal rejeição ao pacto autobiográfico se evidencia logo na primeira sequência do filme, analisada no início do artigo, em que Laurie se apresenta por uma ilustração feita à mão por ela própria: “Este é o meu corpo de sonhos o que eu uso para andar em meus sonhos.”. Logo, a informação transmitida pela voz-over subverte já inicialmente uma noção narcísica proporcionada pelo auto-retrato para nos afirmar que este sujeito ensaístico que nos enuncia o discurso fílmico não é, de fato, a própria Laurie Anderson. Trata-se de sua autoficção, assumidamente onírica. No decorrer do filme então temos o confirmar dessa prerrogativa a partir de sua recusa a filmar a si mesma.

Segundo Timothy Corrigan, “o pensamento ensaístico se torna a reformulação necessária da experiência subjetiva nos interstícios mutáveis que definem a própria experiência mundana.” (CORRIGAN, 2015, p. 40). Logo, em filmes como *Coração de Cachorro*, que lidam diretamente com sentimentos e sensações, exige-se certo nível de subjetividade que ateste a vivência dessas experiências, para que o discurso que se pretende construir seja capaz de habitar as esferas privadas e públicas, evidenciando que o pessoal também é político.

Ao contrário da autobiografia, que requer uma leitura baseada na crença de identidades entre autor, narrador e personagem, em filmes-ensaio a fratura gerada pela incerteza da ficcionalização ou não desse enunciator, cuja função é solidificar e fortalecer o discurso, tensiona sua relação com o espectador. Ao criar tais choques e lacunas entre a subjetividade e a experiência evoca-se o pensamento (CORRIGAN, 2015) e, dessa forma, o ensa-

ístico consolida seu desejo de formular um diálogo com seus espectadores, que podem acatar ou rejeitar a linha de raciocínio constituída ao longo das obras.

Coração de Cachorro então se apresenta como uma grande antítese. O uso de técnicas, que por si só podem nos soar narcísicas ou autobiográficas, na verdade, estão ali presentes não para nos revelar a vida de Laurie Anderson, mas para formular um pensamento em fluxo que só poderia vir a ocorrer a partir de um indivíduo imerso em questões sociais e pessoais diversas e nós, como espectadores, podemos nos identificar ou recusar tal construção.

Por uma aproximação do filme-ensaio

Como podemos constatar anteriormente, *Coração de Cachorro* é um filme de caráter extremamente disruptivo em suas formas e conceitos. Laurie Anderson aqui faz jus à sua longa trajetória traçada no território experimental das artes. No entanto, apesar de sua vida e carreira possuírem o fôlego necessário para a construção de um filme, percebemos que, nesse caso, ela não é, e nem sequer pretende ser, o foco da obra. Ela se faz ferramenta entre tantas outras que se testam, dialogam, tensionam e se experimentam em prol da elaboração do discurso fílmico pretendido.

Em nosso exercício de compreender em que medida o uso de elementos pessoais na construção fílmica estabelecem diálogo entre *Coração de Cachorro* e termos como autobiografia e autoficção, percebemos que há uma espécie de necessidade fílmica que exige a inscrição de uma subjetividade. E esta se dá de forma livre e sem comprometimento com a veracidade dos fatos ou compatibilidade das identidades.

Tal estratégia permite que a obra se comporte como o desenvolver de uma reflexão acerca dos temas pretendidos. Desse modo, como esboçamos anteriormente, *Coração de Cachorro* se adensa em uma proposta de construção do pensamento que se filia a um comportamento que é próprio do domínio ensaístico. Acerca disso, Corrigan conceitua

A subjetividade ensaística – em contraposição a muitas definições do ensaio e do filme-ensaio – refere-se, então, não simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual diante e dentro da experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz

ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. Aninhado na ação textual do filme, o sujeito ensaístico torna-se produto de expressões experienciais mutáveis em vez de simplesmente o produtor de expressões.” (CORRIGAN, 2015, p. 34).

Por tal viés é possível conceber que, quando Laurie Anderson coloca suas histórias pessoais motivadas pelo luto ao lado de acontecimentos sociais sem o compromisso de efetivamente estabelecer vínculos explícitos entre eles, ela então se distancia de uma possível construção fílmica dedicada a dissertar sobre a sua vida durante tal contexto pós-atentado ou após a perda de entes queridos. E a aproxima de uma estrutura onde a subjetividade é utilizada como matéria-prima que, no decorrer da obra, é trabalhada de forma ativa na elaboração de um pensamento que flui inacabado, em seu estado mais bruto.

Assim, com o uso de sua subjetividade na forma ensaística, ela consegue concretizar um discurso acerca das temáticas pretendidas, que se mesclam entre as esferas privadas e públicas, mas com lacunas e fissuras. Estas se tornam necessárias e resultam na extensão de seus questionamentos ao público, que pode se identificar ou rejeitar, tornando possível certo diálogo. Evita-se, desse modo, que a obra corra o risco de se localizar em esferas extremamente egocêntricas ou narcísicas.

Outro critério que podemos utilizar para prosseguir com as nossas investigações das possibilidades de *Coração de Cachorro* ser considerado um filme-ensaio, seria o de mapear outras especificidades desse domínio, para além do uso da subjetividade, e depois elencar as características da obra e estabelecer possíveis ligações. Partimos então pela definição proposta por Antonio Weinrichter:

As características do ensaio: visão subjetiva (relacionada com sonhos, imaginação e memória), posta em causa a possibilidade de representar a realidade, declarações indecisas, narrativa não linear fragmentada e com níveis de sentido múltiplos, estilo híbrido e emprego de diferentes meios e formas, etc. (WEINRICHTER, 2007, p. 23, trad. nossa).

Como vimos no levantamento das características mais latentes da obra, proposto nos dois últimos tópicos anteriores, em *Coração de Cachorro* temos: subjetividade relacionada ao estado de meditação proposto

pela realizadora; narrativa não linear fragmentada, que mistura relatos pessoais com constatações sociais sem estabelecer uma sequência temporal ou de sentido evidente; forte estilo híbrido, que mescla variadas formas imagéticas e sonoras, tais como músicas que se fundem com foleys, sobreposições, colagens, inserção do vídeo e etc. Além disso, uma característica citada por Weinrichter, própria dos filmes-ensaio e que também está presente na obra, são as declarações indecisas assumidas pela própria diretora, permeadas por uma exposição da fragilidade da memória e das incertezas que a afetam enquanto indivíduo.

Tomando tais características desconcertantes, que são próprias do ensaísmo fílmico e foram consideradas por Corrigan (2015) como sendo enriquecedoras, proveniente de sua falta de rigor formal e estruturas pré-moldadas, tal domínio possui liberdade capaz de gerar o reordenamento conceitual da vida (LUKÁCS, 2008, p. 1) e a desconstrução de seus realizadores, que buscam fazer de si palco para a experiência intelectual a qual seus filmes se propõem. Nesse sentido, *Coração de cachorro* assume o perfil de Laurie Anderson não em tom de autobiografia ou com tendências narcísicas, como vimos anteriormente, mas sim por essa construção ensaística onde a realizadora se faz material para seu próprio filme e lapida determinados relatos pessoais a favor do discurso.

Pensamos que, a maneira como o filme-ensaio exige de seu realizador o processo de “repensar e refazer do eu” (CORRIGAN, 2015, p. 21), reflete em sua potência para desconstruir as estruturas narrativas e se reformular para um diálogo que, apesar de possuir alicerces subjetivos, partem também de e para domínios públicos envolvendo assim as suas particularidades históricas, sociais e culturais. Por tais aspectos, consideramos que Laurie Anderson suscita as ferramentas e possibilidades de experimentações artísticas e discursivas ofertadas pelo filme-ensaio, para então possibilitar que sua obra concilie acontecimentos de determinado contexto social àqueles de caráter pessoal.

Apesar de recorrer constantemente às suas memórias pessoais, *Coração de Cachorro* é, na verdade, um convite para se fechar os olhos e experimentar compartilhar com ela esse fluxo de pensamentos bastante fluidos e livres, sem compromisso nenhum com a verdade. O sujeito ensaístico criado por Laurie Anderson extrai de suas lembranças pessoais e do contexto social ao qual esteve inserida o essencial para formular discursos dialéticos, formatados através de *insights* filosóficos,

religiosos, políticos e existenciais. Não temos histórias dessas com início, meio, fim e moral; mas sim devires. E é justamente isso que o domínio ensaístico oferece e *Coração de Cachorro* se permite.

Referências

- BELLOUR, R. 1997. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, Papirus, 392 p.
- CHION, M. 1999. *The voice in cinema*. New York, Columbia University Press, 183 p.
- CORRIGAN, T. 2015. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, Papirus, 224 p.
- DOUBROVSKY, S. 1977. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 469 p.
- FAEDRICH, A. 2014. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre, RS. Tese (doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 252 p.
- KRAUSS, R. 1976. Video: The aesthetics of narcissism. *October*, 1: 50-54.
- LEJEUNE, P. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, 441 p.
- LOWEN, A. 2004. *Narcissism: Denial of the true self*. New York, Touchstone, 256 p.
- LUKÁCS, G. 2008. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *Revista UFG*, 10 (4).
- OLIVEIRA, R; ALBUQUERQUE, E. 2011. Híbridismos das linguagens audiovisuais: observações sobre o cinema e o vídeo em interface com as culturas contemporâneas. *Revista Mediação*, 13 (13): 103-112.
- RUSSELL, C. 1999. *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Durham, NC and London, Duke University Press, 391 p.
- TEIXEIRA, F.E. 2013. *Cinemas “não narrativos”*: Experimental e Documentário - Passagens. São Paulo, Alameda, 327 p.
- VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. 2006. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 152 p.
- WEINRICHTER, A. 2007. Un concepto fugitivo, notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra, p. 18-49.