

PATRÍCIA NOVATO MEIRELES

**A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICO-DISCURSIVA DE
ROBERT CRUMB A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO
DE TERRY ZWIGOFF**

Viçosa-MG
Curso de Comunicação Social – Jornalismo
2014

PATRÍCIA NOVATO MEIRELES

**A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICO-DISCURSIVA DE
ROBERT CRUMB A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO
DE TERRY ZWIGOFF**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social / Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Mariana Ramalho Procópio Xavier

Viçosa-MG
Curso de Comunicação Social – Jornalismo
2014



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Comunicação Social
Curso de Comunicação Social / Jornalismo

Monografia intitulada *A construção biográfico-discursiva de Robert Crumb a partir do documentário de Terry Zwigoff* de autoria da estudante Patrícia Novato Meireles, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Mariana Ramalho Procópio Xavier
Curso de Comunicação Social / Jornalismo da UFV

Ms. Hideide Brito Torres
Doutoranda em Estudos Literários pela UFJF

Ms. Sabrina Areias Teixeira
Jornalista da Coordenadoria de Comunicação Social da UFV

Viçosa, 02 de dezembro de 2014

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelas lembranças dos filmes que vimos. Desde quando assisti *O terror de Freddy Krueger* na sala de casa, aos quatro anos, e fui salva pelo meu pai para ver os *Três Patetas*, até as nossas tardes em que assistimos juntas, filmes do cinema europeu.

Ao meu pai, pela paciência de me ter comprado tantos gibis na livraria do aeroporto e por ter me feito companhia para assistir desenhos animados (especialmente os do Looney Tunes).

Agradeço à Débora Lacerda que, nas nossas boas conversas, me apresentou o documentário sobre Crumb.

À Ana Carolina Gomes por ter ficado ao meu lado em tantos momentos.

Aos amigos que me acompanharam por todos esses anos.

À minha orientadora, Mariana Procópio, pela parceria e apoio nas principais etapas da minha graduação. Sem a sua leitura atenciosa e confiança no meu trabalho, não teria chegado até aqui.

Por fim, agradeço à FAPEMIG pelo contato primário com a pesquisa e oportunidades de realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma análise do documentário *Crumb* (1994), a partir de discussões que articulam os gêneros documentário e biografia. O estudo tem como proposta identificar aspectos de uma construção biográfica do autor de quadrinhos, Robert Crumb, diante de considerações que sintetizam o contar de uma vida pelo audiovisual. Para tanto, são trazidas evidências de como a biografia pode ser desenvolvida em outros espaços, do uso das características de gênero em elementos do audiovisual e de uma organização narrativa através do discurso. Como principais contribuições teóricas, citamos os trabalhos de Arfuch (2012), Charaudeau (2008) e Nichols (2005) ao conteúdo da pesquisa. Quanto às análises, foi possível perceber uma construção biográfica através da teoria dos fractais, pelas múltiplas identidades e estruturas flexíveis que compõem a vida de Robert Crumb.

Palavras-chave: Documentário; Biografia; Quadrinhos; Teoria Semiolinguística; Robert Crumb.

ABSTRACT

This present study aims a analysis of the documentary *Crumb* (1994), for discussions that articulate the genre concepts for documentary and biography. The purpose is identify the aspects of a biographical construction of the cartoonist Robert Crumb that synthesizes a storytelling by the audio-visual. Accordingly, for evidences of how a biography can be developed in other places, like the use of genre features in audio-visual elements and of a narrative organization through the discourse. As the main theoretical contributions, we quote the work of Arfuch (2012), Charaudeau (2008) and Nichols (2005) in the content of the search. For the analysis, it was revealed a biographical construction through the theory of fractals, the multiple identities and flexible structures that compose Robert Crumb's life.

Key-words: Documentary; Biography; Comics; Semiolinguistic Theory; Robert Crumb.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Capa e contracapa do DVD <i>Crumb</i>	35
FIGURA 02 – Sinopse divulgada pela <i>The Criterion Collection</i>	36
FIGURA 03 – Citação do <i>Sundance Film Festival</i> no trailer de <i>Crumb</i> (1994).....	37
FIGURA 04 – A predominância de cores em <i>Crumb</i> (1994).....	39
FIGURA 05 – Os desenhos de Crumb em plano detalhe e plongée.....	40
FIGURA 06 – Dana Crumb, ex-esposa do artista em plano geral.....	40
FIGURA 07 – Maxon Crumb em primeiríssimo plano.....	40
FIGURA 08 – Câmera subjetiva.....	41
FIGURA 09 – Pan-horizontal do imaginário de Crumb.....	41
FIGURA 10 – <i>Crumb por lugares</i> : bairro dos Crumb na Filadélfia, Pensilvânia.....	41
FIGURA 11 – <i>Crumb por lugares</i> : Haight Street, rua em que Crumb ficou conhecido em San Francisco, Califórnia.....	41
FIGURA 12 – <i>Crumb por lugares</i> : exposição sobre o autor em San Francisco.....	41
FIGURA 13 – <i>Crumb por lugares</i> : antiga residência em Winters, Califórnia, antes da mudança para a França.....	41
FIGURA 14 – Os irmãos Crumb durante a infância.....	43
FIGURA 15 – <i>Crumb por Robert Hughes</i> : crítico de arte.....	43
FIGURA 16 – <i>Crumb por Don Donahue</i> : um dos fundadores da <i>Zap Comix</i>	43
FIGURA 17 – <i>Crumb por Kathy Goodell</i>	44
FIGURA 18 – Objetos colecionados por Crumb.....	44
FIGURA 19 – <i>Crumb por Aline</i> , atual esposa.....	45
FIGURA 20 – <i>Crumb por Dana</i> : fotografia do primeiro casamento do artista.....	45
FIGURA 21 – A ficcionalidade colaborativa presente em <i>Crumb</i>	46
FIGURA 22 – <i>Crumb por Crumb</i> : o artista por trás das obras.....	47
FIGURA 23 – <i>Crumb por Crumb</i> : a representação biográfica de objetos.....	47
FIGURA 24 – <i>Crumb por Jesse</i> : filho do autor.....	47
FIGURA 25 – <i>Crumb por Crumb</i> através de representações gráficas.....	47
FIGURA 26 – <i>Crumb pelo jazz</i> : a organização narrativa de trilhas.....	48
FIGURA 27 – Informações finais do documentário.....	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A LINGUAGEM AUDIOVISUAL NO DOCUMENTÁRIO: ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO	11
1.1 Considerações iniciais.....	11
1.2 Arte, técnica e história: o surgimento do documentário.....	11
1.3 O documentário enquanto gênero.....	13
1.3.1 O conceito de gênero a partir da Teoria Semiolinguística.....	15
1.3.2 O documentário e a organização narrativa.....	16
1.3.3 Entre o real e o ficcional.....	19
CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA DE SUJEITOS: ELEMENTOS DO “EU” E DO “OUTRO”	22
2.1 Considerações iniciais.....	22
2.2 A biografia enquanto gênero.....	22
2.3 A emergência de outros espaços biográficos.....	25
2.4 O discurso biográfico no audiovisual.....	28
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE ROBERT CRUMB NO DOCUMENTÁRIO <i>CRUMB</i>	31
3.1 Considerações iniciais.....	31
3.2 Apresentação do objeto de estudo.....	31
3.2.1 Robert Crumb.....	32
3.3 Procedimentos metodológicos.....	33
3.4 Análise do documentário <i>Crumb</i> (1994).....	34
3.4.1 A biografia em outros espaços.....	37
3.4.2 A narração em <i>Crumb</i> (1994).....	46

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53
ANEXOS.....	57

INTRODUÇÃO

O reconhecimento de práticas do audiovisual, por um registro da realidade, reafirmou a ideia de múltiplas possibilidades se combinarem às mudanças de estilo e técnica ao longo do tempo. Em seus primórdios, o cinema documentário apresentava particularidades de um gênero restritivo e de uma linguagem moldada pelo real. A abertura para transformações que, até hoje, repercutem na sociedade legou a esse tipo de filme, reflexões que permanecem acesas no imaginário contemporâneo.

Assim como o documentário, o gênero biográfico surgiu de uma tradição. De origem literária, a biografia possui no passado um diálogo ativo no presente. Charaudeau (2004), ao afirmar que são sintomáticas as referências à tradição literária reforça a necessidade de se romper com os padrões canônicos. Do mesmo modo, Arfuch (2012, p. 64), ao estabelecer uma relação com o gênero biográfico, demonstra uma tentativa de “superar os limites restritivos de cada gênero numa visão mais integradora”, a partir da constituição de um espaço biográfico.

Diante dessas questões, esta pesquisa tem por objetivo analisar o documentário *Crumb* (1994), a partir de uma formação híbrida entre os gêneros documentário e biográfico. A nossa proposta é fazer uma análise do filme, com base em algumas considerações e procedimentos metodológicos de construção biográfica. Consideraremos aspectos da linguagem audiovisual e seus elementos (NICHOLS, 2005) e do conceito de espaço biográfico (ARFUCH, 2012).

Este estudo faz parte de uma pesquisa maior, apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) que tem como objetivo a compreensão da narrativa de vida de Robert Crumb em diferentes linguagens – quadrinhográfica e audiovisual – a partir da teoria dos fractais biográficos (PENA, 2004). Fez-se necessário um recorte desse amplo contexto de estudos no trabalho monográfico que, se concentrou, em sua maior parte, nas discussões sobre o audiovisual.

As justificativas para esse estudo monográfico giram em torno das mudanças que consagraram os gêneros (CHARAUDEAU, 2008), como os aspectos de tratamento das narrativas de vida (ARFUCH, 2012) e o interesse pelas formas biográficas através das imagens (DA CRUZ, 2011). A partir do documentário *Crumb* (1994), escolhemos a obra entre as diversas que contam a vida de Robert Crumb, em função do olhar sobre o “outro”, uma vez que a maior parte da obra de Robert Crumb é autobiográfica e pertencente a publicações gráficas. Na tentativa de observar a combinação de gêneros, procuramos responder as seguintes perguntas: como é possível compreender a narrativa de vida de Robert Crumb através da

linguagem audiovisual? De que maneira podemos observar as diferentes interações entre os gêneros no documentário? O que faz com que a história de vida de Robert Crumb seja recontada? Quais os elementos do audiovisual mobilizados para contar a vida do autor?

A fim de responder a essas questões, tivemos como base bibliográfica, os estudos relativos ao audiovisual e suas transformações, pelo olhar de Nichols (2005) e a construção biográfica no audiovisual, de acordo com Da Cruz (2011). A partir de discussões que sugerem a formação de um espaço biográfico e a emergência de novas configurações que tecem o relato de vida, trabalhamos com as definições de Arfuch (2012). Diante da possibilidade de reconstruir histórias foi essencial discutir o conceito de fractais biográficos elaborado por Pena (2004).

No primeiro capítulo, introduziremos a relação de gênero com o documentário e as transformações ocorridas a partir de um olhar retrospectivo e histórico. Além disso, no primeiro capítulo, vamos a partir da discussão de gênero na Análise do discurso, identificar os elementos que constroem, discursivamente, uma narrativa audiovisual. No segundo capítulo, priorizaremos o debate em torno da emergência de outros espaços biográficos e a constituição de uma narrativa audiovisual pela biografia. Por último, trabalharemos com os procedimentos metodológicos que nos fizeram chegar à análise do documentário *Crumb* (1994), por meio da descrição, definição do *corpus* e análises referentes à compreensão de como se consolida uma construção biográfica no documentário, a partir dos relatos biográficos contados no produto audiovisual e de uma organização narrativa.

CAPÍTULO 1 – A LINGUAGEM AUDIOVISUAL NO DOCUMENTÁRIO: ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

1.1 Considerações iniciais

A expressão de ideias através de imagens e sons trouxe, na virada do século XIX para o XX, o que se chamou de uma nova linguagem que se adaptava às necessidades do seu tempo. Desde que o cinema é cinema, ele surgiu como linguagem. Em um primeiro momento foi convencionado por uma pequena comunidade e entendida entre seus idealizadores para ser um novo espaço.

Desse contexto e após repetidas experiências fílmicas, a linguagem cinematográfica se constituiu na vida social, por uma construção coletiva entre espectadores e “falantes” da sua arte. A previsão de mudanças no cenário audiovisual e a introdução de ideias com o avanço da modernidade transformou a realidade de filmes documentais e ficcionais nos seus primórdios. Com o surgimento do documentário, os limites da imagem em movimento se anteciparam a uma maneira própria da linguagem audiovisual, até hoje, em constante evolução.

Neste capítulo, vamos introduzir algumas discussões sobre documentário. Para isso, tivemos como base de estudo a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau (2008) para conceituar o que é gênero em uma perspectiva discursiva. Ao estabelecermos a relação de filmes documentais com a Análise do Discurso, procuramos evidenciar como se constitui a organização narrativa no documentário, a partir de uma construção da imagem, do som e de elementos gráficos. Finalizamos o capítulo com alguns apontamentos sobre ficcionalidade e factualidade, de acordo com o documentário.

1.2 Arte, técnica e história: o surgimento do documentário

Na segunda década do século passado, por influência do desenvolvimento de novas técnicas narrativas, o documentário surgiu como uma nova aposta de estética fílmica, em comparação aos primeiros registros de cinema, que filmavam a realidade e seu cotidiano: “Embora tenham apenas um plano e durem alguns minutos” (NICHOLS, 2005, p. 117), estes

foram os primeiros passos originários do documentário, ao retratarem aqueles que filmamos, com o impacto de uma realidade viva¹.

Com o tempo, a projeção do *status* documental teve o seu reconhecimento através de uma linguagem que falasse por ela mesma. Essa foi a construção de uma identidade atribuída de imagens e sentidos que demonstrou a ocupação de um espaço visto por todos, com impressões da vida comum, a partir das possibilidades e contínuas experimentações que representassem o mundo.

Até esse momento, a perspectiva que se tinha sobre os filmes na sua qualidade de real era mantida por uma significação provisória, mas aos poucos autônoma, pois “[...] o filme fala melhor *enquanto filme*” (METZ, 1972, p. 72, grifos do autor) e o documentário, assim como o começo do cinema sem o uso de expressões de comunicação convencionadas - o suporte da linguagem verbal ou escrita - já possuía imagens com suas significações.

Entre tantas definições, o documentário é a palavra de referência aos elementos e técnicas cinematográficas que faziam da câmera o olho humano. Ao representar o mundo em que vivemos, a captura da realidade e outras questões “[...] reforçavam o filme como uma imagem fidedigna do mundo conhecido e do imaginário em torno do desconhecido” (LOPES, 2011, p. 76).

Essa construção da história no audiovisual não esconde a formação discursiva que existia no começo do documentário, com filmes como *Nanook, o esquimó* e *Moana* de Robert Flaherty. Desde o princípio, procurava-se passar uma impressão de realidade, mesmo com a montagem de cenas e recursos de ficção – demonstrando que nunca se existiu, na verdade, uma indistinção entre ficção e realidade. Vemos no documentário uma transição do clássico até chegar à atualidade, por meio de inserções e mudanças na sua linguagem:

No nosso entender, a zona de fronteira a que o filme documentário parece estar votado é também uma zona de confluência e, por isso, reveste-se de uma riqueza, não só de conteúdos mas, também, de formas fílmicas (PENAFRIA, 2003, p. 5).

¹ Alguns “filmes de viagem” - como eram chamadas as primeiras produções cinematográficas - tiveram a ideia de mostrar algumas cenas cotidianas da vida pública e privada - como *Repas de bebe* (1895), *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1895) e *Sortie d'usine* (1895), dos irmãos Lumière.

A própria expansão do documentário se deu com a narratividade. Em tempo da linguagem cinematográfica se tornar mundial e ver seus passos conquistados, o surgimento do documentário demonstrou um período de experimentações que se articulava às imagens e palavras. O reconhecimento da linguagem documental – período este que sucedeu o desconhecido, o outro e sua cultura – só foi vista nos anos 1930, a partir da criação do termo “documentário”, primeiro como um adjetivo de valor “documental”, para depois ter a autonomia de sua essência, na fala de John Grierson.

Penafria (2004) ao discutir o documentário enquanto um objeto de estudo com abordagem histórica traz algumas evidências dessa construção: “Esse valor documental resulta da relação que a imagem estabelece com o que tem existência fora dela. ‘Documentário’ é aqui usado enquanto adjetivo, só mais tarde, foi utilizado enquanto nome” (PENAFRIA, 2004, p. 1). A autora referenda a ideia que a arte documental busca significados além do que as imagens mostram. Seu posicionamento faz referência à crítica do fundador do movimento documentarista britânico publicada no jornal *The New York Sun* em 1926, quando pela primeira vez apareceu o termo *documentaire*.

1.3 O documentário enquanto gênero

As discussões sobre gênero expressam características que distinguem o documentário de outros tipos de filme. A proposta de um produto audiovisual para filmar o “real”, sem *voz-over*, som direto, com impressões cotidianas, não atores e entrevistas são apenas algumas atribuições da definição de estilo e técnica que consolidou esse registro ao longo do tempo. Hoje, ao contrário da tradição, existe um não padrão.

Pode-se afirmar que o documentário permitiu variações e novas entradas no audiovisual: “O documentário é visto como um campo tradicional, com regras a serem seguidas. Extrapolar estas fronteiras é um atestado de inventividade e criatividade” (RAMOS, 2001, p. 1). A chegada a novos espaços de suporte digital permitiu essa ruptura, por exemplo. Além disso, a consciência de que o termo “documentário” apresenta outros sentidos e não se restringe em si, já mostra que o seu lugar, na verdade, é compartilhado por outros terrenos da imagem e som.

Segundo Teixeira (2012), essa questão passa pelo devir das formações audiovisuais e ao próprio uso do termo “gênero”, constantemente, esgotado:

A noção de domínio ou território visa contornar um uso extensivo da noção de gênero - gêneros ficcional, documental, experimental mais restritiva [...], portanto, pouco apropriada para dar conta de formações como essas que desde sempre reivindicaram diferenças, singularidades, autonomia entre si, até a atualidade audiovisual que pretende ou parece confundir todas as fronteiras que lá se formaram e se mantêm (TEIXEIRA, 2012, p. 34).

Por essa afirmativa, as divisões entre documentário, filmes de ficção e cinema experimental eram bem acentuadas no passado, ainda que os limites entre cada um fossem provisórios, a realidade na sua forma de registro, encenação e arte, se comparam e apresentam evidências de proximidade e afastamento. Entre encontros e desencontros, essa é a diferença que os ocupa, a partir de uma visão ideológica e de princípios que não representam uma unidade.

Nichols (2005) também afirma que os elementos de um documentário, por suas configurações internas, se diversificam. Segundo o autor, o documentário assume propriedades distintas, sendo difícil, inclusive, dizer o que ele é, pois o seu conceito é amplo: “Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos” (NICHOLS, 2005, p. 48).

Por essa lógica, o documentário é muito pouco autorrepresentativo. As considerações do registro documental são compostas por um olhar que sempre direciona o outro, muitas vezes sem a reflexão do que o constitui. Isso impede uma retomada crítica e de revisão dos valores históricos que definem o gênero, de acordo com Nichols (2005):

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade (NICHOLS, 2005, p. 51).

O gênero muda com a sua própria linguagem e a constituição do documentário se ampara em modelos flexíveis de interpretação. Não existem regras, nem estruturas prontas que qualifiquem a prática documental e sua atuação. Por uma dimensão discursiva, o documentário estabelece caminhos de uma construção polifônica. São as suas várias vozes que repensam as tradições do cinema documentário: “Como oposição à representação totalizante e necessariamente transparente que o conceito de documentário implicaria, retira-se uma evidência, atestando a presença da dimensão discursiva” (RAMOS, 2001, p.3).

Sobre a voz no documentário, Nichols (2005) introduz que o discurso antecipa a questão da voz no registro audiovisual. Não se trata apenas de uma sonoridade, ou evidência de elementos que representem sons e imagens, mas de uma construção que garanta uma particularidade autoral reconhecida por suas finalidades. Como algo singular, relacionada à própria discussão do audiovisual, em que a representação de mundo é mantida por expressões da realidade: “Quando representamos o mundo de um ponto de vista particular, fazemos isso com uma voz que tem características de outras vozes. As convenções de gênero são uma forma de agrupar essas características” (NICHOLS, 2005, p. 76).

1.3.1 O conceito de gênero a partir da Teoria Semiociológica

A Teoria Semiociológica formulada por Patrick Charaudeau (2008), presente na *Análise do Discurso*, parte do princípio de que o ato da linguagem possui mecanismos de significação através das formas como se concebe o mundo na sua transmissão. Suas implicações refletem uma dimensão social e comunicacional na produção discursiva, como acrescenta Procópio (2008): “A Teoria Semiociológica entende o discurso como um objeto multidimensional, resultante da interação entre o mundo, enquanto realidade, e da linguagem, enquanto produção social de forma e sentido” (PROCÓPIO, 2008, p. 37).

Sobre a relação de gênero pela perspectiva da Teoria Semiociológica, Charaudeau (2004) parte de um modelo sociocomunicacional do discurso em que os gêneros – da forma como tradicionalmente são reconhecidos – se apoiam em reformulações. Nos estudos do autor, a ideia de gênero deve ser vista como um lugar de ancoragem social dos discursos, articulada a outros domínios. O fundamento dessa questão traduz o princípio de práticas sociais que se constituem na sociedade, bem como a sua relação com atividades linguageiras e de categorias da língua:

[...] é preciso, ao sujeito falante, referências para poder se inscrever no mundo dos signos, significar suas intenções e comunicar. Isso é o resultado do processo de socialização do sujeito através da linguagem e da linguagem através do sujeito, ser individual e coletivo (CHARAUDEAU, 2004, p. 19).

A complexidade do assunto reflete a problemática dos gêneros e do discurso, a partir da amplitude de cada um: “Ainda falta encontrar o meio de articular o domínio de prática social com a atividade discursiva. A dificuldade vem do fato de que estes domínios de prática são

extensivos demais e englobantes para que se possa marcar regularidades discursivas” (CHARAUDEAU, 2004, p. 16). Na tentativa de contornar a impossibilidade de relação entre ambos, o que Charaudeau (2004) propõe é a articulação entre estes domínios diferentes – social e comunicativo.

Em exemplo aos documentários, sempre existiu uma tradição nessa atividade de produção fílmica que fortaleceu a proposição de um gênero. A permanência de classificações e divisão por tipos de documentário reforça essa questão. No entanto, o reconhecimento de mudanças na prática audiovisual, aos poucos, tem contribuído para uma desconstrução dos estigmas de gênero. Charaudeau (2004, p. 30) ao falar sobre as restrições e estratégias estabelece um novo direcionamento a essas discussões: “[...] é necessário encontrar pontos em comuns e não suas diferenças”.

O que o autor enfatiza como problemática das restrições discursivas são os seus critérios de uso. No caso dos filmes documentais existem propriedades gerais que os tornam reconhecidos como tais – a partir de características semelhantes e tópicos comuns – ao passo que também existem outros procedimentos que os tornam singulares – tendo em vista a direção do filme, a história e seu público-alvo. Essas são as estratégias discursivas que fazem com que as produções do cinema documentário, por mais que se aproximem das suas generalizações, pertençam a categorias diferentes e distintivas.

Diante desses pontos, algumas outras estratégias – sobretudo no âmbito narrativo – são essenciais à compreensão do documentário sob o ponto de vista da organização e dos seus elementos. Parte-se do pressuposto da narratividade e da construção narrativa pela imagem e o som, além da presença de elementos tipográficos, para a constituição de uma nova linguagem, no cinema documentário.

1.3.2 O documentário e a organização narrativa

A narratividade está inserida nos componentes da imagem e do som, bem como a recorrência de elementos gráficos, para uma representação visual e sonora, ao revelar aspectos de uma sequência. As maneiras da narração pela imagem, o som e inserções de texto se fundamentam às transformações que ocorreram na história do documentário, a partir de uma organização narrativa que adquiriu potencial imagético e sonoro, reconhecendo seus elementos até alcançar verdadeiramente um estatuto de áudio e vídeo:

Mas agora, com grande ênfase da conjunção do ouvido e do olho, do falar e do ver, do sonoro com o visual, embora com proposições divergentes a esse respeito, que vão desde a associação de ambos os sentidos, da associação da imagem visual com a imagem sonora, até a sua dissociação por completo (TEIXEIRA, 2012, p. 13).

É o que seria a consolidação da “imagem-tempo”, ainda segundo Teixeira (2012), citando Deleuze: “[...] às alturas, desdobrando-a em visual e sonora, num esforço gigantesco de fazer o visual ‘ouvir’ e o sonoro ‘ver’, de passagem de uma visualidade para uma legibilidade da imagem [...]” (TEIXEIRA, 2012, p. 13). A linguagem neste sentido se incorporou às mudanças que legitimavam o espaço do documentário.

A narração pela imagem demonstra os efeitos causados no espectador. Os planos, ângulos, cores, movimentos de câmeras e sequências de cenas são características presentes em filmes e também em documentários que trazem um impacto na recepção. Pelo contar através de imagens está a experiência pessoal projetada e a interpretação de passagens pelo espectador em uma fusão da arte com a técnica.

Durante esse processo, as imagens falam a partir da perspectiva de proximidade em que se revelam: “A força da linha narrativa de um filme depende de sua continuidade. [...] Mas continuidade significa que as mudanças de uma cena para outra devem dar prosseguimento à ação, seguir a lógica da história e, acima de tudo, não distrair o espectador” (ANG, 2007, p. 60).

Assim como a narração é repercutida por imagens, o som também apresenta um valor estético que determina a narrativa. Por meio de paisagens sonoras e experiências de trilha, o som é fundamental ao desenvolvimento da técnica no documentário. Por isso, a projeção de uma imagem sonora. Tanto o relato imagético quanto a construção de narrativas por sons aprofundam uma dinâmica de narração, sem uma ordem pré-estabelecida e hierárquica:

Outro aspecto relacionado ao mesmo efeito é a prerrogativa do enquadramento visual em detrimento do enquadramento sonoro: o quadro no qual se inscreve a imagem visual é o mesmo no qual se posiciona espacialmente o som, ou melhor, no qual se projeta o som – o que acaba reduzindo a relação áudio-visual a uma idéia de “imagem no singular”, como se não fosse composta por dois aspectos bastante diferentes entre si (VERDANA, 2011, p. 33).

Além da imagem e o som, a narração por meio de elementos gráficos permite uma complementaridade ao que a imagem – e também o som – propõem significar. Tal abordagem faz referência aos elementos gráficos (tipografias, diagramas e sinais) uma composição

narrativa. Ao tratar da tipografia no cinema mudo, a proposta de Tietzmann (2007) coincide com as formas narrativas do início do documentário que, na época, sem o uso do som ambiente, recorria a inserções tipográficas.

Assim como o cinema mudo, o filme *Nanook, o esquimó* que estreou o cinema documentário foi produzido com algumas técnicas que simbolizam o uso constante de elementos gráficos. Na abertura, com um prefácio do diretor Robert Flaherty estão presentes escritos que falam sobre a experiência do idealizador, com esquimós do ártico, no Canadá. Além disso, o filme contém também créditos iniciais, letreiros ao longo da narrativa – demonstrando a passagem do tempo e o contar da história – bem como créditos finais, indicando o seu término. Segundo Tietzmann (2007), cinco ligações básicas fazem parte da estrutura de elementos gráficos com a imagem. São estes:

Os créditos de abertura iniciaram-se informando a quem o filme pertencia através de pequenos símbolos gráficos anexados ao cenário [...]

Os intertítulos de fala pontuavam a pantomima com diálogos. Na verdade, os diálogos eram entendidos em síntese entre as ações das personagens e um resumo das afirmações [...]

Os intertítulos narrativos acrescentavam ao cinema informações que apenas a seqüência de imagens teria dificuldade de comunicar [...]

A tipografia endógena são as palavras e textos gráficos que aparecem fazendo parte do cenário [...], figurino [...], personagens [...] ou objetos de cena [...] e que, portanto, foram captados por uma câmera.

Os créditos finais resumiam-se a pouco mais do que o “The End”, quando presentes [...] (TIETZMANN, 2007, p.4-5, grifos do autor).

Na perspectiva dessas três formas de narração – pela imagem, som e texto – temos no princípio da montagem, maneiras de combinação e ordenamento que são centrais à construção de uma narrativa fílmica. De acordo com uma abordagem empírica, Aumont (1995) trabalha as funções da montagem – ao afirmar que sempre se existiu um princípio de montagem – a partir de seus fins narrativos:

[...] a função principal da montagem (decerto a principal, pois apareceu primeiro – mas também porque a história posterior dos filmes não cessou de confirmar seu lugar preponderante) é a sua *função narrativa*. [...] desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas [...] (AUMONT, 1995, p. 64, grifos do autor).

A ideia de organização se fundamenta nos aspectos articuladores da montagem, com base na representação de partes que buscam uma referência de totalidade. Por esse viés, marcas de sons, imagens e textos trazem à tona o empirismo em torno da atividade de montagem e seus procedimentos de disposição.

1.3.3 Entre o real e o ficcional

As configurações do documentário são parte da união de elementos do factual e ficcional, associadas a uma estrutura narrativa. Durante muito tempo, na história do documentário foi vista uma separação entre esses domínios, por uma lógica opositora. De um lado estavam os filmes de ficção – com a produção de filmes com *script*, atores, estúdio – e do outro, registros de um mundo histórico, captados por um suposto olhar sobre a “realidade”, a partir de convenções clássicas² do documentário.

A materialização do que é ficcional no que há de real e vice-versa está cada vez mais presente nas tendências do documentário contemporâneo. Filmes como *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009) de Eduardo Coutinho são algumas amostras contemporâneas da hibridização e *mise-en-scène* nos documentários. Do ponto de vista de produções ficcionais, o conceito de *mockumentary* – documentário fictício – também tem sido bastante recorrente à possibilidade de relação entre ficção e realidade. Um bom exemplo é o filme *Zelig* (1983) de Woody Allen que faz uso da perspectiva de uma “pseudo-realidade” – ainda que seja fácil identificar o produto como uma ficção.

Diante de uma construção discursiva, Mendes (2004) ao determinar a presença da ficcionalidade e factualidade a vários gêneros do discurso atribui uma ocorrência constante a esses fenômenos. Segundo a autora, a percepção do factual e do ficcional também vai muito além de uma distinção e se configura por uma série de indagações que auxiliam a interpretações dessas formas discursivas:

Tais questões nos fazem retornar à nossa questão inicial: «como definir e/ou reconhecer o estatuto de um texto?» [...] Se nos empenharmos em determinar uma diferenciação a partir de dados lingüísticos e discursivos, não seria, a

² O modelo cânone de documentários traz como referência a recusa da ficção. Alguns exemplos de produções da época são filmes do movimento documentarista britânico, como *Drifters* (1929) de John Grierson e o soviético *Um homem com uma câmera na mão* (1929), de Dziga Vertov, que inova o gênero com a montagem, porém, com um discurso social e o desenvolvimento de técnicas voltados para a não ficção a partir do “cine-olho” e o “cine-verdade”.

nosso ver, uma tentativa muito frutífera, pois os textos não apresentam, à primeira vista, dados contrastivos mensuráveis a partir dos quais se pudesse fazer uma distinção entre ficcional e factual. Em nossa opinião, alguns fragmentos apresentam dados lingüísticos e discursivos que poderiam ocorrer em qualquer tipo de texto (MENDES, 2004, p. 41).

De acordo com a Teoria Semiolingüística (CHARAUDEAU, 2008) e por uma discussão de gênero, a autora enfatiza que os elementos ficcionais e factuais não se ancoram somente às marcas do seu estatuto, mas à influência de situações de comunicação, identidades sociais e discursivas, contratos, restrições, efeitos de real e ficção (MENDES, 2004). A partir desses aspectos, a conceituação dos efeitos de real e de ficção se faz necessária à compreensão do capítulo em questão.

Embora seja apresentada uma dicotomia por parte da Teoria Semiolingüística em relação aos efeitos de real e de ficção, Mendes (2004) ressalta as características em comum que devem existir entre eles e suas particularidades no ato da linguagem. Sobre o efeito de real Procópio-Xavier (2012) define este, como: “[...] uma tentativa de construção de uma visão objetiva do mundo, a partir de um universo representacional compartilhado socialmente” (PROCÓPIO-XAVIER, 2012, p. 183).

Partindo do pressuposto da Teoria Semiolingüística, o efeito de real assume, substancialmente, três indicadores: a parte tangível do universo, a experiência e o saber. O primeiro faz uso dos sentidos para compreender o mundo, enquanto o segundo é determinado por uma experiência compartilhada e o terceiro se apoia na legitimidade do conhecimento (PROCÓPIO-XAVIER, 2012). Por esse viés, o uso desses critérios, antes submetidos a contextos divisórios, podem se entrelaçar e ocorrer tanto em situações ficcionais como em factuais:

Assim, de que forma poderíamos delimitar o que caracteriza um ou outro efeito? A nosso ver, os efeitos podem apresentar os dados acima apontados na Teoria Semiolingüística, mas o que os determinam é uma competência que possuímos para identificá-los (MENDES, 2004, p. 165).

Por uma caracterização dos efeitos de ficção, outros parâmetros auxiliam a compreensão do seu conceito. Por meio da Teoria Semiolingüística alguns outros procedimentos são adotados como a distância pela relação entre tempo/espaço, as desproporções das dimensões, quantidades e noções (MENDES, 2004). Por mais que as referências dessas características sejam de

atribuição ao ficcional, decerto elas possuem uma relativa instabilidade e indicam a apropriação pelo domínio do real:

O importante, seguindo as ponderações da referida autora, não é estabelecer uma relação dicotômica entre ficção e objetividade ou ainda entre subjetividade e objetividade. Mais uma vez, o importante aqui é perceber o uso estratégico dos procedimentos ficcionais (PROCÓPIO-XAVIER, 2012, p. 188).

Aos efeitos de ficção, cabe também discutir os tipos de ficcionalidade, por uma definição de Mendes (2004) que estabelece a ideia da ficção significar a simulação de um mundo possível. Diante da relação entre os efeitos de ficção e o discurso, a autora estabelece três tipos de ficcionalidade essenciais à compreensão da Teoria Semiolinguística: a ficcionalidade constitutiva, que apresenta elementos básicos de convenções e apropriação da língua, a ficcionalidade predominante que, indica, a prevalência da simulação e, por fim, a ficcionalidade colaborativa que constitui em sua maior parte, elementos do factual, que se relacionam, em menor quantidade, com a ficção.

No caso dos documentários percebe-se uma inclinação histórica às referências de estatuto factual, porém, vale lembrar a mudança de pontos de vista e convergência entre os domínios do factual e ficcional na produção de filmes, sobretudo, no contexto contemporâneo. A direção de um documentário, o argumento de sua produção, sinopse, trailer, público-alvo e outros materiais de divulgação e consumo são alguns exemplos de marcas recorrentes à consolidação não só de um estatuto, mas também de um gênero. Diante de questões que ainda merecem ser discutidas, no próximo capítulo, vamos nos estender ao debate sobre gênero e focar em algumas diretrizes do campo biográfico.

CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA DE SUJEITOS: ELEMENTOS DO “EU” E DO “OUTRO”

2.1 Considerações iniciais

A biografia, constantemente, é relacionada a uma forma de grafia que tece a vida, atravessando dimensões do espaço/tempo. Vemos com frequência relatos literários, jornalísticos e historiográficos que se debruçam à compreensão da narrativa biográfica, em sua totalidade, ou em busca de fragmentos para a compreensão dos seus modos de narrar.

Neste capítulo, vamos discutir algumas noções que fundamentam o surgimento da escrita biográfica por meio de buscas ao passado e de visadas recentes que façam um mapeamento de sua transição. Por esse caminho, o conceito de gênero é essencial à construção biográfica, por um entendimento de seus limites e possibilidades. Em um segundo momento, vamos priorizar as mudanças no cenário contemporâneo e articular a emergência de novos espaços biográficos e seus modos de atuação. Para isso, é fundamental que seja feita uma introdução à própria definição de espaço biográfico (ARFUCH, 2012) e sua relação com o conceito de gênero. Por último, faz parte da nossa abordagem, um entendimento discursivo de como se constitui a biografia por uma dimensão audiovisual. O objetivo aqui é identificar algumas perspectivas que compõem os filmes biográficos por sua qualidade de real e de visão próxima a estratégias narrativas que falem do “eu” e do “outro” na produção de um campo subjetivo.

2.2 A biografia enquanto gênero

Na tradição filosófica, o indivíduo e a sociedade pertencem a modelos diferentes de mundo. Os modos de narrar separam estes dois universos de micro e macro histórias e a visão tradicional de biografia coloca em evidência a relação estruturalista dessas experiências. Embora a formação da história social e o contar de trajetórias individuais se dividam em épocas específicas, o gênero biográfico aparece em uma larga faixa de tempo: “Afinal de contas, podemos encontrar biografias, se não, como já foi dito, ‘em todas as épocas e países’, ao menos em muitas culturas e períodos” (BURKE, 1997, p.1).

Mas foi com *As confissões de Rousseau* que o gênero biográfico legitimou o seu estatuto. Nesse ponto, o relato sobre a vida do filósofo positivista demarca, em polos distintos, a objetividade da narrativa de si. Segundo Pereira (2000, p. 117), ao abordar o interesse pelas trajetórias de vida individuais: “O gênero biográfico surgiu no século XVIII, propiciado pela expansão e afirmação dos direitos individuais, que o ideário da Revolução Francesa tão bem expressou”.

Ainda que várias áreas do conhecimento não consigam pôr limites aos desdobramentos do campo biográfico – por sua complexidade de abrangência – a relação entre indivíduo e sociedade passa a ser mediada por avanços no interesse de se documentar histórias. De acordo com Schmidt (1997, p.11), em uma proposta de compreensão do cenário atual: “[...] a relação indivíduo/sociedade não se constitui propriamente num problema novo. Contudo, na maior parte das vezes, os autores tenderam a enfatizar um dos polos da relação [...]”.

Essa construção vem de discussões que colocam em lados opostos a totalidade de contextos e sujeitos. Tanto a história como seus personagens são lacunares. Neste sentido, a impossibilidade de se documentar a totalidade de uma vida deslocou a um outro patamar de debate, a realidade de sujeitos com falhas, e em grande parte, pertencentes à uma lógica comum:

Isto quer dizer que embora toda biografia tenha pretensão à totalidade da vida de um homem, é, necessariamente, lacunar. Dificilmente se encontram informações, por exemplo, atos e pensamentos da vida cotidiana, de dúvidas e incertezas, do caráter fragmentário e dinâmico da identidade do indivíduo e dos momentos contraditórios da sua constituição (PEREIRA, 2000, p. 120).

Os grandes feitos, os “heróis”, as estruturas clássicas, enquanto formas narrativas do passado comportam um fenômeno ultrapassado e passível de reformulação, de acordo com Schmidt (1997, p. 13): “Vemos também que, atualmente, muitos biógrafos buscam resgatar facetas diferenciadas dos personagens enfocados e não apenas, como nos trabalhos tradicionais, a vida pública e os feitos notáveis dos mesmos”. Sendo assim, a fragmentação da unidade do ser e sua aproximação com a realidade são indícios de uma virada dos estudos biográficos:

Longe de simplesmente refletir o social, o indivíduo coloca-se como polo ativo, face a esse mesmo social, dele se apropriando, filtrando-o, retraduzindo-o e projetando-o em uma outra dimensão, que é a de sua própria subjetividade. Cada indivíduo representa a reapropriação singular do universo social e histórico que o circunda (PEREIRA, 2000, p. 121).

Por esse caminho, o conceito de subjetividade dialoga com domínios compartilhados. Não existe um “eu”, mas um “nós” que reflete a transição das relações entre indivíduo/sociedade até chegar a uma nova concepção definida por sujeitos/contextos (SCHMIDT, 1997). Assim como a expressão desses eixos, o gênero biográfico contribuiu para uma sistematização e uma abertura maior das suas possibilidades de se inserir na sociedade moderna.

As formas estáveis, reducionistas e lineares do gênero biográfico mostram que a tradição biográfica se constituía por uma preocupação com o ordenamento de métodos biográficos e narrativas com começo, meio e fim que fazem parte da ideia de “ilusão biográfica”: “Para Bordieu, o biógrafo era cúmplice desta ilusão. Ele tenta satisfazer o leitor tradicional, que espera dele uma suposta verdade, uma suposta realidade. Mas o máximo que a biografia pode oferecer é uma reconstrução, um efeito de real” (PENA, 2004, p. 20).

A emergência de um novo perfil do biografado, em contextos mais recentes, traz uma mudança significativa a essa visão tradicionalista. Se antes, o sujeito se restringia a estruturas clássicas dos sistemas normativos, hoje, com a chegada da modernidade, este mesmo sujeito é múltiplo e fragmentado, de acordo com uma perspectiva de fractais biográficos (PENA, 2004):

Os fractais são auto-similares e independentes em escala, ou seja, cada pequena seção de um fractal pode ser vista como uma ‘réplica’ em tamanho menor de todo o fractal. O que significa que podemos recorrer a um padrão dentro de outro padrão e assim por diante, partindo da complexidade maior do todo (PENA, 2004, p. 61).

Em relação aos interesses contemporâneos sobre biografias, a teoria dos fractais biográficos consegue explicar uma base renovada, de identidade entre as trajetórias individuais e de aproximação com a história social. As diferenças entre o presente e o passado, nesse ponto, reforçam uma passagem do tempo em que os componentes de uma vida fazem parte da construção de um todo historiográfico, por um espaço de troca, que se apoia em novos paradigmas e estruturas complexas do fazer biográfico, quando o indivíduo encontra a história, segundo Del Priore (2009):

A biografia desfez também a falsa oposição entre indivíduo e sociedade. O indivíduo não existe só. Ele só existe ‘numa rede de relações sociais diversificadas’. Na vida de um indivíduo, convergem fatos e forças sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginários convergem para o contexto social ao qual ele pertence (DEL PRIORE, 2009, p. 9).

As mudanças em larga escala do gênero biográfico se expressam em processos contínuos sobre a maneira de como se configura a grafia da vida. Esse sentido se apresenta por uma liberdade narrativa do próprio biógrafo conduzir suas escolhas, por meios de desafios e dilemas em torno das conquistas presentes na contemporaneidade. Entender o gênero biográfico faz parte de um movimento retrospectivo às marcas objetivas da história, seus modelos canônicos e os avanços alcançados.

Por isso, uma insistência no tratamento da realidade biográfica a partir de uma proposição dialógica. O interesse nos últimos anos por biografias reflete o cuidado em abordar questões sobre o gênero, por um olhar mais interdisciplinar e consciente das mudanças correntes, das contradições e do surgimento de um novo lugar aberto às discussões – gerais e específicas – da atividade biográfica.

2.3 A emergência de outros espaços biográficos

Não só a escrita por si mesmo, a história redigida por alguém, a recordação do passado, o segredo de relatar os dias, a presença de momentos ou contar da vida através do tempo inteiram um lugar, único e exclusivo, de formas biográficas. Na verdade, o que está em jogo é o reconhecimento e a emergência de outros espaços, para além das autobiografias, biografias, memórias, diários íntimos, cartas, testemunhos e histórias de vida que circulam em um universo biográfico.

Cada um desses objetos faz parte de categorias que mostram a consagração de práticas em torno da escrita biográfica, na ausência de reflexões sobre o presente. Tal abordagem se traduz na maneira com que biógrafos e biografados atribuem valor e vivenciam os acontecimentos da vida, rompem experiências e transgridem o gênero. Por essa linha de pensamento, coloca-se em questão a ascensão de um espaço biográfico (ARFUCH, 2012), um lugar pertencente a vários gêneros, por uma formação da temática da vida, segundo Procópio-Xavier (2012):

Trata-se da existência simultânea dos desdobramentos das diversas formas tradicionais de relatos de vidas e das irrupções de novas formas biográficas, entendidos, analisados e explorados em suas relações e nos diferentes usos comunicacionais. Em suas diferentes manifestações genéricas, os textos circunscritos no espaço biográfico contam, de diferentes modos e em intensidade diversa, uma história de vida (PROCÓPIO-XAVIER, 2012, p. 55).

A violação de um estatuto canônico abriu caminhos à representação da vida em outros suportes. *Reality shows* – entrevistas midiáticas, videografias, perfis em redes sociais, blogs³ – e outras formas de produção recentes mostram as possibilidades de uma vida ser narrada em uma perspectiva de construção de narrativas. As estratégias de expansão para um terreno de biografias em diferentes tempos sinalizam a entrada de referências múltiplas, a favor de uma maior liberdade de expressão, apresentação de indivíduos e suas singularidades.

Com o tempo, a linha tênue entre o campo tradicional da biografia e as inovações do gênero se estendeu a uma mesma direção. Isso evidencia uma troca entre ambos e não somente uma existência assentida, mas uma união entre o passado e suas projeções do presente. Embora essa discussão atinja em cheio várias problematizações em torno da imensidão do espaço biográfico, Arfuch (2012) defende uma formação espacial da biografia como um fenômeno de relativa especificidade:

O espaço biográfico assim entendido – confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação (ARFUCH, 2012, p. 59).

Neste sentido, diante da constituição do espaço biográfico, o sujeito se vê confrontado por elementos da sua própria narrativa. De volta à discussão de gênero, o relato de vida de um indivíduo – de acordo com um pensamento clássico - entra em conflito com a adequação da sua subjetividade na contagem do tempo. Ao espaço biográfico, cabe comparar a emergência desses diferentes perfis de sujeitos até chegar à contemporaneidade.

De um lado, a totalidade de uma história, supondo a abrangência de uma vida com todos os seus aspectos é substituída pela oposição da completude, dando importância às sequências fragmentadas e ao entendimento de que o contar de uma narrativa não, necessariamente, precisa reunir todos os acontecimentos da vida de uma pessoa, mas conter o essencial, resumindo-se a aspectos de sua vivência:

Essa qualidade fulgurante da vivência de convocar num instante a totalidade, de ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir “além de si mesma” em direção

³ Procópio-Xavier (2012) enfatiza que com o advento da Web 2.0, algumas mudanças relacionadas com a escrita biográfica permitiram a emergência de gêneros variados.

à vida em geral – de iluminar, resgatar, entesourar – é talvez o que faz dela um dos significantes que mais insistem no espaço biográfico [...] (ARFUCH, 2012, p. 82).

O que une elementos de uma ordem biográfica são os deslocamentos em torno de um “valor biográfico”, conceito bakhtiniano, que se situa na subjetividade e nos processos de subjetivação, nos mecanismos de constituição do sujeito, frente às particularidades do espaço biográfico. Nesse contexto, a atribuição de sentido à vida se fundamenta em acontecimentos que se abrangem, na possibilidade de existir uma flexibilização do pensamento biográfico.

Vale dizer que algumas pistas sobre o espaço biográfico se dividem em argumentos que colocam à tona categorias discursivas. Uma possível aproximação do discurso com a biografia percorre matrizes que existem há muito tempo, assim como alcança conhecimentos que intercedem uma adaptação contemporânea. A diferença, como pontua Arfuch (2012), está na enunciação, na fala narrativa que emerge e na polifonia de vozes, de acordo com Procópio-Xavier (2012):

É preciso salientar, entretanto, que nesse espaço biográfico proposto, a construção da vida e apresentação do eu é feita, muitas vezes, por uma perspectiva enunciativa polifônica: trata-se de construções dialogicamente elaboradas. Muitas vezes, entram em cena diversos autores para a construção dos textos biográficos (PROCÓPIO-XAVIER, 2012, p. 56).

As várias vozes que se manifestam para narrar uma vida se configuram em uma dimensão do espaço biográfico caracterizado por mudanças. Os limites desse lugar se ampliam a uma liberdade do gênero marcada pela presença de papéis enunciativos. A participação de sujeitos nessa interação é dialógica, propõe uma hibridização da fala, ao mesmo tempo em que se preocupa com o “outro”. De forma que uma “outridade” é revelada, na existência de uma comunicação impressa no coletivo:

Essa consideração do outro como fazendo parte de meu enunciado, prévia a toda consumação possível da comunicação, encontra seu correlato na ideia de uma linguagem outra, habitada por vozes que deixaram seu rastro com o uso de séculos (ARFUCH, 2012, p. 67).

Ainda que o gênero discursivo, em muitas ocasiões, remeta a práticas originárias do próprio conceito de gênero, de classificação do seu uso e abordagem restritiva da linguagem, novas maneiras aparecem à reformulação dessa concepção. Entram em categorias recentes e

em coexistência com o clássico, o audiovisual, na sua perspectiva documental e mais, especificamente, os filmes biográficos.

2.4 O discurso biográfico no audiovisual

Desde que as cinebiografias surgiram, em meados dos anos 20, com a chegada do som no cinema, o suporte livro acompanhou as mudanças no cenário tradicional e de literatura biográfica: “[...] há uma crescente aparição das cinebiografias e minisséries biográficas, tanto por adaptações das narrativas convencionais, quanto aquelas produzidas exclusivamente para esse suporte” (PROCÓPIO-XAVIER, 2012, p. 47). A transição do cinema mudo para o cinema falado foi decisiva para que as primeiras experiências cinematográficas ligadas ao gênero fossem conhecidas pelo *star system*:

Praticamente em todas as cinematografias, especialmente no cinema de Hollywood, — histórias de vida tornaram-se um subgênero majoritário. Essa proliferação de filmes sobre a vida de personalidades foi influenciada, decisivamente, pelo desenvolvimento de um — *star system* que criava uma aura em torno dos artistas e os destacava — acima dos homens e mulheres comuns (DA CRUZ, 2011, p. 25).

Em princípio, os primeiros personagens de cinebiografias foram personalidades ligados à fama. Alguns exemplos ilustram o reconhecimento de *biopics*⁴ na indústria cinematográfica e o primeiro filme com obtenção legítima de um *status* biográfico foi *Disraeli* (1929), uma produção de êxito da Warner Bros. Dois anos antes Abel Gance dirigiu *Napoleon* (1927), filme biográfico francês de caráter histórico, no contexto de retomada aos investimentos em cinema no país, em função da Primeira Guerra Mundial. Já na década de 30, *The Private Life of Henry VIII* (1933) foi um sucesso comercial do cinema britânico com projeção internacional.

Nesse contexto, o início das cinebiografias demonstrou que a consolidação de uma nova linguagem, sobretudo audiovisual, aumentou o interesse por histórias de vida que tivessem como essência a própria imagem que carregavam. Era o momento de potencialidades que traziam a imagem em movimento e o som, na relação entre biógrafos e biografados:

O que se constata é que a nova linguagem se apresenta, desde o início, como um terreno bastante apropriado para a narrativa biográfica, primeiro, com a

⁴*Biographical films*. Na tradução livre: filmes biográficos. Disponível em: < <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Historical-Films-THE-BIOGRAPHICAL-FILM.html> > Acesso em 14 out. 2014

força da imagem em movimento e, mais tarde, com a sua conjugação com o som. A especificidade da linguagem audiovisual oferece uma forma privilegiada, em relação a outras linguagens, de construir e revelar histórias de vidas (DA CRUZ, 2011, p. 27)

À construção de uma narrativa biográfica, o audiovisual se apresenta de acordo com uma organização narrativa, de evidenciar os mecanismos que constituem uma história, a partir de seus elementos estratégicos. Segundo Roitman (2007, p. 46), essas propostas indicam vários caminhos de estratégias narrativas: “[...] parto da noção de documentário como um domínio repleto de possibilidades discursivas e de olhares subjetivos mais próximos do conselho, da opinião, que de uma comprovação objetiva”.

Só depois, com o interesse por vidas comuns que o documentário, principalmente, cedeu espaço a relatos do cotidiano. Antes, o cinema documental em seu movimento histórico mostrava um olhar sobre o mundo, direcional, preocupado com uma verdade que estaria submetida ao registro da câmera. Nos processos de construção biográfica, o gênero documentário manteve a tradição de revelar histórias que, ao nível discursivo, correspondeu a estratégias narrativas que se apoiavam em fatos históricos e na autenticidade de documentos:

A "impressão de realidade" é duplamente significativa para o gênero documentário, já que um dos princípios que fundamentam sua narrativa é estar referido diretamente a fatos históricos. [...] Mas todo e qualquer cinema, independentemente do gênero a que pertença: é um discurso, uma interpretação da realidade (YAKHNI, 2001, p. 25).

Os efeitos dessa linguagem, seus significados e encontros do “eu” e do “outro” refletem não um só olhar, mas um modo de olhar sobre o mundo. Na busca por memórias do passado, personagens e vivências, o filme biográfico documentário se articula com o objetivo de reunir as partes de um todo, de se existir um “quê”, mas também um “como” contar uma história. Algumas indagações sustentam a dinâmica de montagem desse tipo audiovisual, bem como a realização de possibilidades constitutivas. Segundo Da Cruz (2011), algumas questões pertencem ao próprio processo de construção de uma narrativa biográfica:

A partir dessa perspectiva, pode-se entender documentário biográfico como uma representação de uma história de uma vida, a partir do complexo trabalho do realizador que lança olhares, realiza escolhas e toma decisões na forma de compor esta representação (DA CRUZ, 2011, p. 31).

Diante de uma diversidade de filmes documentais que se organizam em categorias, as narrativas biográficas audiovisuais – em função de um maior diálogo com as produções recentes de documentário – se aproximam mais de uma liberdade fílmica. Para além das biografias, o documentário subjetivo⁵ – na sequência de algumas asserções sobre dinâmicas biográficas – possui um discurso voltado para o “eu”. Sobre as experiências em torno dessa prática, a autobiografia que se manifesta por meio do audiovisual possui características de exposição íntima, aspectos híbridos da cena pública e privada e, muitas vezes, associação ao modo performático (NICHOLS, 2005):

A partir da década de 80, realizadores que continuaram a questionar a pretensa objetividade do documentário mergulharam numa produção assumidamente subjetiva, uma tendência que encontra cada vez mais espaço entre as novas gerações de cineastas e vídeo-artistas e deu novo impulso às múltiplas possibilidades do documentário. Esse documentário subjetivo é a junção do filme-ensaio com uma proposta autobiográfica, que inclui a presença do diretor performatizado em cena (ROITMAN, 2007, p. 64).

A partir dessas discussões que endossam nosso trabalho, no próximo capítulo, será feita uma análise do documentário *Crumb* (1994), apresentado de acordo com uma perspectiva da biografia em outros espaços e dos elementos constituintes do documentário.

⁵ Nichols (2005) propõe uma classificação do documentário em seis modos de representação que, de acordo com o processo de reconstrução de histórias na biografia podem existir simultaneamente e se rearranjarem dentro de uma lógica não padrão. O método proposto se configura nos modos poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático, segundo as definições do autor.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE ROBERT CRUMB NO DOCUMENTÁRIO *CRUMB*

3.1 Considerações iniciais

Ao longo do nosso percurso, tivemos como referencial discussões em torno do conceito de gênero, ampliadas a uma dimensão do audiovisual, das biografias e da análise do discurso. Diante desse arcabouço teórico, daremos início agora às análises do nosso objeto, a partir de procedimentos metodológicos refletidos da união desses três eixos.

Neste terceiro capítulo, apresentaremos o documentário *Crumb*, entre várias obras⁶ que expressam a biografia de Robert Crumb. Com essa escolha, procuramos demonstrar uma análise por meio de elementos da linguagem audiovisual (NICHOLS, 2005), do espaço biográfico (ARFUCH, 2012) e de uma configuração discursiva (CHARAUDEAU, 2008), presentes no objeto de pesquisa.

3.2 Apresentação do objeto de estudo

O filme *Crumb* (1994) dirigido por Terry Zwigoff, por uma imersão na vida e obra do autor de quadrinhos Robert Crumb, constrói uma narrativa no gênero biografia e documentário. Em 119 minutos de experiência fílmica, o espectador tem contato com uma realidade densa e familiar, capturada em detalhes, ao revelar excessos e contradições na trajetória do cartunista.

Filmado em várias cidades dos Estados Unidos e realizado a partir do depoimento de entrevistados bem próximos ao artista⁷, o documentário se constitui como uma versão autoral e participativa de Terry Zwigoff ao longo de pouco mais de seis anos na vida de Robert Crumb:

Terry Zwigoff adota uma relação extremamente participativa com o cartunista R. Crumb. Muitas das conversas e interações evidentemente não teriam acontecido como aconteceram se Terry Zwigoff não estivesse lá com a câmera (NICHOLS, 2005, p. 157).

⁶Além do documentário em análise, o filme *As confissões de Robert Crumb* (1987) e outras obras como *Minha vida* e *A mente suja de Robert Crumb* possuem uma proposta biográfica.

⁷ Entre os principais nomes que contribuíram para o documentário estão Charles e Maxon Crumb, irmãos do ilustrador e cartunista. Críticos de arte, como Robert Hughes e pessoas que trabalharam com o autor, como o também cartunista, Spain Rodriguez, Don Donahue e a esposa, Aline Crumb. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0109508/fullcredits?ref=ttrel_sa_1 Acesso em 14 nov. 2014.

Por essa troca e sistemática colaboração entre o diretor que, *Crumb* (1994) mostra por detrás das aparências, a complexidade entre as relações de poder⁸, a influência do movimento *underground*⁹ – no seu processo individual e criativo – além de um constante exercício de descoberta, evidenciado, através de imagens.

O documentário após ser lançado recebeu três indicações e 15 prêmios nos anos de 1995 e 1996, entre eles, dois prêmios no *Sundance Film Festival* nas categorias de *Grand Jury Prize* e *Cinematography Award*. Diante de uma aposta biográfica, repleta de passagens que tangem ao drama e a fascinação por cenas estranhas e engraçadas, que *Crumb* (1994) é a repercussão crítica das obsessões de um artista, a partir da sua fama, relação com mulheres e revelação de um universo familiar.

3.2.1 Robert Crumb

Nascido em uma família de classe média baixa, em 1942, na Filadélfia, Estados Unidos, Robert Crumb é o do meio dos cinco filhos de Beatrice Crumb, uma dona de casa viciada em anfetaminas e Charles Crumb, um oficial da marinha, com autoridade abusiva no ambiente familiar, escritor do livro sem sucesso *Training People Effectively*.

Foi logo cedo que o autor descobriu as histórias em quadrinhos. Por influência do seu irmão mais velho, Charles, Crumb desenhava bastante na infância: “Quando era criança, eu gostava de desenhar... mas meu irmão Charles me forçava a desenhar quadrinhos! Se não desenhasse quadrinhos, era um ser humano sem valor. Então eu desenhava. Inventava tudo na hora” (CRUMB, 2010, p. 22).

Na infância, ele se inspirava nos quadrinhos que lia, gostava de *Mad*, Luluzinha, Pato Donald, Gato Félix, Tio Patinhas e tinha uma grande admiração por Carl Barks e John Stanley. Outras histórias em quadrinhos, considerava chatas e idiotas, principalmente, se os gibis eram de terror ou guerra (DE CAMPOS, 2013).

Na adolescência, gostava tanto de jazz antigo como quadrinhos. Aos 15 anos começou uma coleção e de lá, até o começo da vida adulta, gastou todo o seu dinheiro com discos velhos. Mudou-se para Cleveland, aos 21 anos, e recebeu do seu pai 14 dólares e uma passagem. Nesse período chegou a trabalhar em uma empresa de cartões de felicitações, em Ohio.

⁸ Crumb já dedicou um espaço de críticas ao seu próprio país em livros como *América*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3008200413.htm>> Acesso em 14 nov. 2014

⁹ Movimento de insurgência nos quadrinhos em 1968, com o lançamento da revista *Zap Comix* criada por Crumb.

O sucesso com as HQ's veio com o lançamento da *Zap Comix* – quando tinha se mudado para San Francisco – em plena efervescência do movimento contracultura, nos anos 60. O período se intensificava com mudanças na indústria gráfica que vivia sob o regime do *Comics Code*¹⁰ por quase duas décadas. Na edição número um da revista, a publicação em desenho mais conhecida de Crumb, *Keep on Truckin'* já representava o seu espanto com a fama:

‘Keep on Truckin’ era uma música antiga e dança da metade dos anos 1930 que surgiram da cultura negra. Aquilo virou meu ‘Keep on Truckin’ que saiu da *Zap Comix #1*, ficou na imaginação popular e me atormenta até os dias de hoje! (CRUMB, 2010, p. 52).

Nesse mesmo período, outros personagens conhecidos começaram a surgir – essa época coincidiu com o uso de LSD pelo artista – como Mr. Natural e depois, Fritz the Cat. Nos anos 70, com a insurgência do capitalismo e a desintegração do movimento da contracultura, o artista viveu um período difícil nas suas criações. Embora tenha conhecido Aline, sua atual esposa e aliada nas artes gráficas, Crumb lidou com a pressão do trabalho e a solidão por um longo tempo. A saída, para ele, foi a música. Em parceria com Bob Armstrong e Al Dodge formou um grupo musical que, logo depois, teve Terry Zwigoff como integrante da banda. Hoje, Crumb leva uma vida tranquila no sul da França, bem longe da América.

3.3 Procedimentos metodológicos

A proposta de metodologia para a realização da pesquisa se apresenta nas discussões de gênero referentes aos capítulos anteriores. Em relação a essa abordagem, identificamos tanto na construção histórica do documentário enquanto gênero, na Teoria Semiológica de Charaudeau (2008) em relação aos gêneros discursivos, e na compreensão de um espaço biográfico (ARFUCH, 2012), uma convergência de questões pautadas nos principais aspectos de observação do nosso trabalho.

Durante o processo de investigação foram adotadas algumas categorias que auxiliaram a compreensão da nossa trajetória de análise. Inicialmente, procuramos delimitar o nosso *corpus* entre as diversas obras que contam a vida de Robert Crumb. Encontramos no documentário a

¹⁰ Código de censura implantado nos Estados Unidos pela *Comics Magazine Association of America*, liderado pelas editoras Archie, Marvel e DC Comics que cessavam a liberdade de produção e distribuição de HQ's independentes.

possibilidade de significação das imagens a partir dos procedimentos metodológicos que convergem entre as mudanças presentes na linguagem audiovisual (NICHOLS, 2005) e de um lugar de formação híbrida entre gêneros e formatos com o espaço biográfico (ARFUCH, 2012).

O trabalho teve início por meio de um contato com as produções gráficas do autor, como os livros *Minha vida*, *A mente suja de Robert Crumb*, *América* e *Mr. Natural*. Após um conhecimento prévio sobre a vida e obra do autor por meio de um espaço ficcional e autobiográfico, nos focamos à compreensão de como se compõe o espaço de biografias no olhar do “outro”. Feita essa primeira leitura, acessamos algumas produções de resumo, como o trailer oficial e informações de ficha técnica do filme. Estes materiais nos deram subsídio para nos situarmos e estabelecermos alguns indicativos em relação à produção fílmica.

Depois dessa etapa inicial, assistimos ao documentário na íntegra. Essa primeira experiência foi importante para a familiarização do conteúdo e identificação de aspectos gerais no que diz respeito à forma e conteúdo do documentário. Logo em seguida, partimos para o detalhamento da análise e assistimos ao produto audiovisual novamente na tentativa de identificar um padrão de regularidade na obra, com base na recorrência de temas tratados, o que seriam os fractais biográficos – estruturas autossemelhantes que, fragmentadas formam uma complexa geometria (PENA, 2004).

A maneira encontrada de observar os fenômenos citados foi a partir dos *frames* do filme – cada quadro que representa uma imagem fixa da produção audiovisual. Assim, os esforços em torno dessa atividade permitiram que verificássemos a organização narrativa presente no documentário, a partir da imagem e do som e os efeitos de real e de ficção – identificados por meio de situações de comunicação, identidades social e discursiva, contratos e restrições.

3.4 Análise do documentário *Crumb* (1994)

O reconhecimento da linguagem audiovisual e o surgimento dos filmes documentais são parte desse processo de observação. Por uma construção histórica, o documentário foi primeiro visto, em função de um valor documental, compreendido como um adjetivo (PENAFRIA, 2004). Somente depois, com a legitimidade do gênero, que a arte e a técnica de produções documentais conquistaram um espaço de nomeação.

Diante desses aspectos, inicialmente, identificamos em *Crumb* (1994), um gênero de propriedades gerais de referência a um “estatuto documental” – distintivo de outros tipos de filme. Com base na Teoria Semiolinguística, Charaudeau (2008) estabelece que a análise dos

gêneros, por uma tradição literária, se funda também nos princípios gerais de concepções normativas e classificatórias. Por isso, a existência, muitas vezes de um rótulo maior, para categorização. Desse modo, a *The Criterion Collection*, distribuidora de vídeo americana responsável pela venda do produto audiovisual traz informações na contracapa (FIGURA 01) e sinopse no site (FIGURA 02) que autenticam essa denominação: “[...] é um documentário íntimo, retrato do artista underground Robert Crumb [...]” (tradução nossa)¹¹.

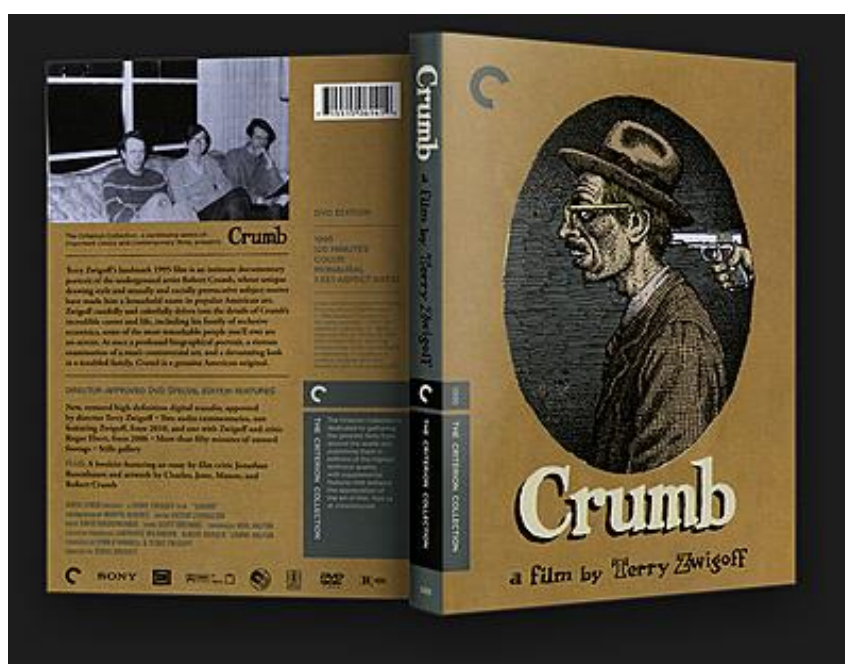




FIGURA 01. Capa e contracapa do DVD *Crumb* (1994).

¹¹ Disponível em: <<http://www.criterion.com/films/2104-crumb>> Acesso 12 nov. 2014



Film Info **SYNOPSIS** CAST/CREDITS

 Like 1,185 people like this. Be the first of your friends.

United States
1995
120 minutes
Color
1.33:1

Terry Zwigoff's landmark 1995 film is an intimate documentary portrait of the underground artist Robert Crumb, whose unique drawing style and sexually and racially provocative subject matter have made him a household name in popular American art. Zwigoff candidly and colorfully delves into the details of

FIGURA 02. Sinopse divulgada pela *The Criterion Collection*.

No site *Rotten Tomatoes*¹² – base de dados para filmes e séries, com críticas de audiência e de profissionais – a resenha do filme *Crumb* (1994) também pode ser reconhecida a partir de um estatuto. A mídia disponível trabalha com a coleta de informações, compartilhadas por portais de notícias em tempo real, blogs e outros sites de conteúdo em diferentes recursos da rede. Para a nossa análise, das 13 principais críticas listadas pelo site, localizamos em nove, pelo menos, 24 referências sobre o gênero documentário, tanto em fichas técnicas, subtítulos e corpo do texto, durante o período de 1995 a 2009. Apresentaremos essas nove críticas principais nos anexos.

¹² Disponível em: <<http://www.rottentomatoes.com/>> Acesso 12 nov. 2014.

Além disso, na apresentação do trailer do filme, nota-se o quadro “Vencedor 1995, *Sundance Film Festival*, Prêmio do Grande Júri” (FIGURA 03). Por uma legitimação do estatuto presente no filme, o Festival de Sundance faz referência ao apoio e fomento de filmes independentes, inclusive, documentários. A organização conta com o *Documentary Film Program* (DFP) que arrecada fundos e patrocina realizadores de filmes que participam do evento¹³.

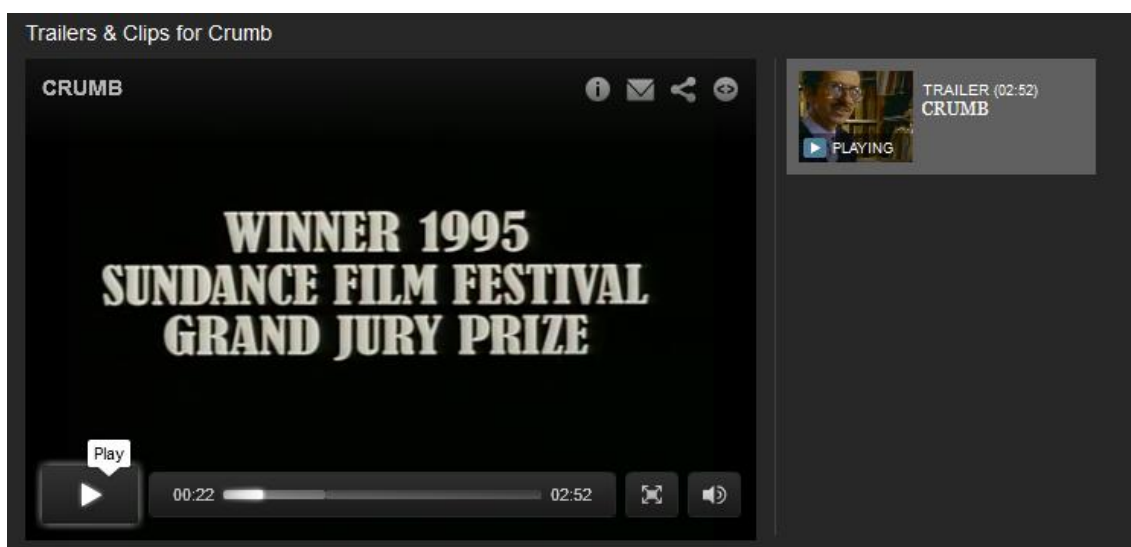


FIGURA 03. Citação do *Sundance Film Festival* no trailer de *Crumb* (1994).

3.4.1 A biografia em outros espaços

No nosso segundo capítulo, afirmamos que as biografias provêm de articulações entre o jornalismo, a história e a literatura. Nessa relação, os gêneros clássicos eram muito presentes e, somente, com a chegada de um contexto contemporâneo, que a ruptura entre as estruturas padrões das narrativas significou o começo de mudanças em direção a novos modelos de expressão biográfica, em um campo de indagação (ARFUCH, 2012).

Assim como o espaço biográfico contemporâneo corresponde aos questionamentos que sustentam uma posição clara da abrangência e especificidade desse “lugar” destinado às grafias da vida, o documentário contemporâneo também se apoia nas dúvidas do que representam as tendências mais recentes que dialogam um olhar histórico e retrospectivo do documentário que,

¹³ Disponível em: < <http://www.sundance.org/programs/documentary-fund/>> Acesso 12 nov. 2014.

segundo Schvarzman: “Significa interrogar o próprio exercício de documentar” (SCHVARZMAN, 2007, p. 31).

Em *Crumb* (1994), vemos um documentário contemporâneo, composto por formas biográficas que coexistem com variantes literárias e clássicas, em suporte livro, como os quadrinhos autobiográficos e de ficção produzidos pelo autor. Em exemplo à composição das biografias no cenário atual, Procópio-Xavier (2012) cita as videografias e Arfuch (2012) reforça o audiovisual pela experiência imediata do vivido e do testemunhal.

Sobre a reconfiguração do espaço biográfico e a emergência de novas possibilidades de adaptação à linguagem audiovisual, *Crumb* (1994) e outras produções fílmicas e biográficas dialogam com o passado e a emergência das cinebiografias que, até hoje, possuem um interesse nos típicos relatos de notáveis e famosos, com base nos detalhes da vida de cada um, captadas no instante (ARFUCH, 2012).

Ainda que as biografias sejam um relato de vida, de maneira a trabalhar aspectos da memória e da subjetividade, durante o processo de construção biográfica, por várias épocas, buscou-se a totalidade do indivíduo. No entanto, o esforço das biografias nos tempos atuais têm sido o contrário, de fazer um recorte ao que se pretende documentar. No caso *Crumb* (1994), identificamos a presença de vários personagens do autor, em uma lógica de fractais biográficos (PENA, 2004).

Na construção da narrativa de *Crumb* (1994), vários “eu” do autor entram em cena: “Nos fractais biográficos, estas múltiplas identidades são visíveis. Em determinados momentos, prevalecerá a identidade relacionada à profissão, em outras a religião, depois a família, assim por diante” (PENA, 2004, p. 63). No filme, o autor é visto como o quadrinista *cool* da década de 60, a criança que tinha fantasias sexuais com o *Pernalonga*, o pai ausente que legou o talento nas artes gráficas aos filhos, um maníaco tarado por mulheres, o jovem adulto que gostava de velharia, entre outras características que fazem com que os fractais sejam as pequenas partes que, quando se juntam, formam um todo, pela diversidade de elementos que encontramos na perspectiva de construção biográfica no documentário.

Os estudos sobre biografias e a Análise do discurso herdaram o ponto de vista dos gêneros na tradição literária. Charaudeau (2008) afirma que ainda somos herdeiros dessa tradição, da mesma forma que Arfuch (2012), ao lado das biografias enfatiza “as velhas concepções normativas e classificatórias dos gêneros” (ARFUCH, 2012, p. 65) por essa construção. Há também uma “dimensão interativa entre participantes” (ARFUCH, 2012, p. 67) que faz com que várias vozes se articulem, a partir de um caráter enunciativo. No documentário, a biografia

se aproxima do discurso, neste sentido e, podemos categorizar uma polifonia de vozes no documentário, pela disposição dos objetos na composição cênica, cores, planos, ângulos e movimentos de câmera.

No documentário as cores refletem uma iluminação natural nos ambientes das gravações. Por vezes o claro e o escuro predominaram no filme, em contraste aos assuntos abordados. Em uma das cenas filmadas na casa em que vive Charles e a mãe, o tom da conversa em revelar particularidades dos problemas em família é auxiliado pelo aspecto da casa, em desordem, tanto pelo comportamento dos personagens, quanto pelo aspecto físico da residência (FIGURA 04):



Figura 04. A predominância de cores em *Crumb* (1994).

Assim como as cores possuem uma presença de destaque na narrativa fílmica, determinados planos e ângulos também são marcantes. Há a recorrência do plano detalhe nas filmagens em que o Crumb desenha, em ângulo plongée para mostrar o conteúdo do desenho (FIGURA 05). Planos cada vez mais ou menos fechados que demonstrem a relação de proximidade do autor com as fontes entrevistadas (FIGURA 06 e 07). No processo de construção biográfica, esses elementos conciliam a vida e obra do autor, por meio de articulações complexas que demonstram o caos que refletem um pensamento perturbado, a criatividade doentia de Crumb, as suas excentricidades e referências múltiplas que o fazem ao mesmo tempo ser considerado um gênio e louco.



Figura 05. Os desenhos de Crumb em plano detalhe e plongée.



Figura 06. Dana Crumb, ex-esposa do artista em plano geral.



Figura 07. Maxon Crumb em primeiríssimo plano.

As várias vozes no documentário se constituem também a partir da câmera subjetiva (FIGURA 08), em que o espectador se vê dentro da cena em que Crumb narra a sua infância e revive o período em que morou com a família na Filadélfia. Da forma como as imagens possuem um caráter enunciativo, na abertura do documentário, percebemos um universo de fantasias do autor, revelados por movimentos de câmera, tal como pan-horizontal (FIGURA 08), além da presença de movimentos de lentes, como *zoom in* e *zoom out*.

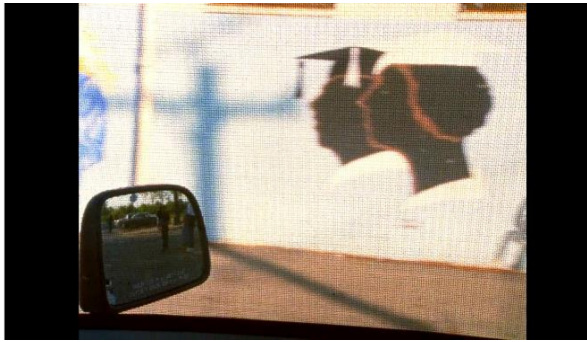


Figura 08. Câmera subjetiva.



Figura 09. Pan-horizontal do imaginário de Crumb.

Por meio de entrevistas – da família, profissionais da arte (críticos e cartunistas) – a presença dos lugares (FIGURA 10, 11, 12 e 13) e a voz das mulheres, que exercem uma função central na narrativa – notamos também o aspecto polifônico, de papel enunciativo, através da estrutura biográfica que narra a vida do autor.



FIGURA 10. *Crumb por lugares*: bairro dos Crumb na Filadélfia, Pensilvânia.

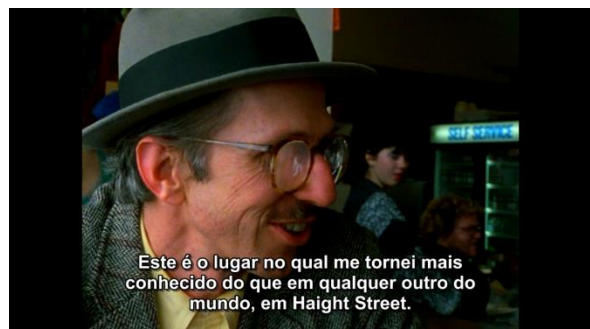


FIGURA 11. *Crumb por lugares*: Haight Street, rua em que Crumb ficou conhecido em San Francisco, Califórnia.



FIGURA 12. *Crumb por lugares*: Exposição sobre o autor em San Francisco.



FIGURA 13. *Crumb por lugares*: antiga residência em Winters, Califórnia, antes da mudança para a França.

As outras vozes que representam o documentário se estabelecem por uma relação de proximidade, ora por um padrão de regularidade na obra, ora por tratamento de temas específicos. Constitui o modelo regular, a fala de familiares, cartunistas que trabalharam com Crumb e críticos de arte.

Em função de assuntos que apareceram ao longo do documentário, tais como gênero e sexualidade, outros tipos de participação estiveram presentes, como a da atual esposa, Aline Crumb, outras cartunistas do sexo feminino, mulheres que posaram com o autor, visitantes de uma exposição do artista em Nova York, além de Dana Crumb, primeira esposa de Robert, Dian Hanson e Deirdre English, editoras de revista.

Por uma construção do “eu”, a biografia de Crumb se constitui a partir de um “nós”, a partir do conceito de Schmidt (1997), que se compartilha pelo protagonismo que os irmãos apresentam na narrativa. Os três, ao longo do documentário relembram histórias que viveram na Filadélfia, evidenciando a presença do desenho na vida deles. A subjetividade de cada um está presente em momentos diversos, seja da maneira com que é falada sobre a higiene de Charles ou como é mostrada a meditação de Maxon na cama de pregos. No diálogo abaixo, ocorrido em cenas distintas, Charles e Robert estão na residência da mãe participando das filmagens na primeira descrição e, na segunda, Robert e Maxon conversam no hotel em que o irmão vivia:

Charles Crumb: Ainda há uma espécie de rivalidade de irmãos entre mim e Robert, como havia quando éramos crianças e ele ainda vivia em casa. Eu acho que, basicamente, Robert e eu ainda estamos competindo um com o outro.

Robert Crumb: Como quando estou desenhando quadrinhos, eu ainda penso na aprovação de Charles, com ele a gostar deles ou não. Charles fazia todos desenharem na família: “A Companhia Editorial da Cidade Animal”.

Charles Crumb: Esse era um clube que tínhamos formado, onde sentávamos e conversávamos sobre quadrinho. Eu normalmente era o presidente, Robert normalmente era vice-presidente. Carol normalmente era a secretária e Sandy era a tesoureira e Maxon, o almoxarifado. Ele ainda se ofende com isso. Ele ainda se ressentido do fato de termos imposto a condição de almoxarifado a ele.

[...]

Maxon Crumb: Apenas explicando... nós tínhamos esses encontros no clube formado por Charles que se chamava...

Robert Crumb: “O Clube de Quadrinhos de Animal Town”

Maxon Crumb: Algo a ver com quadrinhos. Todos tinham seus empregos, uma secretária, um presidente, um vice-presidente. Eu era o almoxarifado. Eu pegava mais pesado ou mais diretamente do que Robert, mas é assim que funcionava. Era como uma louca disputa, entre eu, Charles e Robert.



FIGURA 14. Os irmãos Crumb durante a infância.

Ao retomar esses conceitos presentes na Teoria Semiolinguística, observamos em *Crumb* (1994), a consolidação do gênero documentário e biografia, em propriedades específicas que tem como diretor, Terry Zwigoff, a história de Crumb (FIGURA 15 e 16) e um destinatário que tem o interesse por biografias e por quadrinhos através de imagens em movimento.



FIGURA 15. *Crumb* por Robert Hughes: crítico de arte.

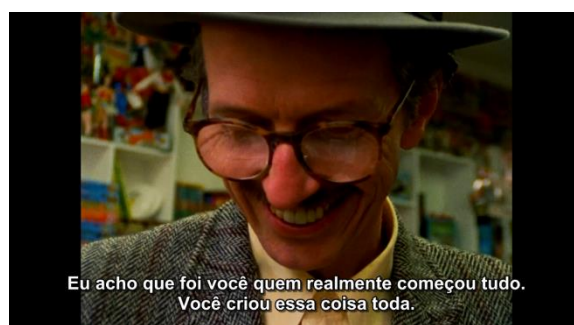


FIGURA 16. *Crumb* por Don Donahue: um dos fundadores da Zap Comix.

Na análise, entre os temas que mais aparecem no documentário constam quadrinhos *underground*, problemas familiares, temáticas sociais e políticas, música e, sobretudo, assuntos relacionados à sexualidade e gênero. Algumas evidências desse último tópico é a

expressividade de mulheres que falam no documentário (FIGURA 17) e o conteúdo explorado ao longo da produção audiovisual (FIGURA 18) recair na memória de produções do artista que tinha como principal elemento a sua relação com mulheres.



FIGURA 17. Crumb por Kathy Goodell.



FIGURA 18. Objetos colecionados por Crumb.

Diante de uma construção objetiva de mundo, em alguns efeitos gerados pela Teoria Semiolinguística, no documentário *Crumb* (1994), há a predominância do efeito de real, marcado por três índices: a parte tangível do universo, a experiência e o saber (PROCÓPIO-XAVIER, 2012). Ao isolarmos um desses temas e trabalharmos com o que mais aparece – a perspectiva da relação do artista com as mulheres – podemos afirmar que os procedimentos de entrevista pela equipe de filmagem constituem determinados efeitos de real, a partir dos depoimentos coletados (FIGURA 19), bem como as fotografias que aparecem ao longo do documentário (FIGURA 20).





FIGURA 19. *Crumb* por Aline, atual esposa.



FIGURA 20. *Crumb* por Dana: fotografia do primeiro casamento do artista.

Por outro lado, vemos também alguns efeitos de ficção presentes no documentário, “simulações de um mundo possível” (MENDES, 2004). Na Teoria Semiolinguística, os efeitos de ficção são marcados pela identificação de outros índices, a distância no tempo e espaço, as desproporções das dimensões, das quantidades e das noções. Entre os três tipos de ficcionalidade definidos por Mendes (2004), está a ficcionalidade constitutiva, ficcionalidade predominante e ficcionalidade colaborativa.

De outro modo, é possível identificarmos a constante aparição da ficcionalidade colaborativa ao longo do documentário. A maior parte do texto seria factual, mas com uso de simulações. Por diversos momentos na narrativa audiovisual, o autor utilizou esse recurso. No exemplo das relações com as mulheres, temos uma evidência de Crumb se autorrepresentar, de acordo com um momento de descobertas que seria a ideia do factual, ainda que existam alguns elementos de ficção.

Na (FIGURA 21), vemos a representação das descobertas sexuais do autor na infância, em que Crumb mantinha um comportamento obsessivo em perseguir as pernas da sua mãe. Essa evidência é mostrada a partir do estrato verbal no documentário em que o autor conta essa história. Embora, a situação relatada traga evidências de algo factual, a própria manifestação gráfica do autor dá sinais de uma construção de ficção colaborativa. No desenho, Crumb é representado como uma criança que vê o mundo na altura das pernas da sua mãe, mas possui um pensamento adulto.

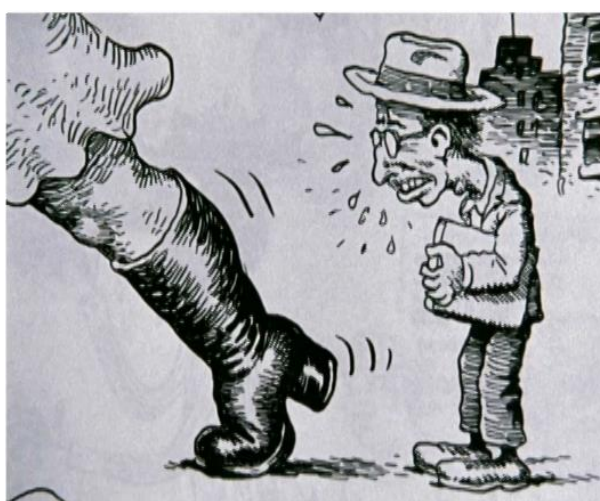


FIGURA 21. A ficcionalidade colaborativa presente em Crumb.

3.4.2 A narração em *Crumb* (1994)

A organização narrativa de um documentário é representada por restrições e estratégias que se articulam à dinâmica de exposição das imagens, em uma sequência. De um lado, as restrições representam atribuições que aproximam o produto audiovisual sob o ponto de vista de gênero (CHARAUDEAU, 2008). Do outro, as estratégias são os mecanismos narrativos que contornam as situações em que o gênero restringe a sua extensão.

O documentário em sua totalidade possui uma função de representação social. Para contar uma história, se vale de possibilidades narrativas em que estão presentes a imagem, o som e elementos gráficos. Na determinação de estratégias, o documentário pode ser visto a partir de configurações discursivas que possuem a finalidade de alcançar objetivos específicos

na relação entre sujeitos. À adoção de estratégias, o documentário neste sentido, é reconhecido como um objeto único, portador de uma identidade (PROCÓPIO-XAVIER, 2012).

Por efeito de análise, os procedimentos de narração presentes em *Crumb* (1994) revelam uma estrutura de montagem através da imagem, som e elementos gráficos. As imagens no documentário se expressam na base de toda a constituição da montagem e é na imagem em movimento, que observamos tanto a representação de um “eu” (FIGURA 22 e 23) – por uma tentativa de significar os vários personagens de Crumb – como o “outro”, representado pelo *cast* de gravação (FIGURA 24). Embora, as imagens cinéticas por si só revelem uma maneira de organizar a narrativa, o diferencial no documentário *Crumb* (1994) em relação a outros tipos de documentário é, exatamente, a composição de uma narrativa por imagens fixas (FIGURA 25).



FIGURA 22. *Crumb por Crumb*: o artista por trás das obras.



FIGURA 23. *Crumb por Crumb*: a representação biográfica de objetos.

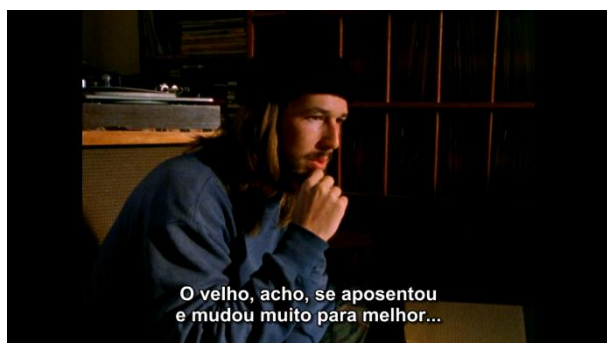


FIGURA 24. *Crumb por Jesse*: filho do autor.



FIGURA 25. *Crumb por Crumb* através de representações gráficas.

Isso acontece em função das estratégias que desencadeiam uma série de efeitos entre produtores e receptores no ato da linguagem. Segundo Procópio-Xavier (2012): “A adoção de estratégias irá provocar determinados efeitos na configuração discursiva de um determinado ato de linguagem” (PROCÓPIO-XAVIER, 2012, p. 172). Em *Crumb* (1994), podemos observar, o uso de estratégias de legitimidade, a partir da direção assinada por Terry Zwigoff, que além de diretor é um velho amigo de Crumb, o que reforça a sua autoridade em fazer um documentário sobre o artista. A estratégia de credibilidade mostra a participação dos entrevistados e estratégias de captação, que provocam emoções no interlocutor. Em, *Crumb* (1994) percebemos o humor e o drama como estratégias de captação.

Além da narração por imagens, temos no estrato sonoro, algumas características mobilizadas por estratégias discursivas. Vemos através da trilha sonora, alguns procedimentos discursivos que visam o jazz, um estilo musical predominante no documentário. Entre as estratégias utilizadas está, a de credibilidade (CHARAUDEAU *apud* PROCÓPIO-XAVIER, 2012) a partir da autenticidade que prova por meio do estrato icônico, a coleção dos discos de Crumb, além da fala do próprio autor no estrato verbal. Temos também na estratégia de captação, o despertar de sensações que traz o estilo de música, por meio de recursos que visam tocar o interlocutor (FIGURA 26).

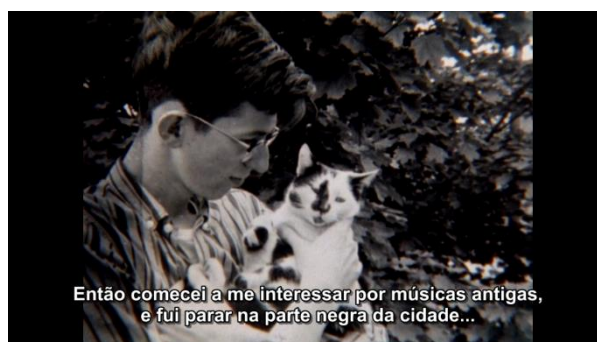


FIGURA 26. *Crumb pelo jazz*: a organização narrativa de trilhas.

Ao longo do documentário, o som ambiente também pode ser identificado de forma representativa, a partir da voz da equipe de filmagem em uma construção participativa com o biografado, sem *voz-over*, porém comprovando a presença e participação da equipe de filmagem. Além disso, outras manifestações sonoras como o barulho da rua que lembra a

década de 90 e a sua música, os riscos de caneta e os sons de páginas viradas – na ininterrupta relação de Crumb com a atividade gráfica – e os sons vindos da multidão se adaptam ao contar sobre a vida do artista, de forma a captar o espectador pelas vivências e emoções que remetem a uma época, na dimensão do público e do privado. Na presença de elementos sonoros, percebe-se também o contrário, ou seja, o silêncio em determinadas cenas. No período de mudança de Robert Crumb e sua família para a França, a ausência de som é estimulada pela solidão e os espaços vazios que os cômodos da casa de Winters deixavam. Ainda que com poucas falas, aquele era o começo de uma vida sem a América, por um aspecto físico mas, ao mesmo tempo, emocional. Por isso também, o uso de estratégias de captação que, mais do que a predominância do humor no filme e das cenas engraçadas, procurava revelar o drama na vida do autor.

Em relação aos elementos gráficos de texto e narração no documentário, notamos durante a sequência narrativa, inserções tipográficas nos créditos iniciais e finais do filme, na dedicatória que aparece ao final do documentário, nos lugares em que o biografado e a equipe de filmagem passam, na primeira vez em que são vistos os participantes e na fotografia de arquivo pessoal em que aparece os irmãos Crumb. Vemos que estas inscrições determinam um lugar de fala do locutor, a partir de um estatuto institucional que demarca uma posição legítima a partir da nomeação de diretores, editores, produtores executivos, operadores de som, entre outras funções.

Além disso, na proposta de organização narrativa de *Crumb* (1994), outras marcas textuais surgem na produção audiovisual, através de estratégias. O exemplo disso é o conteúdo não verbal das HQ's, a inscrição da fachada do hotel em que o irmão Maxon vive, os créditos de *Sheena: Rainha da Selva*, programa de TV em que Crumb assistia na pré-adolescência, a expressão de palavras na rua, durante os momentos em que Crumb buscava inspiração nas vias públicas para os seus desenhos: todas essas manifestações supõem um efeito de real, por meio da autenticidade do vivido, através de estratégias de credibilidade, nas considerações finais no documentário que, à época do seu lançamento, enfatizava como estariam os principais entrevistados (FIGURA 27).



FIGURA 27. Informações finais do documentário.

Em síntese, o contar histórias pelo audiovisual pode ser feito através das tecnologias recentes que permitem fazer um relato de vida, ao mesmo tempo, em que dialoga com um passado também marcado por elementos de uma construção audiovisual. No último capítulo, percebemos no documentário biográfico, uma tendência por recortes e não um “todo”, o que evidencia a valorização dos fractais biográficos (PENA, 2004).

Outras formas de contar a vida pelo audiovisual indicam uma polifonia de vozes, a prevalência de um “nós” (SCHMIDT, 1997), à constituição de uma história, com base em depoimentos, confissões e modos de narrar o outro e si mesmo. Além disso, com base em outras modalidades de construção biográfica, tal como os efeitos de real e de ficção (MENDES, 2004) – evidenciados na nossa análise – uma compreensão maior das dinâmicas narrativas foi resultada no capítulo.

Por último, vale ressaltar no capítulo, as representações da organização narrativa no documentário, sobretudo, em relação à imagem, o som e elementos gráficos. Em *Crumb* (1994), a diversidade de elementos e suas interações é o que significa o modo como contar uma história, em que se prevalece os sentidos pela imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo, evidenciar a construção biográfica a partir de elementos do audiovisual presentes em *Crumb* (1994), documentário dirigido por Terry Zwigoff. Com o objetivo de reunir informações que ilustram a biografia pelo audiovisual, as reflexões e observações do documentário se concentraram no processo de compreensão da vida de Robert Crumb, das pequenas partes que formam um todo, pela teoria dos fractais (PENA, 2004) e diversidade de características que fundamentam a vida do autor, que se mostra múltiplo e fragmentado em relatos que vão da sua trajetória de vida pessoal até o seu lado profissional como cartunista.

No filme, constatamos a presença de um estatuto documental com propriedades gerais, que o reconheça como tal. Em função das transformações referentes aos gêneros de um modo geral, a nossa perspectiva de análise se concentrou na descoberta das diferentes formas com que uma história de vida pode ser contada, a partir da articulação das propriedades específicas de cada gênero.

Em *Crumb* (1994), a linguagem audiovisual é mobilizada para construir um relato biográfico. Por meio de elementos constitutivos – um estilo próprio de representações auditivas e visuais (NICHOLS, 2005) –, a vida do autor é expressa através da aposta nos registros da imagem e do som, que criam um universo biográfico.

Em relação às categorias de análise utilizadas, vemos em *Crumb* (1994), um espaço biográfico (ARFUCH, 2012) heterogêneo. Pela existência dessa diversidade e amplitude das biografias, o documentário é um recorte contemporâneo da vida de Robert Crumb, em uma sequência atemporal, durante os seis anos de filmagem.

Em correspondência ao gênero biográfico, a Teoria Semiolinguística foi de suma importância à análise da produção audiovisual. A nossa proposta foi trazer a Análise do discurso tanto como metodologia, como também um estudo teórico. Em *Crumb* (1994), os estudos de Charaudeau (2008) auxiliaram a maneira com que pudéssemos recontar a vida de Robert Crumb, de acordo com os estudos dos gêneros discursivos.

Na etapa de análise, trabalhamos os conceitos do autor de efeitos de real e ficção, estratégias discursivas e os modos de organização narrativa, bem como constatamos as vozes presentes no documentário, a partir das impressões de subjetividade e memória do autor, revelações do “outro” e elementos estéticos da imagem. Procuramos esboçar, por meio dos *frames* do filme, os componentes discursivos que pudessem elucidar os caminhos para a

recriação biográfica do autor. Reflete-se por meio dos atos das linguagens e seus sujeitos, dos efeitos de real e de ficção, da organização narrativa e das estratégias discursivas, os dispositivos de análise ao padrão de regularidade na obra e de temas tratados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010.

ANG, Tom. Vídeo digital: uma introdução. Trad. AssefKfoury; Silvana Vieira. São Paulo: Senac, 2007.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. José Augusto Drummond. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, 1997.

CAMPOS, Rogério de (org.). **A mente suja de Robert Crumb**. Trad. Alexandre Boide; Marieta Baderna. São Paulo: Veneta, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L; MELLO, R (org.). **Gêneros: reflexões em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 13-41.

_____. **Linguagem e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

CRUMB, Robert. **Minha vida**. 2ª ed. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Conrad, 2010.

DA CRUZ, Graziela. A construção biográfica no documentário cinematográfico: Uma análise de “Nelson Freire”, “Vinicius” e “Cartola – Música para os olhos”. **Dissertação** (Mestrado em Artes) – Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 7-16, jul-dez. 2009.

LOPES, Érika. Cinema utópico: a construção de um novo homem e um novo mundo. **Tese** (Doutorado em Artes) – Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MENDES, Emília. Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas. **Tese** (Doutorado em Linguística) Pós- Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

PENA, Felipe. **Teoria da Biografia Sem Fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf>. Acessado em 04 set. 2014.

_____. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acessado em 04 set. 2014.

PEREIRA, Lígia. Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias. **História Oral**, Belo Horizonte, v. 3, p. 117-27, 2000.

ROITMAN, Julieta. Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema. **Dissertação** (Mestrado em História) – Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SCHMIDT, Benito. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, fev. 1997.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento. 2008. **Dissertação** (Mestrado em Linguística do Texto e do Discurso) – Pós- Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PROCÓPIO-XAVIER, Mariana. A configuração discursiva de biografias a partir de algumas balizas de História e Jornalismo. **Tese** (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) –

Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

RAMOS, Fernão. O que é documentário? **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acessado em 04 set. 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. **Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo**. In: Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 67-74.

TEIXEIRA, Francisco. **Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens**. São Paulo: Alameda, 2012.

TIETZMANN, Roberto. Como falava a tipografia do cinema mudo? **E-Compós**, Brasília, v. 10, p. 1-15, 2007.

VERDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. **Ciberlegenda**, Niterói, v. 1, n. 24, p. 29-42, mar-jun. 2011.

YAKHNI, Sarah. O eu e o outro no filme documentário: uma possibilidade de encontro. **Dissertação** (Mestrado em Multimeios) – Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

Sites

ASSIS, Diego. HQ's expõem América “feia” de Crumb. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3008200413.htm>> Acessado em 12 nov. 2014.

Crumb. **Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0109508/>>. Acessado em 12 nov. 2014.

Crumb. **The Criterion Collection**. Disponível em: <<http://www.criterion.com/films/2104-crumb>> Acessado em 12 nov. 2014.

Crumb. **Rotten Tomatoes**. Disponível em: <<http://www.rottentomatoes.com/m/crumb/>> Acessado em 12 nov, 2014.

Film Reference. Disponível em: < <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Historical-Films-THE-BIOGRAPHICAL-FILM.html> > Acessado em 30 out. 2014.

HOLDEN, Stephen. Crumb (1994). **The New York Times.** Disponível em: <http://www.nytimes.com/movies/movie/133874/Crumb/overview>. Acessado em 12 nov. 2014.

Sundance Institute. Disponível em: <<http://www.sundance.org/programs/documentary-fund/>>. Acessado em 12 nov. 2014.

Filmografia

CRUMB (CRUMB, *Terry Zwigoff, EUA, 1994*).

ANEXOS

Entertainment Weekly

TV TV RECAPS MOVIES MUSIC BOOKS VIDEO SUBSCRIBE

Movies

CRUMB (1995)

MPAA RATING: R

Reviewed by Owen Gleiberman on Apr 28, 1995

EW's GRADE: **A**

DETAILS: Rated: R; Length: 119 Minutes; Genre: **Documentary**; With: R. Crumb and Terry Zwigoff

Critical Mass

How other reviewers grade this film

61 REVIEWS

When you look at the work of the legendary underground cartoonist R. Crumb, you get the ticklish sensation that you're seeing the world in all its tawdry grunge and desire-and that it's dissolving to madness right before your eyes. That's the feeling you get, as well, from CRUMB (Sony Pictures Classics, R), the extraordinary new **documentary** that turns Robert Crumb's twisted life story into a disturbing, exhilarating work of biographical art. A portrait of the

Today's Most Popular

- J.K. Rowling will release 12 Harry Potter short stories this month
- James Franco hosts 'Saturday Night Live' tonight: Discuss
- 'America's Next Top Model': Cycle 21 winner dishes on favorite photos, toughest critique, and what it's like to 'be on top'
- 10 Best/5 Worst Movies of 2014

Crítica 01. Entertainment Weekly

HOME | FILM | REVIEWS

Review: 'Crumb'

EMAIL + 0 0 0
PRINT TALK 8+1 Tweet Share

SEPTEMBER 19, 1994 | 12:00AM PT

*A frank, intimate look at a phenomenal popular artist and his extraordinarily dysfunctional family, "Crumb" is an excellent countercultural **documentary**. Made by a longtime friend, pic goes a good way toward explaining the whys of the twisted, extremely funny comic-book art of Robert Crumb, just as it puts a positively weird American family up onscreen with the cooperation of at least some of its members.*

Todd McCarthy

A frank, intimate look at a phenomenal popular artist and his extraordinarily dysfunctional family, "Crumb" is an excellent countercultural **documentary**. Made by a longtime friend of the

Crítica 02. Variety

TimeOut Things to Do Food & Drink Theatre & The Arts Film Music & Nightlife Shopping & Style

Time Out says

At four, [Robert Crumb](#) would hump his mother's cowboy boots while singing 'Jesus Loves Me'. At six, he developed a sexual attraction to Bugs Bunny. At 17, he became driven by an obsession: to take his revenge on the alpha-males of his school by going down in history as a great artist. Crumb was an unlikely hero of the '60s counter-culture, but strips like Fritz the Cat, Mr Natural and Keep on Truckin' made him the toast of Haight-Ashbury. More interesting still is his later, confessional work, analysed and berated in the film by a series of female comic pundits and ex-girlfriends. So far, so good, but when focusing on Crumb's relationship with his two brothers the [documentary](#) occasionally goes off the rails to become a prurient, though undeniably fascinating, freakshow. Still, it remains an outstandingly interesting portrait of obsession and genius.

Author: DW

Release details

UK release:
1995

Duration:
120 mins

Cast and crew

Cast:
[Robert Hughes](#), [Spain Rodriguez](#), [Charles Crumb](#), [Dana Crumb](#), [Robert Crumb](#), [Maxon Crumb](#), [Don Donoghue](#), [Martin Muller](#), [Aline Kominsky](#), [Trina Robbins](#)


Cinematography:
[Maryse Alberti](#)

Director:
[Terry Zwigoff](#)


Editor:

Crítica 03. *Time Out*

Overview	<p>MOVIE REVIEW</p> <p>Crumb (1994) Anger and Obsession: The Life of Robert Crumb</p> <p>By STEPHEN HOLDEN Published: September 27, 1994</p> <p>When the cartoonist Robert Crumb was a little boy, he reveals in Terry Zwigoff's riveting documentary portrait, he was sexually attracted to Bugs Bunny, even carrying around a picture of this buck-toothed rabbit. Eventually it became crumpled and was all but destroyed after he had his mother iron it for him. At 12, he developed a new fixation. He became erotically obsessed with the television character Sheena, Queen of the Jungle.</p> <p>Although Mr. Crumb went on to create such famous modern cartoon characters as Fritz the Cat and Mr. Natural, and helped to found the underground-comic movement, Bugs Bunny and Sheena continued to reverberate through his art. Bugs Bunny's cheery irreverence was sharpened into a satirical sensibility that has been compared to Daumier and George Grosz. Sheena's descendants are the devouring Amazonian women portrayed in work that is often savagely misogynistic and pornographically explicit.</p> <p>The cartoonist's memories of his childhood sexual fantasies are only the tip of the confessional iceberg in "Crumb," which the New York Film Festival is showing this evening at 9 at Alice Tully Hall. Much more than a polite documentary profile of an artist's life and times, the film offers an astonishingly unguarded portrait of Mr. Crumb,</p>	<p>TWITTER</p> <p>LINKEDIN</p> <p>E-MAIL</p> <p>PRINT</p> <p>SHARE</p>
Tickets & Showtimes		
New York Times Review		
Cast, Credits & Awards		
Readers' Reviews		
Trailers & Clips		



Crítica 04. *The New York Times*



CRUMB (1995)

Directed by
Terry Zwigoff

Produced by
Lynn O'Donnell

Zwigoff

Photographed by
Maryse Alberti

Edited by
Victor Livingston

Music by
David Boeddinghaus

Documentary

Rated R For Graphic Sex-Related Cartoons and For Language

119 minutes

images like "Keep on Truckin' " and "Fritz the Cat" and his cover for the '60s album "Cheap Thrills" helped to fix the visual look of the decade. He was also a person hanging onto sanity by his fingernails, and it is apparently true that his art saved his life.

"Crumb," which is one of the most remarkable and haunting documentaries ever made, tells the story of Robert Crumb, his brothers Max and Charles, and an American childhood that looks normal in old family photographs but conceals deep wounds and secrets. It is the kind of film that you watch in disbelief, as layer after layer is peeled away, and you begin to understand the strategies that have kept Crumb alive and made him successful while one of his brothers became a recluse in an upstairs bedroom and the other passes his time literally sitting on a bed of nails.

Movies like this do not usually get made because the people who have lives like this usually are not willing to reveal them. "Crumb" was directed by Terry Zwigoff, who had two advantages: He had known Crumb well for years, and Zwigoff was himself so unhappy and suicidal during the making of the film that in a sense Crumb let him do it as a favor.

Of Crumb's importance and reputation, there is not much doubt.

His original illustrations and the first editions of his 1960s and 1970s underground comic books command high prices. His new work is shown in galleries and is in important collections. No less an authority than Robert Hughes, the art critic of Time magazine, appears in "Crumb" to declare him "the Brueghel of the last half of the 20th century." But "Crumb" is not really about the art, although it will cause you to look at his familiar images with a

Crítica 05. Rogerebert.com

HOME
INDEX
SEARCH
ARCHIVES

washingtonpost.com

NEWS **STYLE** **SPORTS** **CLASSIFIEDS** **MARKETPLACE**

MOVIES MUSIC RESTAURANTS TV MUSEUMS THEATER BOOKS HOME & FASHION TRAVEL VISITORS' GUIDE

Related Item

- Go to [Video Finder](#)

'Crumb'

By Hal Hinson
Washington Post Staff Writer
May 26, 1995

"Crumb," Terry Zwigoff's unforgettable **documentary** on Robert Crumb, the underground comic book pioneer and creator of Mr. Natural, Fritz the Cat and Zap Comix, is a portrait of a vividly misanthropic artist.

Shot over the course of six years, this extraordinary record focuses on a period in 1993 just

Director: Terry Zwigoff

Cast: Robert Crumb;
Max Crumb;
Charles Crumb;
Beatrice Crumb

R Under 17 restricted

Crítica 06. Washington Post

Perhaps "Crumb," a

documentary that took six years to shoot, will put the record straight: that the gangly, porkpie-hatted, gonzo satirist is an American artist of the highest order. A seminal nerd-god in the underground comic movement, starting with his '60s publication, Zap Comix, Crumb has tapped gainfully into the darkest recesses of his own—and America's—id.

Beyond this aesthetic recognition, the movie spends more engaging time with members of Crumb's extraordinary family. By getting to know them, we learn about Robert too. The more we find out, the more we want to know. Are the Crumbs zoned-out loonies or touchingly normal? There's Charles, the reclusive older brother whose inspired, dark doodlings triggered Robert's artistry and success. There's Maxon, his younger brother, who sleeps on a bed of nails and (following yogi practice) swallows thin ropes to cleanse his bowels. He also paints striking pictures.

Hovering in the background during these conversations at the Crumb home in Philadelphia is Robert's mother, Beatrice, clearly ill at ease with Zwigoff's camera crew, but a significant player in the psychic family history. But even more influential is Robert Crumb's late father, a former Marine who broke Robert's collarbone one Christmas Day and stopped speaking to him after seeing his first artwork.

The difference between Robert, now 51, and his brothers (Crumb's two sisters declined to be interviewed for the film) is the success his bizarre outlook has brought him. His material wealth, the public recognition, the groupies—all these developments have given Robert conventional validation.

Now, as he returns home (a rare thing for him; his visit is largely for Zwigoff's purposes), he is something of the conquering hero. But he's also reentering the psychic morass that formed this family. Character mysteries arise with a profound urgency you seldom get in fictional movies.

Why, for instance, did Charles (once the family's artist-bully) evolve into a demure stay-at-home who seldom bathes, is strung out on antidepressants and hangs out with a mother he resents? For all his questionable qualities, Charles is a highly intelligent, witty presence. A similar dichotomy occurs with Max. If he has such a troubled, even depraved history, why does he come across as relatively balanced and sensitive?

"Crumb," which also features the artist's professional observers (such as Time magazine critic Robert Hughes and Deirdre English of Mother Jones magazine), fellow cartoonists (including "Zippy the Pinhead's" Bill Griffith), latest wife Aline Kominsky-Crumb and 17-year-old daughter, Sophie (a chip off the old block, judging by her drawings), mines Crumb's innermost nature. A complex mixture of user, egotist, misogynist, pessimist and sex fiend (Bugs Bunny was his first sexual fantasy, then Sheena, Queen of the Jungle), he lives in a constant state of self-irony, disgust at mall-culture America and gleeful inspiration. But no one is more aware of the beast within than Crumb. And no one has transformed that monster more successfully into popular art. Zwigoff's documentary, which shows all this and more, is truly one of the most extraordinary films of the year.

Crítica 07. Washington Post

overendowed, headless female bodies is a manifestation of his "arrested juvenile vision." It's even suggested that putting such fantasies on paper is "dangerous." Zwigoff gives both sides of the argument equal time, and never editorializes. It's up to the viewer to decide which position, if either, he or she accepts.

Is Crumb obsessed with sex? No doubt. Apparently, there was a time when he masturbated four to five times each day, and everyone seems to agree that he finds his own work sexually stimulating. The cartoonist's views of sex may not be of the "normal" variety (just ask one of his ex-lovers), but he definitely enjoys certain activities.

Is Crumb disgusted with popular culture and fame? In his own words, "As a teenager... I realized I was an outcast, I became a critic, and I've been disgusted with American culture from the time I was a kid. I started out by rejecting all the things that the people who rejected me liked, then over the years I developed a deeper analysis of these things." Crumb has turned down opportunities to make hundreds of thousands of dollars by going mainstream. He will not sign autographs. And he rejects the romantic notion of love, saying the only woman he has ever loved is his daughter.

Whatever opinion a viewer has of Crumb at the end of this film, an apathetic reaction is unthinkable. Empathy, fascination, disgust, or anger are all likely, but not disinterest. R. Crumb is the sort of person it's impossible to ignore, and Zwigoff's film creates such an honest portrayal of him that some sort of response is demanded. *Crumb* is a rare and powerful documentary that completely absorbs the viewer and leaves an impression so blindingly clear that the afterimage cannot be blinked away even when the theater is far behind. Crumb and his words will tug at the mind with all the tenacity of a pit bull tearing at its prey.

filmed documentary character studies of all time, *Crumb* asks a lot of pointed questions about life and art that no one can possibly answer, least of all the misanthropic genius at the center of the portrait.

"My work is full of sweating, nervous uneasiness, which is a big part of me and everybody else," says Crumb. "Most people don't want to see that though, because it reminds them of inadequate parts of themselves." Indeed, one of the most fascinating aspects for any viewer of *Crumb* is to identify elements of their own personality reflected in what Zwigoff uncovers. Crumb doesn't tone down his often-bizarre opinions just because the camera is on.

Crumb's claim to fame is founding the underground comics movement in 1967, when issue #1 of his "Zap Comix" was released. Crumb is also the creator of the "Keep on Truckin'" logo, the artist for the LP cover of Big Brother and the Holding Company's *Cheap Thrills*, and the originator of Fritz the Cat, which Ralph Bakshi turned into the first X-rated animated feature (a film that Crumb hates). *Crumb*, made with even-handed passion by Zwigoff, does not attempt to be a complete chronicle of the cartoonist's life. Instead, the movie chooses to examine certain facets of his

Documentary:

United States, 1994

Running Length:

1:59

MPAA Classification:
R (Profanity, Sexual Situations)

Theatrical Aspect Ratio:
1.85:1

Cast:

Robert Crumb, Charles Crumb, Maxxon Crumb, Aline Kominsky-Crumb, Robert Hughes

Director:

Terry Zwigoff

Cinematography:

Maryse Alberti

Music:

David Boeddinghaus

U. S. Distributor:

Sony Classics

Subtitles:

none

Crítica 08. Reelviews



CRUMB: **Documentary**. Directed by **Terry Zwigoff**. (R. 119 minutes. At the Castro through June 8, **UC Theater** in Berkeley through June 1, and open-ended runs at the Marin in Sausalito, Aquarius in Palo Alto and Towne in San Jose.)

There's a moment in "Crumb," the new movie about cartoonist R. Crumb, when a young journalist confronts him and says that his grotesque, sexist images had shocked her as a child and made her afraid to join the adult world.

"I can't defend myself," an exasperated, geeky-looking **Robert Crumb** pleads. "I have hostilities toward women, I admit it. It ruthlessly forces itself out of me on the paper. Maybe I should be locked up and my pencils taken away."

It's Crumb's defenselessness -- his tendency to confess his sins and exorcise his ugliest, most misanthropic urges through his art -- that makes him such a fascinating, unforgettable film subject.

IT'S PROVOCATIVE

Winner of the Grand Jury Prize for best **documentary** at the Sundance Film Festival, and also the subject of a scornful **New Yorker** cartoon that Crumb and his wife, **Aline Kominsky**, drew in reaction to the film, "Crumb" is one of the most provocative,

haunting documentaries of the last decade.

Zwigoff, whose only previous finished film is "Louie Blue" (1985), a **documentary** about country blues fiddler **Howard Armstrong**, has known Crumb for 25 years. They played music together with the Cheap Suit Serenaders, a Dixieland band, and share a passion for obscure jazz, blues and ethnic recordings from the '20s and '30s.

Zwigoff shot his film over a six-year period, enjoying access and cooperation that **documentary** film makers rarely get. We see the tremendous range of Crumb's art, from early childhood drawings to recent unpublished sketches, and we learn, through interviews with Crumb's ex-wife Dana, son Jesse, current wife Aline and various ex-girlfriends, everything we could hope to know about the guy.

At various points, "Crumb" verges on voyeurism. Ex-girlfriend **Dian Hanson**, a pornographer by trade, touts the size of Crumb's penis. Crumb himself admits to having had a crush on **Bugs Bunny** as a kid. And Aline, who says her husband would

ASTONISHING FRANKNESS

Crumb's two sisters refused to participate in the film, but the rest of the family opens up with astonishing frankness. Probably no one but Zwigoff could have drawn these tales out of the artist and his family. He's landed a tremendous story and frames it brilliantly, structuring "Crumb" like a mystery that continues to reveal itself.

Zwigoff's gaze is generally evenhanded and sympathetic. He doesn't milk unnecessary laughs from the Crumb family, but allows them to speak for themselves. Still, you have to question the ethics behind a presentation like this: Where does curiosity blend into exploitation? At what point, if any, did Zwigoff forfeit his friendship with Crumb simply to make a juicier, more provocative film?

There's no denying the fascination in Crumb's story: A violent father robs the spirit from his sons and tortures them from the grave. A mother loses herself in drugs and becomes a deluded wreck. Two brothers lose their will to compete in the world, and a third survives, to his own astonishment, by converting his fear and loathing into art. Like the Tyrones in "Long Day's Journey Into Night" or the bizarre mother and daughter in the 1976 **documentary** "Grey Gardens," the Crumbs become

Crítica 09. San Francisco Chronicle