



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SARA REBECA PAULINO DE BRITO

NARRAR A SI EM RELAÇÃO:

Construção de intimidade e memória de documentaristas brasileiras

Recife
2021

SARA REBECA PAULINO DE BRITO

NARRAR A SI EM RELAÇÃO:

Construção de intimidade e memória de documentaristas brasileiras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Linha de pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som.

Orientador: Prof^o Dr. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues.

Recife
2021

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Brito, Sara Rebeca Paulino de.

Narrar a si em relação: construção de intimidade e memória de documentaristas brasileiras / Sara Rebeca Paulino de Brito. - Recife, 2021.

100f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

Orientação: Laecio Ricardo de Aquino Rodrigues.

Inclui referências.

1. Documentário; 2. Escritas de si; 3. Autoinscrição; 4. Memória. I. Rodrigues, Laecio Ricardo de Aquino. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

SARA REBECA PAULINO DE BRITO

TÍTULO DO TRABALHO: “Narrar a si em relação: construção de intimidade e memória de documentaristas brasileiras”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 27.08.2021

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência

PROF. LAECIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES
Orientador /UFPE

Participação via Videoconferência

PROFA. CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO
Membro Interno/UFPE

Participação via Videoconferência

PROFA. MARIANA ARRUDA CARNEIRO DA CUNHA
Membro Externo/UFPE

*Para minhas avós, Zeza e Severina.
Que o silenciamento nunca mais nos alcance.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família por me fazer quem sou. Minha mãe, Fátima, e meu pai, Artur, pela dedicação, pelas concessões e pelo incentivo de toda uma vida. À Lara e Clara pela amizade, pela compreensão e pelos afazeres feitos em meu lugar quando eu não podia.

À educação pública e ao financiamento da CAPES, que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu orientador, Laécio Rodrigues, que me guiou de forma melhor do que eu imaginaria no início do caminho dessa pesquisa. Pela paciência, incentivo, compreensão, acolhida e pela orientação sempre precisa, atenta e generosa. Laécio já faz parte da minha história.

Ao PPGCom/UFPE e a todos os seus funcionários, funcionárias e corpo docente, pela disposição e oportunidades.

Ao Centro de Artes e Comunicação (e à sua biblioteca), por ser minha segunda casa desde a graduação e por nunca cessar de me encantar e me receber em seu abraço quente. Já estou com saudades.

À Hilda Torres, pelo processo terapêutico que, nos meses finais da escrita, abriu portas e desatou nós que por muito tempo me prendiam. Hilda me ajudou a orientar minha vida pelas minhas próprias escolhas. Sem ela, este trabalho não teria sido concluído.

Aos que me mostraram que uma vivência acadêmica com sensibilidade, alegria e entusiasmo é possível: Mariana Cunha, Thiago Soares e Cristina Teixeira.

Ao PPGCine/UFF pela oportunidade de realizar a mobilidade acadêmica e aos seus docentes Mariana Baltar, Denilson Lopes e Fabián Nuñez, que me fizeram mover muito mais do que apenas espacialmente. E ao Grupo de estudos Cinema latino-americano, mantido pelos professores Fabián e Maurício Bragança, que me fez continuar estudando quando eu não conseguia olhar para a minha pesquisa.

À minhas amigas Letícia, Juliana, Cecília, Maryna, Carol, Amanda, Thayanne e Luiza pela escuta e pelo entendimento e por me lembrarem quem eu sou, principalmente quando eu mesma esqueço.

À minha família do Batadoní, pela potência de vida e força criativa sempre presente — a alegria está onde a gente está junto. Vocês me ajudam a perceber o que é mais importante nessa vida. (Um salve especial para o meu amigo Danisete Neto, por me lembrar de não levar a Academia tão a sério.)

À Rayanne Albuquerque, minha amiga, irmã, confidente, companheira que o mestrado me deu e que, mesmo com a distância física, esteve comigo ao longo de toda essa jornada.

À Catarina de Angola, minha amiga querida e companheira de trabalho, pelas conversas, pela compreensão e pela tranquilidade. Cata foi fundamental para que eu pudesse concluir este trabalho com menos desespero.

Ao Movs, pela amizade, e por imaginar e lutar junto comigo, e cada um à sua maneira, pelas transformações que queremos ver no mundo.

À Scott, Snow, Wendy e Hazel, por estarem sempre dispostos a melhorar o dia com seu carinho gratuito.

Às realizadoras que estudei nesta pesquisa, que tiveram a coragem de se colocar como protagonistas de suas próprias histórias e narrar a si mesmas. Vocês me inspiram. As vejo, as ouço e as honro.

E à força que habita em mim, por nunca desistir.

RESUMO

Documentário subjetivo, documentário em primeira pessoa, documentário pessoal — designações que estão inseridas na mesma tendência contemporânea, que se acentua no século XXI: a centralidade do *eu*. Os filmes *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), *Person* (Marina Person, 2007) e *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) são alguns exemplos no documentário brasileiro de narrativas nas quais as autoras se munem de práticas confessionais e, em paralelo à reconstrução de uma memória paterna ausente, narram suas próprias histórias — o *narrar-se* dialogando com o *tornar-se*. O objetivo desta pesquisa é investigar de que forma as realizadoras estudadas utilizam o documentário para escrever e apresentar suas próprias histórias. Compreendemos que a busca é o elemento organizativo do discurso dos filmes que analisamos aqui e é essa força que tanto os aproxima. Encontramos essa força também na construção possível de uma memória ausente, familiar, mas também nacional. Refletimos o quanto os silêncios conectam essas histórias e podem ser disparadores de ações e transformações — sejam eles os silêncios em relação à produção de mulheres realizadoras, sejam silêncios de histórias familiares, sejam silêncios impostos à história nacional por um regime autoritário.

Palavras-chave: Documentário; Escritas de si; Autoinscrição; Memória.

ABSTRACT

Subjective documentary, first-person documentary, personal documentary — designations that are part of the same contemporary trend, which is accentuated in the 21st century: the centrality of the self. The films *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), *Person* (Marina Person, 2007) and *Diário de uma Busca* (Flávia Castro, 2010) are some Brazilian documentary examples of narratives in which the authors make use of confessional practices and, in parallel with the reconstruction of an absent paternal memory, narrate their own stories — narrating themselves in dialogue with becoming. The objective of this research is to investigate how the studied filmmakers use documentary to write and present their own stories. We understand that the search is the organizing element of the discourses of the films that we analyze here and it is also the force that brings them so close to one another. We find this force also in the possible construction of an absent memory, a family memory, but also a national one. We reflect on how silences connect these stories and can trigger actions and transformations — either if they are silences in relation to the production of women directors, silences in family histories, or silences imposed on national history by an authoritarian regime.

Key words: Documentary; Self writing; Self-inscription; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Helena Solberg entra em quadro em <i>A Entrevista</i>	22
Figura 2 - Irene Ravache interpreta alter ego de Lúcia Murat em <i>Que Bom Te Ver Viva</i>	27
Figura 3 - Marina conversa com entrevistados em <i>Person</i>	439
Figura 4 - Marina conversa com a mãe e a irmã em <i>Person</i>	41
Figura 5 - Close-up no rosto de Marina em <i>Person</i>	42
Figura 6 - Flávia conversa com seu irmão (A) e sua mãe (B) em <i>Diário de...</i>	44
Figura 7 - Flávia se emociona ao ler carta de seu pai em <i>Diário de...</i>	45
Figura 8 - Maria Clara observa Escobar com a câmera em <i>Os dias...</i>	47
Figura 9 - Escobar contraria Maria Clara e ela entra na imagem em <i>Os dias...</i>	50
Figura 10 - Médico legista analisa laudo do corpo de Celso em <i>Diário de...</i>	62
Figura 11 - Fotografias nos álbuns de família em <i>Diário de...</i>	63
Figura 12 - Transição para o período no Chile em <i>Diário de...</i>	64
Figura 13 - Flávia concede entrevista em arquivo de 1979 em <i>Diário de...</i>	64
Figura 14 - Filmetes familiares mostram a felicidade dos dias em <i>Person</i>	66
Figura 13 - Imagem de Marina no colo do pai desaparece na fotografia em <i>Person</i>	67
Figura 15 - Maria Clara faz pega emprestado arquivos familiares em <i>Os dias...</i>	68
Figura 16 - "Esse não é o meu pai"	69
Figura 17 - Escobar relaciona a leitura às lembranças de infância em <i>Os dias...</i>	72
Figura 18 - Indicações visuais das leituras das cartas de Celso	74
Figura 19 - Jussara lê pela primeira vez carta que o irmão escreveu há 30 anos em <i>Diário de...</i>	74
Figura 20 - O crepúsculo do filme e da vida de Celso	76
Figura 21 - Arquivos dos filmes de <i>Person</i> são convocados para falar da história do cinema nacional	77
Figura 22 - Entrevista com <i>Person</i> gravada em 1975 traz sua voz para o filme	78
Figura 23 - Montagem leva para a construção da memória familiar em <i>Person</i>	81
Figura 24 - Maria Clara insiste para cantar parabéns para Escobar em <i>Os dias...</i>	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NARRAR A SI	17
1.1 AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E AUTORRETRATO	17
1.2 ESCRITAS DE SI NO CINEMA	22
1.3 DOCUMENTARISTAS BRASILEIRAS FALANDO SOBRE SI	24
2 ASSUMINDO-SE PERSONAGEM	41
2.1 A CONSTRUÇÃO DA REALIZADORA-PERSONAGEM	42
2.2 A NARRAÇÃO EM VOZ <i>OVER</i>	54
2.3 A REFLEXIVIDADE	57
3 CONSTRUINDO UMA MEMÓRIA	60
3.1 A CONVOCAÇÃO DOS ARQUIVOS	62
3.2 A PASSAGEM DO PAI AO PAÍS	74
3.3 UMA MEMÓRIA DESENVOLVIDA EM RELAÇÃO	82
3.4 UM FILME PRÓXIMO – FICO TE DEVENDO UMA CARTA SOBRE O BRASIL	86
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo.

Contardo Calligaris

Seria adequado ou repetitivo construir em primeira pessoa a introdução de uma pesquisa sobre escritas de si? Penso que no início do processo deste trabalho, não faria tanto sentido, mas agora tendo a achar que essa é a melhor forma de dizer o que preciso neste momento. Então começo pontuando que a maior parte do conteúdo das páginas seguintes foi escrito durante os meses de isolamento social devido à pandemia do COVID-19. Estamos vivendo um tempo de distanciamento forçado pelas causas, independente dos afetos — esta que é uma das marcas das obras que discutiremos aqui. Esse não é um fato qualquer, e pode ser que toda essa transformação no mundo externo e redemoinhos no mundo interno tenham afetado uma ou outra frase que está por aqui. Pois, além das três mulheres realizadoras sobre as quais discorrerei mais atentamente nestas páginas, estou aqui como a quarta personagem, numa narrativa construída sobre alegrias e percalços.

Feito o apontamento pessoal necessário, seguimos para comentar o contexto global que interfere diretamente nos temas que abordaremos em seguida. Especificamente sobre a tendência contemporânea, acentuada no século XXI, de centralidade do eu na enunciação do discurso, que transformou não só as relações sociais, modos de usos de redes sociais e tecnologias digitais, mas também as obras culturais produzidas nessa sociedade de novos processos de construção de subjetivações e subjetividades.

Paula Sibilia (2016) desenvolve, em seu livro *O show do Eu – a intimidade como espetáculo*, um trabalho extremamente crítico a uma exposição de si e ao falar de si exacerbado, característica no geral normalizada nos tempos atuais. A autora vê na “guinada subjetiva” das narrativas da virada do século XX para o XXI uma transferência da autenticidade e do valor das obras para a biografia do autor, que costumeiramente coincide com o narrador e o protagonista. “Em vez da imaginação, da inspiração, da perícia ou da experimentação que nutriam as peças de ficção mais tradicionais, nestes casos é a trajetória vital de quem fala (e em nome de quem se fala) que constitui a figura do autor e o legitima como tal” (Sibilia, 2016, p. 250).

Anteriormente, ao falar de si, as histórias de vida sempre foram escritas, pontua o psicanalista Contardo Calligaris (1998). Mas a ideia de que a vida é uma história é algo desenvolvido no período da modernidade ocidental. E, para que pudéssemos entender a biografia e, por consequência, a autobiografia, como um gênero, foi preciso encarar as vidas vividas como histórias. Isso aconteceu quando as experiências do cotidiano de cada um e de cada uma foram entendidas como parte de uma experiência global organizada em um sentido, na narração orientada da história de uma vida, seja ela escrita ou não. Calligaris (1998) reconhece no projeto autobiográfico algo mais amplo do que a forma, no entanto. Ele vai destacar que a ideia de se constituir através de um ato autobiográfico não é só uma tendência, mas uma mudança cultural na subjetividade moderna. “A vida do sujeito moderno já é um ato narrativo, uma autobiografia performativa” (Calligaris, 1998, p. 50).

Sem deixar de lado a tendência narcísica e ensimesmada, criticada por Sibilia (2016), que pode advir desse tipo de construção narrativa, é preciso destacar, no entanto, que a centralização da narrativa em uma trajetória vital por si só não faz de uma obra desprovida de imaginação, inspiração ou perícia. Obras ficcionais e obras com teor autobiográfico são modelos distintos de narrativa, que podem produzir efeitos diversos. Sibilia apresenta um ponto válido: a narrativa centralizada no *eu* está banalizada no contexto atual — no cinema, explodem produções biográficas e autobiográficas, tendência ainda mais intensificada no ambiente das redes sociais, com ferramentas que cada vez mais estimulam a superexposição do cotidiano dos usuários.

No entanto, as obras narrativas em que o autor discorre sobre si mesmo ou sobre sua trajetória de vida não são essencialmente menos elaboradas esteticamente. As formas serão inúmeras, mais ou menos atrativas, mas os impulsos por trás delas fazem parte de um novo entendimento do sujeito, como apontado por Calligaris (1998) em escritos elaborados por ele ainda antes da explosão das ferramentas tecnológicas atuais, que proporcionam a qualquer pessoa a possibilidade de falar de si para um público numeroso. “A verdade do sujeito mudou de forma. Portanto, sua vida e seu ato autobiográfico tendem a constituí-lo com uma imagem que vive no e pelo olhar dos outros” (Calligaris, 1998, p. 55).

Dentro desse contexto, e corroborando com tais mudanças, se insere a tendência do cinema documentário contemporâneo brasileiro da qual trataremos aqui. A prática documentária no cinema, em seus primórdios construída sobre uma premissa de enunciação objetiva da realidade, desenvolveu, ao longo de sua história, novas possibilidades de linguagem e inovações estéticas, muitas delas ligadas a burlas na linha porosa que separaria ficção e realidade.

Principalmente a partir dos anos 2000, o cinema de não-ficção nos entrega produções diversas dentro da gama de possibilidades do que chamamos escritas de si, o narrar a si mesma. São construções em que o autor ou autora se mune de práticas confessionais e trata da realidade se colocando em primeira pessoa. Adentrando esse caminho, essas obras constroem um efeito de intimidade com o espectador e, notadamente, elaboram memórias individuais e coletivas que se entrelaçam, andando sobre pontes entre o público e o privado, o íntimo e o coletivo.

A passagem de narrativas que examinam a história a partir de esquemas totalizantes àquelas centradas em micro-histórias, observável em diferentes áreas do conhecimento, encontra sua manifestação fílmica nos documentários em que os discursos da memória são tensionados com as narrativas da história, na recuperação do passado e na construção de memórias coletivas (Piedras, 2014, p. 149, tradução nossa)¹.

Para Natália Barrenha e Pablo Piedras, o surgimento desse tipo de narrativa em primeira pessoa no documentário “expressa, no terreno do audiovisual, novas identidades políticas, sociais, culturais e de gênero que, embora tenham sido representadas no documentário precedente, não constituíam a fonte e o eixo de validação da enunciação” (Barrenha; Piedras, 2014, p. 10). Anteriormente, essas identidades poderiam ser objetos do documentário, mas não falavam por si. Essa transformação embaralha as estruturas canônicas do documentário, pois “modifica seus pactos comunicativos com o espectador, suas formas de se aproximar ao real e seus modos de representar o outro” (Barrenha; Piedras, 2014, p. 11).

Defendemos aqui que, para além das críticas que devem ser feitas sem maniqueísmo ou inocência, como as que Paula Sibilia (2016) traz, há também um outro lado nas produções autobiográficas: elas podem ser um espaço fértil de possibilidades de criação e reinvenção de si a partir do dizer-se, a partir da elaboração de si mesma. Esse espaço do elaborar-se abre caminhos para transformações e permite a criação de novos modos de vida, além de, quando exposto ao mundo, possibilitar a outros sujeitos o encontro com diversas realidades e modos de vida diferentes, encontros com potência para a expansão e transformação. Sujeitos historicamente marginalizados e vistos como o outro, sujeitos que foram habitualmente objetos do discurso podem se expressar por si mesmos, construindo suas próprias histórias e indo além dos discursos de terceiros sobre elas.

¹ Esta e todas as demais traduções deste trabalho são minhas, quando indicadas nas notas de rodapé os trechos originais. “El paso de relatos que examinan la historia desde esquemas totalizantes a relatos focalizados en microhistorias, observable en diferentes áreas del conocimiento, encuentra su manifestación fílmica en documentales en los que los discursos de la memoria se tensionan con las narrativas de la historia, en la recuperación del pasado y en la construcción de memorias colectivas.”

Podemos observar no documentário brasileiro (também no latino-americano) contemporâneo, uma presença forte de obras realizadas por mulheres através do exercício de uma escrita de si que propõe a reconstrução de uma memória a respeito de narrativas familiares. Curiosamente, muitos desses filmes são as primeiras obras de suas realizadoras. Ilana Feldman (2018) faz a pergunta de ouro: por que a autoria feminina se coloca tão expressivamente nessas obras? De um modo geral, são filmes construídos, narrativamente e em seus modos de produção, a partir de um lugar subjetivo de incertezas e contingências. Ilana defende, com o auxílio de Judith Butler, que essa precariedade está associada ao feminino — não um feminino essencial ou biológico, mas aquele construído no âmbito social e cultural. Reconhecer a precariedade não seria uma questão de identidade, mas de “proteger sua possibilidade de futuro, de tornar-se algo que ainda não se sabe” (Feldman, 2018, p. 232).

Com o fazer documental, essas mulheres abraçam as falhas e o não saber. Ao mesmo tempo, colocam suas vozes no mundo, tomando as rédeas da sua própria narrativa e compreendendo a si a partir do que foi, para pavimentar o que se é e o que será a partir de sua própria perspectiva. Nós, mulheres, teríamos então certa permissão social para fazer filmes lacunares, e a coragem necessária para fazê-lo. “Nós que sabemos sempre tão pouco e que podemos, talvez a partir de uma posição feminina, assumir nosso não saber?” (Feldman, 2018, p. 240). Não sabendo, vamos narrando nossas histórias e construindo um cinema que confronta a hegemonia histórica da voz masculina e possibilita transformações.

Nos interessa neste trabalho destacar e investigar essa produção documental realizada por mulheres que muitas vezes deixam ver suas incertezas, suas falhas e processos, e que é, por isso mesmo, sempre corajosa. Pesquisar sobre essas obras nos oferece a possibilidade de adentrar na tendência contemporânea de centralidade no *eu*, mas também em temas como a memória, o público e o privado e o protagonismo das realizadoras em seus trabalhos. Privilegiamos então dar visibilidade às obras documentárias realizadas por mulheres que representam a si mesmas, de um lugar que lhes foi historicamente negado por uma indústria profundamente patriarcal e desigual. Diante da grande história, essas mulheres podem até ser personagens secundários, mas em seus filmes são protagonistas das histórias narradas por elas mesmas.

Para contemplar o nosso objetivo de entender de que forma realizadoras brasileiras contemporâneas utilizam o documentário para escrever e apresentar suas próprias histórias, elencamos três filmes que, com suas proximidades e distâncias, são erguidos sobre uma força de busca. *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), *Person* (Marina Person, 2007) e *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) são realizados no intuito da reconstrução de uma memória

paterna de uma forma ou de outra ausente em suas vidas. Uma busca para elaborar uma matéria que é intrinsecamente lacunar e que nem sempre é bem-sucedida; ou melhor, que nem sempre atingirá o objetivo delineado no ponto de partida.

Quais estratégias são utilizadas pelas realizadoras para a reconstrução de uma memória lacunar? Quais são as peculiaridades das estratégias escolhidas por cada uma? Quais forças são acionadas na matéria fílmica quando as realizadoras se inserem corporalmente na narrativa? Qual o papel da busca pelo outro na construção de um narrar a si mesma? As respostas às perguntas que nos nortearam nesta pesquisa estão, nos filmes, intimamente entrelaçadas, o que nos obrigou a fazer aqui divisões talvez arbitrárias, mas que se fizeram necessárias para um melhor desenvolvimento do fluxo metodológico e pedagógico do trabalho. Assim, os capítulos são compartimentados levando em conta as estratégias utilizadas pelas realizadoras, mas cada um dos pontos está intimamente ligado aos outros e se complementam entre si.

O nosso percurso de pesquisa começa no primeiro capítulo com uma revisão teórica do que consideramos que são as práticas de escritas de si mais comumente vislumbradas no cinema: a autobiografia, o autorretrato e a autoficção. Discorreremos sobre suas características e são feitos alguns apontamentos sobre a sua presença no cinema documentário no mundo e, especialmente, no Brasil. Em seguida, construímos um breve e aberto panorama histórico das práticas de escritas de si em produções documentárias realizadas por mulheres no Brasil, destacando principalmente os longas-metragens, que são nosso objeto de estudo. Finalizando o primeiro capítulo, localizamos os filmes do *corpus* da pesquisa nesse panorama, descrevendo mais atentamente suas características e natureza.

No segundo capítulo, iniciamos a análise detalhada dos filmes. Com base em Elena Del Rio (2008), Mariana Baltar (2013) e outras autoras, nos munimos das ideias de forças afetivas e performance para debater a autoinscrição das realizadoras na narrativa fílmica e o efeito de intimidade que essa presença provoca. São abordadas o protagonismo e a construção das personagens, a narração em *off* e a disposição da reflexividade nessas obras.

Já no terceiro capítulo, seguimos com a análise dos filmes focando em outro aspecto importante presente nos documentários abordados: a reelaboração da memória. Retomando especialmente a ideia de memória interconectada de Maurice Halbwachs (1990), refletiremos sobre a convocação dos arquivos pelas realizadoras, os diálogos entre memória pessoal e coletiva e a construção de narrativa de si que se faz em relação. Acrescentamos uma breve análise sobre um filme recente com o qual nos encontramos ao final da pesquisa e que nos trouxe diálogos frutíferos com o que já havíamos construído até aqui. Nos deparamos então

com o silêncio e a sua relação com o gesto de busca, que sempre nos intrigou durante o percurso deste trabalho.

Acabamos, no percurso de investigar as estratégias que documentaristas brasileiras utilizam para narrar suas próprias histórias, acessando temas e reflexões que não poderíamos antever no início desta caminhada, mas que se mostraram importantes para a compreensão e finalização deste trabalho. Como o quanto a história nacional, suas transformações e lacunas, pode estar intimamente ligada a histórias pessoais. Como quanto o silêncio pode apagar histórias de vida e histórias de um país, e o quanto ele pode ser um poderoso motor de busca e transformações.

1 NARRAR A SI

1.1 AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E AUTORRETRATO

O espectro das *escritas de si* é vasto e composto por inúmeras possibilidades expressivas, centralizadas na partilha do íntimo e na articulação do discurso conduzido em primeira pessoa. Não pretendemos discorrer sobre todas as suas formas de abordagem/articulação, mas se faz importante apresentar algumas de suas principais definições teóricas ou — mais provável que definições — alguns apontamentos sobre as principais recorrências das escritas de si² (notadamente aquelas que vislumbramos com maior ênfase na prática documentária contemporânea), partindo inicialmente da literatura, campo no qual elas tradicionalmente despontaram. Sendo assim, iremos privilegiar aqui uma investigação da autobiografia, da autoficção e do autorretrato. Nosso esforço inicial será de uma avaliação compartimentada, embora reconheçamos a existência de porosidade entre essas práticas, inclusive no documentário.

Iniciando com a **autobiografia**, esta deve ser a modalidade mais conhecida entre as escritas de si, e tem como um de seus mais dedicados pesquisadores Philippe Lejeune, que publicou em 1971 um dos textos que se tornaria base e referência para os estudos nessa área: *O pacto autobiográfico*. Embora seja uma forma de expressão de si e uma construção narrativa antiga, ela nem sempre teve o apreço acadêmico de sua variável próxima — a *biografia* — e somente nessa obra Lejeune tenta defini-la e delimitá-la com maior rigor. Nas décadas seguintes, o autor retoma e atualiza algumas de suas questões iniciais, dinamizando seu conceito de autobiografia e admitindo a prática autobiográfica nas novas mídias que despontaram posteriormente.

Para Lejeune (2014), o essencial nas discussões sobre autobiografia é o que ele chamou de *pacto autobiográfico*: uma proposta feita ao leitor e assumida pelo autor que afirma a equivalência de identidade entre ele próprio, o narrador e o protagonista da obra. A autobiografia seria então, em palavras de Lejeune que já atualizam e ampliam sua definição inicial,

qualquer texto regido por um pacto autobiográfico, em que o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também uma realização particular desse discurso, na qual a resposta à pergunta “quem sou eu” consiste em uma narrativa que diz “como me tornei assim” (Lejeune, 2014, p. 54).

² Além das formas de escritas de si que trabalhamos aqui, existe uma gama de outras possibilidades, como a carta, o diário, o caderno, as memórias — formas presentes tanto na literatura quanto no cinema. Mais sobre essa diversidade de práticas no cinema em Rascaroli (2009).

Por mais que a premissa da autobiografia esteja amparada no pacto autobiográfico definido por Lejeune, a essa coincidência de identidades entre autor, narrador e personagem antecede o entendimento do *eu* e de como ele se transforma. Para Mikhail Bakhtin (1997), a coincidência entre autor e personagem — este último chamado por ele de herói em seus estudos sobre literatura — é uma contradição na autobiografia, pois ambos são parte integrante do mesmo todo artístico, o conjunto da obra que envolve autor, conteúdo e personagens. O autor e o herói seriam respostas a perguntas distintas: respectivamente, *quem sou eu?* e *como me represento a mim mesmo?*. As respostas a essas perguntas não podem coincidir, pois o eu que narra não é o mesmo eu que viveu a experiência; esse sujeito esteve submetido às transformações do tempo, do espaço e do contexto: “A coincidência de pessoas ‘na vida’, entre a pessoa de que se fala e a pessoa que fala, não elimina a distinção existente dentro do todo artístico” (Bakhtin, 1997, p. 165).

Leonor Arfuch (2010, p. 55), se coloca de acordo com Bakhtin, defendendo que a autobiografia é, de qualquer forma, literatura, não diferindo o autobiógrafo de um narrador ficcional ou de um biógrafo, pois entre “‘um outro’ ou ‘um outro eu’, não há diferença substancial”. A questão central aqui parece estar na relação entre autor e personagem, nesse sentido, transfigurados em sujeito e objeto. Mesmo que na autobiografia, mesmo que relatando a si mesmo, o autor irá fazer uso de uma construção, de acordo com a sua subjetividade, tanto para narrar a sua história quanto para elaborar e exibir a si mesmo. Em outros termos, uma parcela de reinvenção ou reelaboração do vivido é inevitável, de modo que a obra final se distancia de uma factualidade demasiado rigorosa.

Lejeune (2014) adiciona ao pacto autobiográfico o *pacto de verdade*, sendo essa verdade relacionada ao compromisso do autor da autobiografia tanto com a correspondência de sua identidade com a do narrador e a do personagem quanto com a semelhança dos fatos que aborda com a realidade. Apesar de ser um horizonte a ser seguido, não é indispensável para Lejeune a convergência da narrativa com a realidade vivida; mesmo que o narrador se engane, omita ou deforme a história do personagem, que é ele mesmo, essas intervenções seriam apenas aspectos de uma enunciação que permanece autêntica.

Certamente, o aspecto autobiográfico essencial não está na verdade absoluta de um relato, pois tal pretensão se mostra impossível de ser realizada. Uma vez que se baseia no resgate de memórias e vivências, esse relato é sempre fruto de uma construção/reinvenção, ainda que almeje alguma objetividade. A memória nunca é totalizante, sempre se mostra lacunar; além de ser tecida com linhas de experiência, cada uma tingida pelas cores de

percepções e vivências pessoais únicas, está sujeita à intervenção do tempo, que desgasta e transforma esse tecido de lembranças.

Considerando que a autobiografia é, no geral, uma narrativa em retrospecto e baseada na experiência de uma pessoa, seria ingênuo esperar que os fatos fossem apresentados estritamente como aconteceram. Eles partem de uma experiência subjetiva particular, filtrada pelas idiossincrasias da memória e dos movimentos de rememoração e transformada pela construção estética do autor. Ademais, podem interferir também as demandas do presente da escrita autobiográfica: para quem se escreve, com que intenções, se é um movimento voluntário ou algo compulsório. Assim, a realidade passa por alguns filtros até chegar ao material autobiográfico de fato: a experiência particular do sujeito, as circunstâncias de escrita, a memória, a pulsão artística.

Além disso, é interessante observar, entre as diversas narrativas de uma vida, *quais são* as escolhidas para ficar registradas. Não são estritamente todos os fatos vivenciados que são relatados; é impossível dar conta de uma vida inteira de histórias em uma obra. Nas autobiografias, são apresentadas peças de um quebra-cabeça que não se completa, pois não coincide totalmente com uma trajetória de vida. Ou melhor, se completam em si mesmas, enquanto obra artística, mas não como espelho da realidade. Apesar disso, algumas obras almejam completude e transformam esse desejo em seu principal atrativo, como se pudessem dar conta de todos os fatos, sentimentos e sensações vividos ao longo de anos.

Uma obra pode ser narrativamente completa em si mesma, artisticamente completa. Mas não pode conter uma vida. Penso como Bakhtin (1997): não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Uma vida é uma vida, uma obra é uma obra.

Passemos agora a outra modalidade recorrente no campo das escritas de si, a **autoficção**, termo que permanece com sua definição nublada e sem consenso sobre os seus limites. Neologismo criado pelo escritor francês Serge Doubrovsky para definir a sua própria obra, autoficção acabou denominando um conjunto de obras com viés ao mesmo tempo autobiográfico e ficcional, e que flutuavam sem classificação rigorosa na literatura. A ideia central de Doubrovsky acerca da autoficção corresponde em parte ao pacto autobiográfico de Lejeune: autor, narrador e protagonista têm o mesmo nome. Luciana Hidalgo (2013) afirma, no entanto, que há um ponto em comum nos exercícios autoficcionais que vai na direção contrária ao pacto descrito por Lejeune: a não concretude dos limites entre verdade de si e ficção. Não há rigor e separação entre estas categorias, verdade e ficção — antes as obras autoficcionais se constroem no entrelaçamento de ambas.

Apesar de ambos autores concordarem que o discurso de si é moldado por forças de memória e experiência do sujeito, Lejeune vê essas modelações apenas como um aspecto do discurso, já Doubrovsky as encara como intrínsecas à narrativa de si. Para Doubrovsky, toda autobiografia é uma autoficção, pois toda narrativa de si é modelagem.

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem isso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridas, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção (Doubrovsky, 2014, p. 121 *apud* Faedrich, 2016, p. 37).

Para Hidalgo (2013), as narrativas autoficcionais, então, abrem “novas perspectivas de leitura — a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto” (Hidalgo, 2013, p. 221). Sobretudo se destaca a impossibilidade de uma narrativa que abarque a totalidade vivida. Doubrovsky não vê a vida como um todo, mas “como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas” (Doubrovsky, 2014, p. 123 *apud* Faedrich, 2016, p. 38).

É possível dizer que tanto a autobiografia quanto a autoficção não são reflexos exatos de uma realidade, mas é inegável que elas diferem entre si. Talvez a principal diferença esteja na intenção do autor. O autor de uma autobiografia assume o compromisso não só de ter um referencial na realidade, mas também de traduzi-la de modo mais fiel possível. Já a obra autoficcional não tem esse compromisso; ela pode ter um referencial na realidade do sujeito, mas não será contida pelos limites dessa história.

Avancemos agora para o **autorretrato**. Estre as três práticas de escritas de si mencionadas aqui essa talvez seja a mais difundida e possibilitada por um maior número de meios. Apesar de poder ser identificado anteriormente, é o século XVI que presencia a ascensão do autorretrato, tanto na literatura quanto na pintura — embora o termo só venha a ser cunhado mais recentemente, no final do século XVIII (Rascaroli, 2009).

O autorretrato também tem uma longa carreira na fotografia e, mais recentemente, na videoarte. Na literatura, ele se consolida como uma prática que se define pela introspecção e pela polifonia narrativa, sendo o entrelaçamento de vozes uma de suas condições. Raquel Schefer (2011) contrapõe a autobiografia e sua obediência a leis de continuidade narrativa e cronologia factual da vida do narrador ao autorretrato, no qual a exposição do *eu* se caracteriza pela descontinuidade e pela adoção de modelos narrativos fragmentários, polifônicos e, por vezes, aparentemente incoerentes. O mesmo que argumenta Raymond Bellour (1997), para quem o autorretrato é mais uma bricolagem sem sequência narrativa; se distingue da

autobiografia pela ausência de uma história a ser acompanhada. Para ele, enquanto a autobiografia se define por um limite temporal e corresponderia a *o que fiz*, com certa pretensão de precisão, o autorretrato quer falar de *quem sou* sem nenhuma ambição totalizante³.

O autorretrato se aproxima do analógico, do metafórico, do poético muito mais do que do narrativo. Sua coerência está num sistema de recordações, reflexões, sobreposições, correspondências. Assim, se mune de uma aparência de descontinuidade, de justaposição anacrônica, de montagem. Onde a autobiografia se fecha na vida que relata, o autorretrato se abre para uma totalidade ilimitada (Bellour *apud* Rascaroli, 2009, p. 171, tradução nossa)⁴.

No século XXI das redes sociais, é possível observar a explosão de narrativas de vida que correspondem ao pacto autobiográfico e igualam autor, narrador e personagem em uma só identidade. Ou essas práticas seriam melhor definidas como autorretrato, já que são pedaços de uma vida? Em uma rede social como o Instagram, por exemplo, massivamente utilizada atualmente, os usuários constroem narrativas de vida contando experiências e falando de si mesmos, com textos e fotos, muitas vezes num exercício de elaboração de sentimentos. Muitas vezes, quantas vezes, se munem de *selfies*, o correspondente contemporâneo amplamente difundido do autorretrato fotográfico, para construir uma autorrepresentação. O campo da elaboração de si nas redes sociais certamente rende inúmeras possibilidades de debates, mas não é sobre ele que nos ateremos aqui.

Todas essas modelações das escritas de si são expressões de subjetividade, de certo modo, autocriações, pois nunca serão coincidentes totalmente com uma vida; são formas de elaboração do próprio eu. Autoficção, autobiografia e autorretrato, no meu entender, são todas práticas autobiográficas, pois se referenciam em um sujeito real (um eu que assume a condução narrativa de si), mesmo que entre elas os níveis de coincidência com a realidade variem. Nesse sentido, o autorretrato parece se aproximar mais da autobiografia, ambos demonstrando um nível mais intenso de referência na realidade, apesar da diferenciação entre a construção de uma narrativa cronológica e a pintura de um retrato do que se é. Enquanto a autoficção se distingue pela liberdade de criação sem uma delimitação de realidade rígida, e o faz com essa intenção geralmente clara.

Mas acredito que a importância e o atrativo das escritas de si (práticas autobiográficas) está menos no pacto de verdade do que em seu potencial de transformação — tanto do

³ Importante destacar que o conceito de autobiografia pautada numa ideia de cronologia e completude vem mudando; muitas críticas conduziram a uma revisão da prática sem, no entanto, invalidá-la.

⁴ “The self-portrait clings to the analogical, the metaphorical, the poetic, far more than to the narrative. Its coherence lies in a system of remembrances, afterthoughts, superimpositions, correspondences. It thus takes on the appearance of discontinuity, of anachronistic juxtaposition, of montage. Where autobiography closes in on the life it recounts, the selfportrait opens itself up to a limitless totality.”

autobiógrafo quanto do leitor/espectador. Enquanto autor de uma escrita de si, um sujeito pode rever fatos anteriores ou presentes de sua vida e, enquanto os elabora na forma de discurso, algumas vezes em narrativa, abre um campo de possibilidades de interpretações sobre si e tem acesso a novos caminhos e outros modos de vida possíveis. Concordando com Arfuch (2010, p. 42), “contar a história de uma vida é *dar vida a essa história*”. Da mesma forma, o sujeito que entra em contato com uma obra autobiográfica passa a conhecer emoções, histórias e pontos de vista diferentes dos seus próprios, o que possibilita uma ampliação de visão e o reconhecimento de outros modos de vida possíveis. Essas transformações do sujeito acontecem no ponto de encontro, no momento de encontro, entre duas histórias de vida, cada uma com bagagens de experiências e contextos distintos: a do sujeito que elabora a si mesmo e a do leitor/espectador.

Lejeune (2014) considera que a qualidade da autobiografia está menos na sua temática e mais nesse lugar intersubjetivo de troca: no lugar outorgado ao outro. Esse outro que é considerado no pacto autobiográfico. De uma perspectiva dialógica, o autobiógrafo considera o outro (destinatário) na feitura de sua obra — “todo eu implica um você” (Rascaroli, 2009, p. 4). Para Arfuch (2010, p. 129), o tecido narrativo de um sujeito só se define em termos relacionais: “*eu sou tal* aqui em relação a certos *outros* diferentes e exteriores a mim”. O dialogismo aparece até mesmo em um retrato do eu, na relação do sujeito consigo mesmo, ou com “a outridade de si mesmo”. Conversas com aquele eu passado, que já não existe mais e, portanto, se torna outro.

1.2 ESCRITAS DE SI NO CINEMA

Por que então falar aqui sobre essas práticas de escritas de si — autobiografia, autoficção e autorretrato — em uma pesquisa sobre cinema documentário? Acreditamos que essas são modalidades que podem ser vislumbradas no cinema e talvez as mais recorrentes nesse meio. Essa transposição do conceito de escritas de si da literatura para o cinema já foi intensamente discutida. Raymond Bellour (1997) comenta a conhecida discussão entre Phillipe Lejeune e Elizabeth Bruss sobre a possibilidade de escritas de si no cinema, ou se é razoável aplicar um termo pensado para a escrita literária, como a autobiografia, em uma construção tão diferente como a cinematográfica. Enquanto Bruss, crítica literária, defende a impossibilidade da autobiografia no cinema, Lejeune louva a novidade do Eu fílmico. Para Bellour (1997), o ponto central da discordância entre os dois é a *forma*. Ele argumenta que Elizabeth Bruss não diz que o cinema não possa dizer *eu*, mas que esse eu não se diz da mesma maneira que na literatura.

Ora, é evidente que a autobiografia fílmica não terá a mesma forma, o mesmo modo de produção ou até de recepção de uma autobiografia literária. São meios com suas especificidades e que, portanto, de acordo com elas modelam o dizer sobre si mesmo. Para Michael Renov (2005), a autobiografia em audiovisual é possível sim, mas não é uma simples extensão de uma prática literária. O autor defende que as transformações tecnológicas possibilitaram a existência de novas formas de autoexpressão; “formas culturais novas sempre constroem sobre seus antecedentes e os reinventam” (Renov, 2005, p. 237).

Já Laura Rascaroli (2009) entende a ideia de autobiografia fílmica como um efeito e como uma *modalidade de visualização*, no sentido de que o que caracteriza um filme como autobiográfico é a forma como ele é visto. Para ela, a autobiografia não é uma questão de conteúdo (do factual) ou da adoção de uma série de pré-requisitos (como elencado por Lejeune no pacto autobiográfico), mas uma questão de recepção.

É certo então que existe a possibilidade de uma prática autobiográfica realizada por meio do cinema, mesmo que essa prática se diferencie do que é feito na literatura. As transformações tecnológicas transformaram as práticas autobiográficas, assim como elas já sofreram mutações ao longo da própria história da escrita literária. O cenário das práticas autobiográficas no cinema é vasto de possibilidades e não faz sentido engessá-lo em uma caracterização genérica única, mas certamente há algo que aproxima produções tão diversas. Acredito ser o referencial da narrativa na história de vida da realizadora⁵ esse motivo de aproximação, lembrando o pacto autobiográfico de Lejeune. Quem conta a história ser a mesma pessoa sobre quem a história se trata é premissa indispensável para a existência de uma autobiografia. Mesmo que, no cinema, por vezes o narrador não exista através da voz e mesmo que essa história seja contada em terceira pessoa, com o narrador contando sobre um outro que é ele mesmo.

Laura Rascaroli (2009) desenha uma distinção entre as formas de cinema subjetivo — uma prática de enunciação em primeira pessoa — com base nas modalidades de visualização estimuladas por cada uma dessas formas. De um lado o filme-ensaio⁶, no qual a diretora reflete sobre uma questão e compartilha suas ideias com quem assiste, sempre de forma subjetiva mas não necessariamente autobiográfica. Do outro lado um grupo de práticas que Rascaroli nomeia de filmes pessoais (sempre autobiográficos), o que inclui, entre outras, *o filme diário*, *o filme*

⁵ Apesar de (ou justamente por isso) o recorrente para generalizações ser o uso do masculino (realizador), optei pela escolha do substantivo no feminino, sempre que possível, ao longo do trabalho para demarcar a minha posição de investir na visibilidade das mulheres, sobretudo das cineastas. (Nos capítulos de análise, “realizadoras” será usado também em termos específicos, para nos referirmos àquelas que compõem o nosso *corpus*.)

⁶ A interpretação de filme-ensaio de Rascaroli não é a única. No entanto, este é um conceito complexo, que não abordaremos aqui por não ser essa prática o foco deste trabalho. Para mais sobre filme-ensaio, ver Rascaroli (2009) e Teixeira (2019), dentre outros.

caderno, o autorretrato e o documentário pessoal — um documentário em que a diretora explora a sua própria vida ou seu entorno familiar. Parece ser nessa última prática, que Rascaroli nomeia como *documentário pessoal*, onde se encaixariam os filmes que integram o *corpus* desta pesquisa — falaremos mais detalhadamente desses filmes mais à frente.

Por agora, pontuamos o aumento na produção de documentários subjetivos no cinema mundial nas últimas décadas (Rascaroli, 2009), incluindo o que Michael Renov chamou de explosão autobiográfica dos anos 1980 e 1990 (Renov *apud* Rascaroli, 2009). O autor destaca Estados Unidos, Canadá, Europa, Ásia, Austrália e Oriente Médio como produtores de empolgantes trabalhos em primeira pessoa em vídeo e cinema contemporâneo (Renov, 2005).

Para Rascaroli, essa explosão do cinema subjetivo pode ser explicada pela disseminação de novas tecnologias e a maior disponibilidade de vídeo digital e da internet. Além disso, a autora aponta como um fator importante na emergência de formas documentárias subjetivas tanto a diminuição da autoridade quanto o declínio da persuasão da objetividade promovidas pelo discurso da pós-modernidade. Esse contexto teria como consequência o enfraquecimento da autoridade do documentário tradicional, com a sua voz do conhecimento e valores amparados numa suposta objetividade e imparcialidade. Essas características que costumavam fazer parte da conceituação do *documentário*, Rascaroli (2009) argumenta, foram confrontadas por uma exposição da fonte do ato de comunicação, um reforço da fonte subjetiva da enunciação. Nos filmes em primeira pessoa, diz Rascaroli (2009, p. 15, tradução nossa), “o discurso é indubitavelmente caracterizado como pessoal, como vindo de um enunciador que abertamente identifica-se como o autor empírico”⁷.

1.3 DOCUMENTARISTAS BRASILEIRAS FALANDO SOBRE SI

A transformação pontuada por Renov e Rascaroli pode ser vislumbrada também na prática documentária brasileira. Tradicionalmente, desde os seus primeiros anos, a história do documentário brasileiro é marcada pela representação do outro; a enunciação articula um discurso de saber sobre uma alteridade outra, situação na qual o diretor pouco se expõe e não abdica de sua autoridade. Essa tendência segue pelo documentário moderno e se amplia com a intensificação das produções documentárias na década de 60, que acompanham a emergência do Cinema Novo. Recorrentemente nessas produções, a voz “cult” de um narrador único falava sobre o povo (o outro). “São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do

⁷ “...the address is unmistakably characterised as personal, as coming from an enunciator that overly identifies with the empirical author.”

documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o ‘outro de classe’” (Lins; Mesquita, 2008, p. 20).

No contexto mundial de ascensão do cinema direto⁸, proporcionada por inovações técnicas como os gravadores sincrônicos⁹, a tendência era de um gradual abandono da narração em voz *over* desencarnada e onisciente, presente em um cinema documental anterior. No Brasil, no entanto, apesar do advento da entrevista como procedimento privilegiado com os avanços tecnológicos, a autoridade e voz do realizador permanecem, sugere Jean-Claude Bernardet (1985), pelo forte contexto militante e ideológico do período que prezava explicitar claramente questões sociais e políticas. As falas dos sujeitos focalizados estão presentes nesses filmes através das entrevistas, mas no geral essas vozes são utilizadas na construção narrativa do filme para afirmar o discurso do realizador, muitas vezes um discurso já elaborado anteriormente à realização do filme.

Em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (1985), Bernardet caracterizou os filmes com essas características como representantes de um “modelo sociológico” do fazer documental. Alguns documentários que se tornaram clássicos e acompanharam essa tendência de representação do “povo” são *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Além das produções da Caravana Farkas na mesma década — a excursão que levou jovens cineastas do Sudeste (RJ) para retratar as tradições rurais e manifestações da cultura popular em vários estados do Nordeste.

Nesta breve introdução a respeito do cinema documental brasileiro, fizemos como a maioria: pontuamos obras realizadas por homens e que integram a história canônica do documentário brasileiro. No entanto, um dos objetivos desta pesquisa é destacar as lacunas na historiografia do documentário tradicionalmente escrita privilegiando autores homens. Por isso buscaremos apresentar nesta revisão um outro recorte: um panorama dos documentários realizados por mulheres no Brasil que discorrem sobre si mesmas ou suas vidas. Neste percurso, pontuaremos por vezes práticas de escritas de si produzidas por homens e que são importantes na história do documentário brasileiro e importantes para nós a nível de contexto. Não temos a pretensão, no entanto, de realizar um trabalho de mapeamento da totalidade desse tipo de obra produzida por mulheres no Brasil, pois a invisibilidade direcionada a obras de autoria feminina

⁸ Tendência do documentário estadunidense que defendia a não-intervenção, a invisibilidade da equipe técnica e a supressão do roteiro, entre outras características (Da-Rin, 2006, p. 135).

⁹ Tecnologia que permitiu a gravação do som no momento da captação da imagem, facilitando a sincronização. No Brasil, o gravador portátil Nagra chegou em 1962.

é notável, e muitos trabalhos podem ter se perdido ou podem somente vir a ser resgatados em pesquisas futuras¹⁰.

Dando início ao nosso panorama, destacamos como um passo inicial para as práticas de escritas de si de documentaristas brasileiras o curta-metragem *A entrevista* (1966, 19'), da cineasta Helena Solberg, geralmente invisibilizado na historiografia do cinema brasileiro e cuja abordagem inovadora segue na contramão dos documentários clássicos da década de 1960. Considerado por Karla Holanda (2017, p. 50) “o marco fundante do cinema brasileiro moderno de autoria feminina”, o curta de estreia de Solberg (que assina também argumento e produção) traz várias inovações de linguagem e não tem o tom doutrinário comum aos seus contemporâneos. Antes o contrário: apresenta uma pluralidade de vozes e pensamentos através dos depoimentos das mulheres brancas de classe média entrevistadas pela diretora, que aparece em cena com voz e corpo nesses momentos. Por vezes essas vozes são contrastantes entre si, mas Solberg não faz nenhum movimento para corrigi-las, remendá-las ou sintetizá-las ela mesma. Falam de sexualidade e casamento, questões caras ao feminismo branco da época e que só teriam mais atenção no Brasil na década seguinte. Outro ponto importante é a inserção do Golpe de 1964 na narrativa, movimento ousado para uma obra realizada apenas dois anos depois desse marco e ainda no período da ditadura militar.

Figura 1: Helena Solberg (à esquerda) aparece no quadro em *A Entrevista*



Apesar de não se colocar em primeira pessoa em *A Entrevista*, Helena Solberg trata do *mesmo* de classe; a sua imagem e as questões que a afligem estão presentes. Ela trata não só do

¹⁰ A identificação das obras que integram esse panorama de práticas de escritas de si no documentário brasileiro foi possível através de escritos sobre produções audiovisuais realizadas por mulheres (muitos dos referenciados ao final deste trabalho) e buscas no site da Cinemateca Brasileira < <http://cinemateca.org.br/>> e no Catálogo Documentário Brasileiro, banco de dados sobre o documentário brasileiro realizado por meio de projetos de pesquisa, com auxílio de estudantes de graduação e pós-graduação, da UFJF e UFF. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.com.br>>.

outro, mas também de si mesma¹¹. Assim, embora não seja um exemplo explícito de escritas de si, pois não traz elementos autobiográficos estritos, a diretora não deixa de se colocar em cena e de falar de si através de outras. Em outros termos, o filme certamente é um exercício inicial pioneiro que direciona a câmera não para uma janela, mas talvez para um espelho.

Na década de 70, seguiram as respostas aos limites do “modelo sociológico” que se difundiu nos anos anteriores: produções que buscavam colocar o sujeito da experiência como também sujeito do discurso (Lins; Mesquita, 2008), uma posição além do “outro”. Um exemplo dessa resposta é o curta *Jardim Nova Bahia* (1971), no qual o diretor Aloysio Raulino tenta “dar voz” ao migrante nordestino Deutrudes Carlos da Rocha. O filme traz um pouco da história de Deutrudes contada por ele mesmo, em depoimento para a câmera e na narração em voz *over* (ferramenta que viria a ser usada ostensivamente em documentários autobiográficos contemporâneos), além das imagens filmadas por ele mesmo “sem qualquer interferência do realizador”, como o próprio filme nos informa nos créditos finais. Apesar do esforço de Raulino em compartilhar a posição de sujeito de enunciação do discurso, o filme ainda é dirigido e montado por ele próprio, que tem o domínio da realização da obra.

Para Laécio Rodrigues (2016), o pioneirismo na prática da metalinguagem e da reflexividade no documentário brasileiro foi do curta *Di-Glauber* (1977, 18’). No filme, o diretor Glauber Rocha, faz um ensaio frenético em homenagem ao seu amigo, o pintor Di Cavalcanti, à época de sua morte. Com uma apaixonada narração em voz *over* em primeira pessoa, rememorando encontros com o pintor e como o conheceu, Glauber se coloca no filme constantemente e algumas vezes seu corpo aparece em cena. Ele discorre sobre a obra de Di Cavalcanti e filma o velório e enterro do pintor à sua maneira, chegando a exibir um close do rosto do morto no caixão. O diretor deixa ver o processo de filmagem do curta quando apresenta matérias de jornais sobre a “invasão” ao velório de Di e o assombro dos familiares e amigos do pintor diante de sua atitude, e narra indicações de filmagem ao longo do filme: “Agora dá uma panorâmica geral, enquadra o caixão no centro...”. *Di-Glauber*, como o próprio título sugere, é sobre Di Cavalcanti, mas é mais ainda sobre o cineasta Glauber Rocha, seu impulso de filmagem e a pulsação de sua mente. Para Lins e Mesquita (2008, p. 24) esse é “talvez o primeiro documentário efetivamente subjetivo do cinema brasileiro”.

¹¹ Solberg faz isso antes mesmo de Arnaldo Jabor, em *A opinião pública* (1967), filme que também focaliza a classe média e que geralmente é destacado como única obra do período a ir na contramão da análise do outro de classe. Apesar de filmar a classe da qual faz parte, Jabor hesita em nela se reconhecer, usando de um tom crítico e desdenhoso.

Há, no entanto, um registro anterior a *Di-Glauber* e que é possivelmente o pioneiro no uso do recurso da primeira pessoa com viés autobiográfico no documentário brasileiro: *O parto* (1975, 14'), de Liège Monteiro (Holanda, 2019). Filmado em Londres, o curta se trata de “um resgate da normalidade do parto, tendo como parturiente a própria diretora”, segundo a sinopse disponível no site da Cinemateca Brasileira. O filme não está disponível para visualização, mas pela sinopse podemos entendê-lo como uma obra que desnuda a vida privada da própria diretora, em um momento de intensa intimidade na vida da mulher que tem filhos: o momento de parir.

É interessante olharmos para a grande mudança na presença das mulheres na produção cinematográfica da década de 1970 — destacaremos dentro dessa produção o documentário, já que é ele o tema dessa pesquisa. De acordo com dados do Catálogo Documentário Brasileiro, enquanto durante toda a década de 60 são registrados apenas 8 documentários de curtas e médias metragens dirigidos por mulheres e nenhum documentário em longa-metragem, nos dez anos seguintes esse número sobe para 154 documentários dirigidos por mulheres, de todas as durações (três deles sendo filmes de longa-metragem). Em plena Ditadura civil-militar brasileira, mulheres faziam cinema e se organizavam em torno das suas próprias demandas, apesar de não conhecermos essa história como deveríamos, pois, como pontuam Tedesco e Sarmet (2017, p. 116):

Trata-se de uma importante página do cinema nacional que permanece amplamente desconhecida por profissionais e pesquisadores, desconhecimento que se deve, em grande parte, ao fato de essas mesmas realizadoras raramente figurarem na nossa historiografia.

Segundo as pesquisadoras, as realizadoras brasileiras dialogavam com um movimento feminista internacional que também demandava a inserção das mulheres no campo cinematográfico — nessa década surgiram, no exterior,

os primeiros coletivos feministas de cinema, as primeiras publicações especializadas, os primeiros festivais¹² dedicados a filmes dirigidos por mulheres e a consolidação de uma crítica cinematográfica feminista (Sarmet, 2017, p. 119).

Além disso, 1975 foi decretado pela Organização das Nações Unidas como o Ano Internacional da Mulher e o início da Década da Mulher, um marco importante para o movimento de mulheres nacional e mundial. Nesse mesmo ano foi realizada a “primeira ação

¹² Entre esses festivais se destacam o London Women's Film Group em 1971; o International Women's Film Festival de Nova York em 1972; e o Women's Film Festival, dentro do Festival de Edimburgo no mesmo ano. Em 1976, cineastas brasileiras participaram e tiveram seus filmes exibidos no Festival Internacional de Cinema de Mulheres de Nova Orleans (Tedesco e Sarmet, 2017).

promovida por um grupo organizado de mulheres do cinema brasileiro” de que se tem registro, um evento no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro intitulado “A mulher no cinema brasileiro: Da personagem à cineasta”¹³ (Tedesco e Sarmet, 2017, p. 118-119).

Em seguida, foram realizados no Brasil, durante mais de uma década, vários eventos e reuniões das mulheres no cinema, cujas demandas incluíam a exibição de seus filmes e a formação de mais profissionais; e que por vezes dialogavam com órgãos como o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Em 1985 foi entregue o *Manifesto das Cineastas*¹⁴, documento com demandas ao novo ministro da Cultura (Tedesco e Sarmet, 2017, p. 122), o que reflete a organização dessas mulheres em torno de sua presença na produção cinematográfica.

Nas décadas seguintes, 80 e 90, continuaram as tentativas de trazer o sujeito de situações sociais desfavorecidas (pessoas que até então eram o “objeto” clássico no documentário vistos pelos olhos de terceiros, portanto vistos como “outro”) para a centralidade do ato de enunciação. De acordo com Lins e Mesquita (2008), iniciativas ligadas aos movimentos populares somadas à democratização das câmeras de vídeo nesse período possibilitaram experimentos que objetivavam a autorrepresentação desses sujeitos.

A intensificação do uso dos meios audiovisuais provocou debates sobre identidade social e étnica de grupos minoritários, a ponto de os próprios “sujeitos da experiência”, o “outro” das produções documentais, engendrarem processos de constituição de autorrepresentações, geralmente em parceria com associações e organizações não governamentais (Lins; Mesquita, 2008).

Uma experiência digna de nota nesse sentido é o longo projeto *Vídeo nas Aldeias*, hoje levado à frente pela organização não-governamental de mesmo nome, e que teve início na década de 80, dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI). O Vídeo nas Aldeias intensificou seus trabalhos de formação na década de 90, realizando oficinas de captação e edição audiovisual em aldeias de povos de todo o Brasil, o que possibilitou aos sujeitos indígenas, que desde os primeiros documentários brasileiros são vistos como o “outro”, falarem de sua história, seus rituais e seu cotidiano. Os realizadores e as realizadoras indígenas (vamos falar de algumas

¹³ No evento foram exibidos 55 filmes produzidos por homens e mulheres, entre longas, médias e curtas-metragens, e a organização ficou a cargo de Lucilla Avellar, Rose La Creta, Lygia Pape, Isadora Costa, Mariza Leão, Tereza Trautman e Suzana Moraes (Tedesco e Sarmet, 2017).

¹⁴ Em matéria de *O Globo*, publicada em 29 de maio de 1985 e que pode ser consultada no acervo digital do periódico na internet, a cineasta Vera de Figueiredo destaca como reivindicações do Manifesto a produção de filmes de longa e curta-metragem realizados por mulheres para cinema e televisão, a distribuição dos filmes já realizados em cinema e TV e criação de novos espaços de exibição, além da formação de mulheres para os vários setores da produção cinematográfica e publicação de pesquisas sobre o cinema realizado por elas. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019850529>. Acesso em: 29 jul. 2021.

delas mais à frente) extrapolaram o âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias e hoje muitos realizam produções independentes, mesmo com as dificuldades de financiamento para suas obras. Muitos desses filmes trazem trajetórias pessoais dos realizadores e das realizadoras, mas é interessante perceber que o viés autobiográfico que os une é principalmente a respeito da história coletiva de seus povos. A história da coletividade e das tradições muitas vezes é detalhada em cena, por vezes reencenada, construindo uma narrativa de vida desses povos escrita por eles mesmos.

Seguindo a cronologia do documentário brasileiro, um marco nessa história é *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, filme que é considerado por Jean-Claude Bernardet um “divisor de águas” entre a produção dos anos 60 e 70 e a seguinte, dos anos 80 e 90, em sua recusa de investir numa representação genérica das ligas camponesas, preferindo investir, assim, na afirmação de sujeitos singulares. O diretor Eduardo Coutinho começa a filmar *Cabra marcado* em 1964, com a intenção de contar a história verídica do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. O projeto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) foi interrompido pelo golpe militar no mesmo ano de seu início, com menos da metade das filmagens concluídas. Coutinho retoma o projeto do filme quase vinte anos depois, apenas em 1981, com objetivos e circunstâncias amplamente diferentes das iniciais. O que Coutinho filma agora é a sua busca pelos camponeses que participaram das filmagens iniciais do filme e expõe a “experiência anterior a um balanço — os balanços possíveis agora são individuais” (Lins; Mesquita, 2008, p. 25).

É importante destacar que grande parte dos documentários das décadas anteriores a *Cabra marcado* buscavam uma “nítida separação entre o *sujeito* cineasta e o *objeto* por ele abordado”, a ideia era de que essa postura evitaria “contaminações” por parte do realizador (Rodrigues, 2016, p. 10). Já *Cabra marcado...*, por todas as mudanças que seu modo de produção sofreu devido às circunstâncias históricas e pelas escolhas estratégicas em sua retomada, foi na direção contrária e deixou claras as intervenções do cineasta no processo do filme, apresentando-o também como personagem. Como o próprio Coutinho coloca, a sua inserção se tornou indispensável para a possibilidade de existência do filme: “[...] no *Cabra*, se eu não aparecesse o filme não existia, porque é uma tentativa minha de resgatar um filme, uma memória” (Coutinho *apud* Viany, 1999, p. 445). Apesar de não ser uma obra autobiográfica, *Cabra marcado...* traz muitos trechos narrativos com a voz de Coutinho em primeira pessoa (ao contrário da tradição da voz da autoridade) e a recorrente presença física do diretor nas imagens. É um exemplo importante de metalinguagem, um filme que fala sobre sua própria

construção, uma característica que viria a ser muito presente nos documentários em primeira pessoa realizados por mulheres nas décadas seguintes.

Voltando a elas, na década de 80 podemos destacar dois filmes realizados por mulheres que se enquadram nas práticas de escritas de si. Em 1985, Olga Futemma faz *Hia Sa Sa, Hai Yah* (30'), filme sobre os okinawanos em São Paulo, recorte cultural do qual ela própria faz parte. Se trata de um documentário autorreferencial no qual a família da diretora está em cena e a narração ensaística é realizada por ela mesma. O segundo filme é *Que Bom Te Ver Viva* (1989, 100'), de Lúcia Murat, que, de acordo com as informações históricas disponíveis, é o primeiro documentário de longa-metragem com viés autobiográfico realizado por uma mulher no Brasil. Lúcia Murat, aliás, é hoje a cineasta brasileira que mais dirigiu longas-metragens — assinando ainda roteiro e produção em todos eles (Lopes, 2019), com 11 filmes na sua filmografia, obra pontuada pelo viés autobiográfico em variados níveis, com uma preferência pela autoficção. Em *Que Bom Te Ver Viva*, Murat trata da experiência da mulher torturada, tendo sido ela mesma vítima dessa prática quando foi presa no período da ditadura civil-militar brasileira.

Ver na tela a força do testemunho de uma personagem central (Irene Ravache), alter ego da diretora do filme construído ficcionalmente, misturada a relatos reais de outras ex-militantes e guerrilheiras, passando a limpo as bárbaras torturas físicas e psicológicas sofridas nos porões da ditadura, foi um choque visceral na cinematografia brasileira (Lopes, 2019, p. 210).

Figura 2: Irene Ravache interpreta alter ego de Lúcia Murat em *Que Bom Te Ver Viva*



Ao contrário de outros filmes com viés autobiográfico, a narração em primeira pessoa de *Que Bom Te Ver Viva* não é feita pela voz da cineasta, mas sim pela voz da atriz que a interpreta. Não está dito explicitamente que a personagem das encenações é a própria diretora do filme, no entanto, suas reflexões, seu jeito de vestir e seus gestos característicos são reproduzidos pela atriz. Apesar de existir a possibilidade de algumas pessoas não conhecerem

Lúcia Murat e não a associarem diretamente à personagem de Irene Ravache ao assistirem ao filme, Lúcia “concedeu diversas entrevistas, articulando-se desde a redemocratização com movimentos da sociedade civil organizada” e já era uma figura pública à época do lançamento de seu primeiro filme, como pontua Rachel Valadares de Campos (2019, p. 95), em sua minuciosa dissertação de mestrado “O cinema testemunhal de Lúcia Murat”.

Deve chamar atenção o fato de o nome de uma vítima real e notória da Ditadura civil-militar estar nos créditos iniciais do filme, atrelado à direção e roteiro. É possível confirmar o viés autobiográfico no segmento autoficcional de *Que Bom Te Ver Viva* quando lemos o depoimento de Lúcia Murat¹⁵ à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, feito em 2013, onde muitos pontos convergem com as reflexões de seu *alter ego* no filme, como o ser chamada de “cachorrinho de Pavlov” por um torturador e a fobia de baratas, animais que foram usados como instrumentos de tortura contra ela.

Já nos anos 90, por todo o contexto de desmonte do financiamento público do cinema brasileiro, essa década registra apenas três longas-metragens documentais realizados por mulheres no país, de acordo com o Catálogo Documentário Brasileiro, e apenas um deles pode ser considerado dentro do escopo das escritas de si: *Carmem Miranda – Banana Is My Business* (1994, 91’), da documentarista já mencionada Helena Solberg. O filme é provavelmente o primeiro documentário brasileiro a interligar biografia e autobiografia. Com o objetivo de narrar a trajetória da cantora Carmen Miranda, a diretora explora o artifício da primeira pessoa na narração em voz *off*, inserindo elementos autobiográficos. “Quando a Carmen morreu, eu era uma adolescente”, diz Solberg sobre imagens de arquivo realizadas no dia do enterro da cantora, no Rio de Janeiro. A diretora entrelaça a história da sua vida com a de Carmen Miranda e pontua as diferenças de classe entre as duas; entrevista diversas pessoas íntimas a Carmen e faz uso de encenações. Ela constantemente realiza comentários sobre as classes sociais no filme, um viés recorrente em sua obra desde seu primeiro filme, *A Entrevista*. Na narração, discorre sobre seus sonhos e sua obsessão com a figura complexa da estrela que assumiu como missão levar a cultura brasileira para os Estados Unidos da América.

Em seguida, os anos 2000 apresentam uma virada e uma explosão das práticas de escritas de si no documentário brasileiro. O contexto de individualização e exposição do privado não era particular ao cinema. Na televisão, por exemplo, ia ao ar em 2002 a primeira edição do

¹⁵ O depoimento de Lúcia Murat à Comissão da Verdade do Rio de Janeiro pode ser lido na íntegra em matéria do jornal *A Tarde*, Salvador, 28/05/2013 às 18:39. Notícias, Política. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-luciamurat-a-comissao-da-verdade-do-rio> Acessado em: 5 ago. 2020.

Big Brother Brasil, *reality show* baseado na superexposição do cotidiano de pessoas confinadas em uma casa e vigiadas por câmeras 24h por dia. No cinema documental, vários cineastas utilizaram as escritas de si como práticas narrativas na construção fílmica, como é o caso de Kiko Goifman, em *33* (2003, 74'), João Moreira Salles, em *Santiago* (2007, 80') e *No Intenso Agora* (2017, 127') e Cristiano Burlán, em *Mataram Meu Irmão* (2013, 77') e em *Elegia De Um Crime* (2018, 92').

Logo depois da virada do século, Sandra Kogut lança *Um Passaporte Húngaro* (2001, 71'), documentário sobre o seu processo de solicitação de cidadania húngara. A diretora realiza entrevistas com a sua avó austríaca sobre o período em que ela e “o vovô”, judeus, migraram para o Brasil pouco antes da Segunda Grande Guerra. Com o objetivo final de conseguir o passaporte húngaro, Kogut filma a busca de informações nas embaixadas, com amigos e no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, recuperando o caminho que seus avós fizeram da Hungria até o Brasil e o contexto que os levaram a isso. O crítico Jean-Claude Bernardet (2005), reconheceu em *Passaporte Húngaro* um tipo de estruturação de documentário que ele chamou de *documentário de busca* — ou seja, um filme que parte de um projeto pessoal e no qual a filmagem se torna a documentação desse processo, sem o conhecimento do que irá acontecer ao final.

Ao contrário do que convencionou-se usar como estratégia narrativa nos filmes de escritas de si, Sandra Kogut não faz uso da narração em primeira pessoa em *voz over*. Apesar disso, ela é indubitavelmente a personagem protagonista da busca: está presente em todas as cenas do documentário — exceto nas imagens de arquivo de época e nas imagens de portos e cidades —, se nem sempre vemos seu corpo em cena, escutamos sempre a sua voz conversando e conduzindo as entrevistas e os entrevistados dirigindo-se a ela. Esse é também um ponto importante para Bernardet: para ele, o diferencial nesses filmes não é o uso da primeira pessoa, mas de “uma pessoa que se funde num personagem” (2005, p. 152). As cineastas são o centro da narrativa nos documentários de busca, obedecem a uma construção dramática, com objetivos e obstáculos, e tornam-se “*pessoas-personagens*”.

Em 2007, com seu *Person* (74'), Marina Person procura reconstruir uma memória sobre seu pai através de entrevistas com familiares e alguns amigos dele, colegas de trabalho, além de imagens de arquivo da família e recordações de suas próprias lembranças anteriores à morte do pai, quando ela tinha seis anos. Essas recordações são entrelaçadas com imagens dos filmes

do pai, o cineasta Luiz Sérgio Person, autor de obras de grande relevância para a história do cinema brasileiro¹⁶.

Diário de uma busca (2010, 105') traz novamente a busca pela memória do pai, com Flávia Castro se colocando como investigadora da vida de seu pai, Celso Gay de Castro, um militante e guerrilheiro anônimo, mas também das circunstâncias misteriosas de sua morte. Flávia reconstrói as narrativas de vida do seu pai e da sua própria. A vida dos guerrilheiros e seus filhos, os anos de exílio, memórias que se misturam também com a memória dos tempos da ditadura militar no Brasil.

Em 2011, Lúcia Murat retoma seu processo de escritas de si no cinema e aparece como uma *pessoa-personagem* em *Uma Longa Viagem* (74'), filme em que ela, munida de suas próprias memórias e das de seu irmão, Heitor, vai narrar a viagem de dez anos que ele realizou ao redor do mundo na década de 70, enquanto Lúcia vivia a guerrilha contra a Ditadura civil-militar brasileira, a prisão e as torturas. Murat mobiliza as cartas que Heitor escreveu para a família enquanto estava viajando (no filme encenadas por Caio Blat), as entrevistas que realizou com ele no tempo presente do filme, fotografias e filmes da família e sua própria narração em primeira pessoa, que reconta momentos de sua vida e da história do Brasil nesse período. *Uma Longa Viagem* é o filme com viés autobiográfico mais explícito de Lúcia Murat, e é o que mais se aproxima das estratégias narrativas mais comuns a esse tipo de documentário no Brasil — os arquivos de família, as entrevistas com familiares, a narração em primeira pessoa na voz da cineasta.

Depois, Murat recorre à autoficção em *A Memória Que Me Contam* (2013, 97'), abordando novamente o período da Ditadura civil-militar no Brasil, o que notadamente corresponde a uma parcela marcante de sua vida. A narrativa, no entanto, se realiza no tempo presente da segunda década de 2000: em uma sala de espera de hospital, um grupo de amigos ex-guerrilheiros da geração de 1968 se reúne pela situação da amiga Ana, que está internada e inconsciente. Ana é inspirada em Vera Silvia Magalhães, a quem o filme é dedicado, a única mulher a participar do notório sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, em 1969, e amiga pessoal de Lúcia Murat. Esse é o único filme no nosso panorama das práticas de escritas de si no Brasil que é classificado como ficção. Mas defendemos que o filme se trata de uma autoficção e que sua presença é importante para este breve histórico.

No filme, a referencialidade ao real é latente, Murat fala mais uma vez de parte importante da história do Brasil: as torturas, o sequestro do embaixador, a perseguição, a derrota

¹⁶ Obras como *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) e *O Caso dos Irmãos Naves* (1967).

das utopias revolucionárias, a anistia, a Comissão da Verdade, a culpa dos ex-guerrilheiros. Acrescenta-se a isso, no filme, a presença de áudios e vídeos de arquivo desse período histórico. Irene Ravache, que interpretou o alter ego de Lúcia Murat vinte anos antes em *Que Bom Te Ver Viva*, volta para interpretar o papel de Irene Constantino, uma das ex-guerrilheiras do grupo de amigos, que agora é cineasta e faz um filme sobre a geração de 60 e sobre sua amiga, o mesmo que faz Murat. A própria diretora “considera o traço autobiográfico estar mais claramente presente em *A Memória Que Me Contam* do que no próprio *Que Bom Te Ver Viva*” (Campos, 2019, p. 123).

Conhecida por seus filmes subjetivos, Petra Costa inicia seu percurso como cineasta com *Elena* (2012, 82’), com uma narração constante em primeira pessoa e uma profusão de arquivos de filmes de família (resultado de uma família com intensa verve artística e recursos financeiros suficientes para arcar com tecnologias de filmagem no Brasil dos anos 70/80), Petra tenta “reencontrar-se” com sua irmã mais velha, Elena, e narra as histórias das vidas de ambas até aquele momento da filmagem. A narração íntima da diretora é direcionada a Elena, que se mudou para Nova York ainda adolescente para perseguir o sonho de ser atriz de cinema. Petra entrevista sua mãe e está na imagem a todo momento, tanto nos filmes caseiros quanto nas filmagens realizadas para o filme, muitas delas em Nova York, refazendo caminhos que sua irmã percorreu.

Em *Marighella* (2012, 100’), Isa Grispum Ferraz constrói uma narrativa sobre a vida política de seu tio, Carlos Marighella, liderança revolucionária da década de 1960 no Brasil. Com os recursos convencionais: imagens de arquivo da família, entrevistas, mas com narração em primeira pessoa mais escassa, em comparação com outros filmes que utilizam dessa estratégia. Mariana Pamplona vai na mesma direção no documentário *Em Busca de Iara* (2013, 91’), que codirigiu com Flávio Frederico. Pamplona faz o mesmo exercício de uma construção narrativa da vida de uma figura conhecida da resistência à ditadura civil-militar brasileira, aqui a da sua tia Iara Iavelberg, pontuada com pouquíssimos vislumbres de sua própria narrativa de vida. As informações sobre a vida das diretoras presentes em ambos os filmes são escassas; apesar de se autoinscreverem na imagem e na narração em primeira pessoa, o fazem mais como adereço do que como estratégia narrativa. O foco é realmente Marighella em um e Iara no outro; ao contrário de outros filmes listados aqui, a narrativa da vida das cineastas pouco toca a dos biografados.

Um filme brasileiro em que a diretora pratica a escrita de si, mas que foge à quase regra de revisão do passado e da exposição de relações familiares, é *Tão Longe É Aqui* (2013, 74’), da documentarista Eliza Capai. A diretora narra sua viagem por vários países da África e seu

encontro com as mulheres daquele lugar, registrando suas impressões e angústias com a voz *over* e realizando entrevistas. O diferencial é o foco no presente das filmagens, inclusive temos certeza de que a cineasta é autora de todo o material do filme (à exceção da montagem, que é compartilhada), pois ela viaja sozinha e todas as imagens fazem parte do presente da viagem.

No mesmo ano, Maria Clara Escobar tenta, com *Os dias com ele* (2013, 105'), reconstruir uma memória que não tem da sua própria infância e do seu pai que, apesar de ainda vivo, sempre foi uma figura ausente em sua vida. Para isso, vai para Portugal, onde vive o filósofo e dramaturgo Carlos Henrique Escobar e passa alguns dias filmando uma série de entrevistas com ele. Ao ser indagada pelo pai sobre o que é o filme, Maria Clara responde: “Uma construção, ou uma reconstrução, de uma memória que eu não tenho da sua história, ou da nossa história”.

Apoiadas no viés familiar das práticas de escritas si também estão Mônica Simões, em *Um Casamento* (2016, 80'), filme no qual a diretora confronta as lembranças de sua mãe, a noiva, com as suas próprias, além de filmes e fotografias de arquivo para construir a narrativa do matrimônio de seus pais; e Lúcia Veríssimo, em *Eu, Meu Pai e Os Cariocas* (2017, 112'), que revisita a história de seu pai, o maestro Severino Filho, e do grupo Os Cariocas, um dos mais importantes da música popular brasileira.

Heloísa Passos realiza *Construindo Pontes* (2018, 72') focalizando os diálogos com o seu pai, Álvaro, um engenheiro que trabalhou em inúmeras obras construídas no período militar brasileiro e que ainda hoje vê essa como “a única época em que houve um projeto de país”. Com imagens de arquivo e narração em *over*, a diretora vai resgatando memórias ao lado do pai, e a relação dos dois é explorada em seus conflitos — cada um como um polo oposto do espectro político e das opiniões a respeito do que foi a ditadura militar brasileira.

Em *Democracia Em Vertigem* (2019, 121'), Petra Costa entrelaça a narrativa de sua vida à narrativa da ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT) à presidência do Brasil e o cenário que se sucedeu após sua saída. Novamente com narração constante em voz *over* e arquivos de filmes de sua família, Costa entrelaça o privado e o público, o íntimo e o coletivo, outro movimento predominante nas práticas de escritas de si dos documentários brasileiros.

Já em 2020, Carol Benjamin lança *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (85'), documentário em que a diretora se coloca em primeira pessoa e como personagem, como pessoa-personagem, na busca por reunir informações e registrar a vida da sua avó Iramaya Benjamin e do seu pai, César Benjamin. Aqui também estão presentes as estratégias que observamos serem mais comuns nas práticas de escritas de si de cineastas brasileiras, como a autoinscrição, a narração em voz *over*, a utilização de documentos e imagens de arquivo.

É importante pontuar que todos esses longas-metragens que praticam as escritas de si destacados aqui foram realizados por mulheres brasileiras brancas de classe média. Numa sociedade racista como a brasileira, é sintomático que as ferramentas e as oportunidades para a produção de filmes estejam majoritariamente nas mãos de pessoas brancas e com condição financeira acima da média da população do país.

“Cinema é, sem dúvida, uma arte elitista, aí chega uma preta, filha de empregada doméstica, e diz que vai chegar à direção, claro que foi difícil! Até porque me dividia entre fazer cinema e criar meus dois filhos”, afirmou em entrevista Adélia Sampaio (*apud* Oliveira, 2019, p. 39), a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil, em 1984.

Em relação aos documentários de longa-metragem realizados por mulheres e que se amparam em práticas de escritas de si, a situação não é diferente; não encontramos nenhum registro de obras desse tipo realizadas por mulheres negras na filmografia brasileira. No entanto, principalmente a partir dos anos 2000, há uma produção vasta e diversificada de curtas e médias-metragens em que cineastas negras recuperam suas histórias e constroem suas próprias narrativas de vida. A exemplo de Tila Chitunda e sua extensa pesquisa sobre as suas origens familiares e ancestrais nos filmes *FotogrÁfrica* (2016, 25’), *Nome de Batismo – Alice* (2017, 25’) e *Nome de Batismo – Frances* (2019, 16’); e dos filmes *Fartura* (2019, 22’), de Yasmin Thayná; e *Travessia* (2017, 5’), de Safira Moreira.

A produção das mulheres indígenas em longas-metragens também é recente e ainda mais escassa, principalmente em relação às práticas de escritas de si. Podemos destacar, no entanto, o filme de média-metragem *Teko Haxy – Ser Imperfeita* (2018, 40’), no qual a não-indígena Sophia Pinheiro e a indígena guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy, por meio de um encontro, constroem um autorretrato compartilhado, filmando uma a outra em suas contações de histórias e hábitos cotidianos. Vale destacar também o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020)¹⁷, em que quatro cineastas — Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro — filmam videocartas em primeira pessoa durante o período de isolamento social resultante da pandemia do COVID-19.

Diante do panorama traçado, pudemos observar nas práticas de escritas de si das cineastas brasileiras uma preferência a narrar não unicamente suas histórias individuais, mas de se debruçar sobre narrativas de familiares, irmãs, mães, avós, tios e pais. Uma construção de narrativa de si que se faz em relação; em relação a alguém, na relação com outra pessoa.

¹⁷ Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Recuperando da literatura a ideia de *narrativas de filiação*, escritos em que o autor reconstrói suas memórias ao mesmo tempo em que coloca em discussão sua relação com uma figura familiar que está sendo biografada (Viart *apud* Santos Júnior, 2017), Santos Júnior (2017, p. 78) chamou de *documentários de filiação* aqueles que se preocupam “com o processo de investigação dos diretores sobre os seus antepassados e como essa genealogia ressoa no presente”. Essa ideia parece falar do que encontramos aqui, desses documentários que se dispõem a produzir biografias¹⁸ que são, também, autobiografias¹⁹.

Acrescentando à ideia de documentários de filiação de Santos Júnior (2017), poderíamos dizer que, além da construção de uma narrativa de si em relação a um outro, um encontro entre biografia e autobiografia, esses documentários apresentam recorrências de autoinscrição das realizadoras, seja pela imagem corporal ou pela voz, o que as transforma em personagens de seus próprios filmes, e ainda se apoiam em uma forte presença de imagens de arquivo e filmes de família, ativando a construção de uma memória na narrativa.

No entanto, é curioso perceber a diferença no foco familiar entre as cineastas brancas e as cineastas não-brancas brasileiras. Tila Chitunda, em seu *FotogrÁfrica*, por exemplo, focaliza a sua mãe ao longo do filme, realiza extensa entrevista com ela e mergulha em suas memórias sobre Angola, seu país de origem, e toda a história que a trouxe até o Brasil. A linhagem materna é também o que atrai o olhar e o interesse de Pará Yxapy em seu primeiro longa-metragem, *Para Reté*, atualmente em fase de finalização. No filme, como comenta Clarisse Alvarenga (2019, p. 186), Pará Yxapy lança um olhar “para sua mãe, para sua filha e para a avó”, focalizando a linhagem feminina de sua família. Enquanto que os documentários de filiação realizados por mulheres indígenas e negras tendem a caminhar em busca da figura materna, o mesmo tipo de filme realizado por mulheres brancas frequentemente está mais interessado na figura do pai das realizadoras.

Seis dos títulos elencados no panorama acima tratam de realizadoras e seus pais ou de sua relação com eles e, na tentativa de reelaboração de uma memória paterna, acabam tocando também a memória de seu país. Na tentativa de compreender como essas cineastas brasileiras constroem narrativas de si através do fazer cinematográfico, elegemos para integrar o *corpus* desta pesquisa *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013, 105’), *Person* (Marina Person,

¹⁸ Encontramos também na pesquisa documentários nos quais as cineastas biografam seus próprios familiares, mas não praticam as escritas de si, como *Pitanga* (2017, 93’), de Camila Pitanga e Beto Brant, *Brennand* (2013, 75’), de Mariana Brennand Fortes e *A Música Segundo Tom Jobim* (2012, 88’), de Dora Jobim e Nelson Pereira dos Santos.

¹⁹ Encontramos também práticas de escritas de si de cineastas que biografam os pais, mas que não entraram no panorama por se tratarem de documentários em médias-metragens, como *O Rei do Carimã* (2009, 52’), de Tata Amaral, e *Histórias Cruzadas* (2008, 53’), de Alice de Andrade.

2007, 74') e *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010, 105'). Consideramos que os três filmes compartilham particularidades que os colocam lado a lado: são realizados por mulheres que buscam, com eles, reconstruir uma memória sobre seus pais ausentes (pela morte ou pela distância) e, com isso, constroem uma narrativa sobre si próprias. São filmes erguidos com base em uma força de busca — é o que os move, é esse afeto o propulsor do movimento intra-narrativo e do movimento extra narrativo, do movimento de produção cinematográfica. Nos chama atenção nesses que, ao tratarem de figuras que têm suas narrativas de vida intimamente ligadas à história de seu país, tais obras acabam propondo uma revisão da memória nacional através de um prisma íntimo e familiar.

Os filmes, no entanto, não portam somente semelhanças, mas também diferenças entre si. Em *Person*, Marina Person decididamente não procura traçar uma ampla biografia paterna. Com entrevistas realizadas com diversos familiares e amigos de seu pai, além de imagens de arquivo em que o próprio Luís Sérgio Person fala de si e trechos de seus filmes que ficaram marcados na história do cinema nacional, ela nos entrega um retrato do diretor à sua época, contribuindo principalmente para uma reavaliação do seu legado artístico. Com os arquivos de filmes da família e as lembranças, Marina reconstrói a memória de seu pai para além de sua obra e faz um filme de celebração. Em vários momentos ela se coloca em primeira pessoa e também participa do filme enquanto personagem. “O cinema que me trouxe um pouco do meu pai. Eu conheço mais meu pai por causa do cinema, por causa dos filmes que ele fez. [...] É uma nova maneira de se relacionar com a pessoa. É uma maneira que não é cotidiana, que não é física, mas é uma maneira que eu encontrei”, diz a realizadora na narração.

Em *Diário de uma busca*, apesar de também realizar entrevistas com familiares e amigos do pai, Celso Castro, para munir-se de informações sobre sua vida, Flávia concentra uma parcela importante do filme na investigação sobre as circunstâncias de sua morte, que nunca foram devidamente esclarecidas. “Mas, durante muito tempo, pensar em meu pai significava pensar em sua morte. Como se pelo enigma e pela sua violência, ela tivesse apagado a sua história e, junto com ela, parte da minha vida”, ela diz no início do filme na narração em *off*. A narração aqui também vai abrigar as cartas que Celso enviou em vida, lidas por seu filho, o irmão de Flávia. Flávia atravessa países e arquivos em busca do entendimento sobre as narrativas de vida de seu pai e a sua própria e, nesse percurso, acaba elaborando também uma memória sobre os brasileiros e brasileiras que dedicaram suas vidas à militância política, foram perseguidos e exilados durante o regime militar que ocorreu no Brasil.

Já *Os dias com ele* é o título do *corpus* que mais difere dos outros dois, no que se refere ao seu formato. Diferente dos outros, o pai de Maria Clara não está morto; a cineasta viaja para

Portugal, onde ele vive, e realiza com ele uma série de entrevistas que recapitulam momentos marcantes de sua vida (especialmente como acadêmico e militante de esquerda) que darão forma ao filme. O que escapa dessas entrevistas — o antecampo, as disputas que os dois travam pelo filme — é o que se destaca na obra.

Logo em sua cena de abertura, a primeira fala do pai, Carlos Henrique Escobar, diz o que ele acha que eles estão fazendo ali. “Pode começar? Esta é uma espécie de entrevista feita pela Maria Clara a respeito da minha vida e do meu trabalho intelectual.” Em outro momento mais adiante, ele revê: “É engraçado porque eu não sei bem que filme é esse que você tá fazendo. Eu tenho a impressão de que você está fazendo um filme... se for isso, é maravilhoso, um filme sobre você. É sobre você, né?”. A maioria das perguntas que Maria Clara faz ao seu pai em *Os dias com ele* são sobre ele, sobre sua vida e obra. Mas, em determinado momento, Escobar entende que o filme é, na verdade, sobre ela. O filme é dela, as escolhas são dela, ela é quem narra a história enquanto diretora e autora. Escobar sabiamente percebe que a sua filha é não só a realizadora, mas também personagem de seu próprio filme.

2 ASSUMINDO-SE PERSONAGEM

Os documentários aqui analisados são construídos como gestos em direção a algo, braços que se levantam no intuito de alcançar. Alcançar um alguém que não está presente? Alcançar o preenchimento possível de uma memória lacunar? Alcançar uma elaboração de sua própria história? As realizadoras buscam reconstruir, cada uma a seu modo, a memória de seus pais ausentes — a memória das histórias de vida deles e como elas se entrelaçam com suas próprias histórias. Neste capítulo, debateremos sobre a autoinscrição das realizadoras na narrativa e quais os sentidos e significados que essa presença na imagem suscita.

“Ô pai...” é o que Maria Clara Escobar fala na primeira vez em que ouvimos sua voz em seu filme *Os dias com ele*. A primeira fala da diretora Flávia Castro em seu filme *Diário de uma busca* é sobre seu pai: “Meu pai morreu em Porto Alegre...”. Já na primeira cena de *Person*, vemos imagens de filmes de família, enquanto uma voz fala do momento em que Luiz Sérgio Person morreu; a voz de Marina surge rememorando o momento em que recebeu a notícia, um plano fechado nos mostra seu rosto pela primeira vez, no presente do filme, corta as imagens de arquivo e ela diz as palavras que lembra ter ouvido de sua irmã: “papai morreu”.

Já de início percebemos que atravessando cada um desses filmes está uma força propulsora de busca. O material que os construiu foi esse afeto. Quando assistimos a essas obras, dá para sentir, por baixo das entrevistas e dos arquivos, a todo momento o gesto das realizadoras de tentar alcançar algo no espaço em comum entre a história desses pais e a história de si mesmas — e até, em certa medida, da história do país. São filmes que, atravessando também a grande história, a história nacional, constroem uma narrativa do micro, a partir de instâncias do íntimo e pessoal, centrada no indivíduo — são obras, portanto, inundados por forças afetivas que acabam deslocando aspectos de efeito de realidade e legitimidade no campo do documentário.

A centralização em experiências individuais se distancia “do paradigma fundante do domínio do documentário calcado na ideia de evidência e representação do real”, como vai defender Mariana Baltar (2013, p. 68). Para a autora, a ideia de legitimidade do discurso desses filmes contemporâneos centrados no indivíduo (ou no personagem, em termos de narrativa) não vai estar atrelada à representação do real com argumentos totalizantes, como historicamente é construído o documentário em sua vertente hegemônica ou mais recorrente. Antes, a legitimidade do discurso do filme será construída pelos vínculos afetivos e emotivos organizados em torno de noções de cotidiano, esfera privada e intimidade. Assim, o firmamento

de um *pacto de intimidade*, expressão da autora, é o que resulta na autenticidade e legitimidade do próprio filme (Baltar, 2013).

O documentário contemporâneo leva para um lugar central a instância do personagem, que “tratado em sua interioridade e individualidade, passa a ser o fio condutor da narrativa através do investimento em sua vida e história privadas” (Baltar, 2013, p. 24). Essa mudança que os documentários contemporâneos operam na posição do personagem, para Baltar, está em consonância com o cenário social da contemporaneidade e sua valorização das dimensões do privado, do cotidiano e do valor de intimidade.

De fato, grande parte dos documentários brasileiros em primeira pessoa têm trazido para o primeiro plano a importância da intimidade em suas narrativas, especialmente a intimidade relacionada a relações e questões familiares. Os documentários dos quais falamos aqui não são exceção, eles se apoiam fortemente na intimidade e nas histórias pessoais das personagens centrais, que são as próprias cineastas. Elas são o fio condutor da narrativa, que é guiada pelo seu processo de busca e pelo fazer documental.

O *pacto de intimidade* não nos é apresentado verbalmente nesses filmes, mas nos atinge como forças que atravessam a tessitura fílmica de um lado a outro. É comum pensar no espaço documental igualando o real ao visível, o que existe à imagem que está dada. Neste capítulo, daremos destaque também às forças intensas e invisíveis (se considerarmos apenas o olhar humano como canal de recepção) que atravessam essas imagens e nossos corpos, para além de uma abordagem representacional.

Pois que não experienciamos um filme apenas com nossos olhos; vemos, compreendemos e sentimos filmes com nosso corpo inteiro (Sobchack, 2004). A essas forças que nos atravessam além do visível mas à altura do sensível, chamaremos *afetos*, com base na filosofia de Gilles Deleuze trabalhada por Elena Del Rio (2008), entendendo o corpo como um conjunto de forças e afetos que se relacionam com múltiplas outras forças e afetos, desenhando conexões entre si e entre corpos (humanos, animais, fílmicos), num processo incessante de auto-modificação e tornar-se.

2.1 A CONSTRUÇÃO DA REALIZADORA-PERSONAGEM

Diário de uma busca, *Os dias com ele* e *Person* são construídos a partir desses princípios de troca e movimento, fortemente atravessados por afetos; são obras que se desenrolam num processo de *tornar-se*, ao invés da ideia conclusiva de *ser*. Filmes com teor autobiográfico, nos quais as realizadoras estão construindo, narrando, elaborando suas próprias histórias ao longo

do percurso mesmo do fazer cinematográfico. As realizadoras, que são também personagens, mobilizam uma rede de afetos que irá afetá-las e ser afetada por elas. Acolhendo e integrando arquivos, entrevistas e lembranças, elas vão se conhecendo e reconhecendo no processo do fazer cinematográfico, que está inscrito na imagem. Também os próprios filmes estão inseridos na lógica do tornar-se, pois vemos na tela os processos de produção que os moldam.

Os momentos em que as forças dos afetos se mostram mais intensas, mais explícitas, que escapam sem barreiras, são mobilizados pela presença corpórea (seja com o corpo físico na imagem ou através da voz na narração) das realizadoras que, além de costurarem o tecido fílmico, estão presentes na imagem reiterando o gesto que busca alcançar algo. A autoinscrição (Renov, 2008) das realizadoras torna os afetos mais visíveis e explícitos, pois eles se transformam em *performance*. Não entendemos *performance* aqui como algo artificial ou construído intencionalmente ou previamente. Acompanho Del Rio (2008), para quem a *performance* é um “evento-expressão” sem pré-definições, espontâneo e original, gerado pela força propulsora do afeto, e a partir do qual novos fluxos de pensamento e sensações podem emergir. O afeto, então, seria a força, enquanto a *performance* é a sua forma espontânea de expressão. “Afeto é a força de tornar-se que permite a personagens/atores, e finalmente até ao próprio filme, passar de um estado corpóreo a outro, enquanto a *performance* é a expressão dessa força²⁰” (Del Rio, 2008, p. 10, tradução nossa).

Figura 3 - Marina conversa com entrevistados em *Person*



Em *Person*, a presença corpórea da realizadora Marina está em praticamente todas as cenas, à exceção das imagens que são de arquivo²¹; seja entrevistando amigos e conhecidos de seu pai, quando aparece de costas em posição de interlocutora, ou lado a lado, conversando numa mesa de bar ou enquanto caminha, Marina está presente. Nessas conversas, o assunto é o

²⁰ “Affect is the force of becoming that enables characters/actors, and ultimately the film itself, to pass from one bodily state to another, while performance constitutes its expression.”

²¹ E mesmo em algumas delas ela está presente, ainda que como criança. Comentaremos essas imagens de arquivo no Capítulo 3.

seu pai, Person: a sua personalidade, o seu modo de trabalhar, seus desejos e sonhos. As expressões de Marina estão sempre visíveis e mostram o seu encanto, a sua admiração e animação ao ouvir histórias sobre o seu pai e sobre como ele lidava com a vida. Frequentemente a câmera vai dos planos fechados nos rostos dos entrevistados para uma panorâmica que se desloca até o rosto de Marina, captando as emoções que ela deixa transparecer no momento em resposta ao que está sendo dito. Até na entrevista com o ator Sérgio Mamberti, mesmo que Marina não esteja enquadrada em cena, seu rosto ainda assim aparece no reflexo do espelho atrás do entrevistado, reforçando a onipresença da diretora como personagem.

Marina também aparece em conversas mais íntimas com a mãe e a irmã, quando o foco são as lembranças do cotidiano e a vida em família quando o pai ainda era vivo. Nesses momentos, principalmente com a sua mãe, Marina também realiza uma investigação de si — “e o que que eu fiz?”, indaga quando sua mãe fala do momento que ela recebeu a notícia da morte do pai. A conversa mais longa de Marina com sua mãe foi gravada numa mata, onde elas aparecem sozinhas caminhando em meio às árvores, um cenário intimista e fechado em si mesmo. Um lugar seguro para a conversa entre mãe e filha. À vontade, além da vida de Person, elas comentam sobre si mesmas.

“Eu acho que seu gosto pelo cinema começou com essas sessões de cinema”, diz a mãe, se referindo aos momentos em que Person projetava filmes na sala de casa. “Acho que sim”, Marina responde. “E mais tarde porque eu acho que era uma maneira de me aproximar dele também, né? De fazer o que ele gostava. Talvez tentar viver o que ele tinha vivido.” Dessa forma, Marina vai elaborando também a sua própria narrativa, em paralelo a de seu pai. A realizadora-personagem segue o processo de transformação e tornar-se.

Figura 4 - Marina conversa com a mãe e a irmã em *Person*



Essa autoinscrição de realizadoras e realizadores nos documentários contemporâneos, o “fazer-se sujeito (ou imagem) diante da câmera” (Xavier, 2003, p. 78), os coloca no lugar de

personagens de seus próprios filmes, o que vai convergir para a construção da intimidade como elo de confiança entre filme e espectador.

No universo do documentário, a noção de intimidade está diretamente relacionada com a figura do personagem. É através dele que a intimidade se instaura como valor e que a troca de intimidades — o falar de si, o fabular a história de si ou as considerações pessoais da história dos outros, feitas para um “outro” que se torna instância de mediação através da narrativa — articula-se como pacto central para a legitimação do filme (Baltar, 2013, p. 212).

Em *Person*, é comum nos momentos de diálogo o uso de *close-ups* nos rostos não só dos entrevistados, mas também no rosto de Marina, a realizadora do filme. Seu rosto na imagem intensifica a sensação de intimidade e proximidade; por várias vezes nos possibilita observar suas reações às informações que recebe — a vemos rindo de uma situação engraçada vivida por seu pai ou pensativa quando sua mãe lhe diz que não pensava em ter filhos no momento em que engravidou dela. Para Baltar (2013), o *close-up* é um dos dispositivos comumente utilizados por documentaristas na construção de uma sensação de intimidade com o espectador, pois ele reforça a sensação de proximidade com o personagem.

Além do uso de estratégias que pertencem tradicionalmente ao domínio da ficção, como o *close-up* e planos-detelhe, Baltar destaca como outro entre os dispositivos comuns nessa construção de intimidade a presença da diretora e do aparato fílmico na imagem e as ações e relatos testemunhais apresentados como conversas e confissões. Essa construção, marcada pela exposição de afetos e da intimidade se torna a garantia de legitimidade e credibilidade dessas obras: uma confiança no íntimo como o real, quando o discurso íntimo é um valor de verdade.

Figura 5 – Close-up no rosto de Marina em *Person*



Desse modo, a aposta na exposição da intimidade pretende criar um vínculo sentimental com o espectador para a validação do discurso do filme. Ele, o discurso, é tanto mais confiável quanto passa um efeito de sinceridade e entrega por parte da personagem, que nos filmes que estudamos são também as diretoras. Neste sentido, Contardo Calligaris (1998) observa que, na

modernidade ocidental, cada vez mais a verdade que importa é a que está dentro do sujeito. Para o autor, o valor de verdade que é dispensado a relatos “sinceros” — ou que se parecem assim — passam uma ideia de autoridade e propriedade: “Vivemos em uma cultura onde a marca da subjetividade de quem fala ou escreve constitui um argumento e uma autoridade tão fortes quanto, se não mais fortes que, o apelo à tradição, ou a prova dos ‘fatos’” (Calligaris, 1998, p. 44). Dessa forma, o discurso que vem do íntimo é visto como honesto o bastante para ser confiável. E quanto mais conhecemos as motivações, os impulsos das personagens, mais confiamos no que nos é apresentado.

Em *Person*, por exemplo, além de aparecer na imagem buscando informações sobre seu pai através de entrevistas, Marina aparece remexendo em documentos antigos, como um passaporte, desenhos, cartas, potencializando a construção de sua personagem, a filha que busca.

Assim, vida privada, cotidiano e personagem articulam o filme através de um efeito de intimidade — de conhecer o privado, de acessar a “verdade” do outro não por uma afirmação “exterior”, pela expressão dissertativa de um argumento, mas pela dimensão do encontro com esse “outro” que é o próprio filme (Baltar, 2013, p. 216).

Nos filmes que estudamos, as realizadoras são sim o próprio filme, são elas que dirigem, são elas que conduzem, são elas que constroem a narrativa, além de entrarem em cena como personagens e exporem uma parte de suas histórias. Marina, Maria Clara e Flávia são as guias da narrativa de seus filmes em duas camadas, tanto por serem as personagens que acompanhamos em suas buscas quanto na função de diretoras. Elas estão em absolutamente todas as cenas; mesmo quando não estão em frente às câmeras, estão atrás delas. As realizadoras são tanto a própria estrutura dos filmes quanto as engenheiras no comando dessa construção.

Mariana Baltar (2013) descreve três instâncias que, emaranhadas, tecem o filme: a pessoa, o personagem e o discurso fílmico. Pessoa sendo algo como “o que sou”, mais próximo de uma noção de identidade se a entendemos como processo, que vai se construindo na relação com o outro. O personagem como o resultado da *performance de si*: “é um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma ‘personagem’ no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública)” (Xavier *apud* Baltar, 2013, p. 231). E o discurso fílmico, formado a partir do processo de performance do personagem (e, conseqüentemente, da pessoa) e da esfera da construção da narrativa, que se estabelece a partir de decisões éticas do diretor e da equipe.

No caso dos documentários de filiação, essas três instâncias são moldadas pelo mesmo indivíduo, que é a própria pessoa, a própria personagem e a própria realizadora ao mesmo tempo. Essa tríade carrega alguma semelhança com o pacto autobiográfico pensado por

Philippe Lejeune ao falar da autobiografia literária. O autor, o personagem central e o narrador também seriam o mesmo indivíduo.

Em *Diário de uma busca*, como o próprio título do filme deixa explícito, acompanhamos Flávia Castro no gesto de querer tocar um pai que foi morto em circunstâncias misteriosas quando ela ainda era adolescente. Em paralelo às entrevistas com familiares e amigos e a reunião de imagens de arquivo que tratam da vida de Celso Gay de Castro, Flávia tenta reunir informações sobre a sua morte. Também acompanhamos Flávia como uma personagem de seu próprio filme, enquanto ela ouve as palavras de seus entrevistados ou conversa com o irmão Joca sobre o filme que está sendo feito.

A sensação de intimidade é construída por meio das conversas com familiares, e a relação da diretora, Flávia, com essas pessoas é demarcada também na legenda que identifica cada sujeito junto aos seus nomes: “minha avó”, “minha tia”, “minha mãe”, “meu irmão” — marcando também a posição de quem está contando a história. Mesmo quando seu corpo não aparece no quadro nas entrevistas, Flávia está intensamente presente, pois é o destinatário da interlocução.

Em dado momento, em diálogo com sua mãe, Sandra, Flávia não está presente na imagem, mas podemos ouvir a sua voz, suas perguntas e comentários. Nesse trecho específico, a diretora não faz cortes, mantém no filme as pausas na fala da mãe e suas próprias interpelações. As pausas e retomadas naturais da fala, deixadas à mostra, acentuam a naturalidade e organicidade do diálogo, contribuindo para o efeito de veracidade e credibilidade.

Flávia: Agora, mãe, nesse começo todo que só vocês tinham filhos...

Sandra: Mas durante muito tempo só nós tínhamos filhos, quando a gente veio pro Chile também. Na embaixada, vocês eram... dos amigos nossos ninguém tinha filho naquela época. Ou então tinha bem pequenininho, né?... Não, mas o que que tu ia perguntar?

Flávia: Não, isso, como é que isso era percebido pelos outros, também achavam que tinha que nos mandar pra Cuba?

[Pausa em que Sandra pensa por um momento.]

Sandra: Eu não sei.

Flávia: Mas a gente era um estorvo, né?

Sandra: Era. Era e... mas eu não sei... mas eles acabavam... hmm... tendo que integrar a existência de vocês, né? Era... ah, sei lá o que eles achavam. Era um estorvo, claro.

Comentei que as realizadoras são a estrutura do filme, pois estão tão inseridas na narrativa que não é possível retirá-las sem prejuízo. Sem elas construindo a narrativa, os filmes não existiriam. A exemplo de quando Flávia faz uma viagem ao Chile com sua mãe para visitar os lugares por onde passou na infância e o dono de uma das casas em que moraram

pergunta sobre o porquê do filme, se o pai dela era alguém importante. “Para mim, sim”, Flávia responde sem hesitar, destacando a importância de si mesma na narrativa — e como corpo em busca, sujeito que impulsiona o filme.

Em paralelo às conversas sobre a vida de Celso, Flávia segue com as investigações sobre sua morte. Sempre que preenchem a tela os recortes de jornal ou arquivos sobre a situação da morte de Celso, ouvimos um som insistente que parece ser de pés encostando o chão: passos. Quando surgem, as inserções com som de passos sempre precedem uma imagem de Flávia caminhando de encontro a alguma fonte de informações que irá entrevistar, seja um jornalista que cobriu o acontecimento à época ou um dos policiais que chegou primeiro à cena do crime. Percebemos que a diretora constrói um caminho de investigação, e nós acompanhamos as descobertas de sua personagem.

Figura 6 - Flávia conversa com seu irmão (A) e sua mãe (B) em *Diário de...*



A presença corpórea de Flávia na imagem intensifica seu gesto de busca. Através da performance, seu corpo nos fala dos afetos que lhe atravessam, que atravessam a imagem e chegam até nós. Quando a vemos falando ao telefone com o primeiro jornalista a chegar na cena do crime e ouvimos ele dizer “De repente, tu tá procurando uma coisa que não existe”, a frustração de Flávia é nossa frustração, ao sentir que o mistério não será resolvido. Ou quando está conversando com um dos amigos do pai e lhe pergunta “Se eu ler um trechinho de uma carta, tu aguenta?”. Ele assente e ela inicia a leitura de carta que Celso lhe escreveu ao fim da vida. Não vemos seu rosto, ela está de costas para a câmera, de frente para o entrevistado, mas a emoção está em sua voz. A voz embarga e ela interrompe a leitura. Ainda consegue soltar: “Eu que não podia...”, antes de esconder o rosto nas mãos e desabar na mesa à sua frente. O amigo de seu pai afaga a sua cabeça, afetado por tal evento-expressão.

Figura 7 - Flávia se emociona ao ler carta de seu pai em *Diário de...*



Além de realçar seu gesto de busca, a autoinscrição das realizadoras nesses filmes acentua na imagem a ideia de processo, pois visibiliza as transformações subjetivas vividas por elas através de uma performance encorporada, o ir de um estado do corpo a outro, de tornar-se. Faço uso da ideia de encorporamento aqui como uma tradução do termo *embodiment*, trabalhado por Vivian Sobchak (2004) como algo que implica não só corpo, mas necessariamente “corpo e consciência, objetividade e subjetividade, num conjunto irreduzível²²” (Sobchak, 2004, p. 4, tradução nossa). Para Sobchack, a experiência humana é radicalmente material e *incorporada*; não há como falar de um sujeito ou de uma consciência sem corpo. Consciência e corporalidade são inseparáveis, o corpo vivo é “um único sistema de carne e consciência²³” (Sobchack, 2004, p. 73, tradução nossa). Portanto, desconsiderar as capacidades do corpo é, para Sobchack, perder a oportunidade de adicionar senciência e sensibilidade a nossas noções de eu e pessoa.

O que esses filmes nos deixam ver com a presença corpórea das realizadoras na imagem são as transformações subjetivas que as modificam, a experiência vivida *encorporada*, o corpo como sendo o mediador, ao mesmo tempo disparador e receptor das forças e afetos que o constituem. Corroboro aqui o pensamento de André Brasil (2011), para quem a imagem abriga uma experiência — é um lugar não apenas de representação, mas de performance como emergência, onde não apenas se figuram, mas se efetuam “*processos de subjetivação*”. Para o autor, a performance é “o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e, ao se expor, cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo” (Brasil, 2011, p. 5).

“A vontade de fazer o filme é também conhecer a sua história, que eu não conheço”, diz Maria Clara Escobar ao seu pai, em *Os dias com ele*. Para conhecer essa figura paterna, que

²² “entails both the body and consciousness, objectivity and subjectivity, in an *irreducible ensemble*.”

²³ “a single system of body and flesh.”

sempre foi ausente em sua vida, a cineasta filma uma série de entrevistas com ele, o filósofo e dramaturgo Carlos Henrique Escobar. As filmagens são todas feitas por ela nos limites da casa de Escobar, marcando as bases de cotidiano e intimidade do documentário pessoal. Durante as entrevistas, podemos ouvir os sons do dia a dia de uma casa, os barulhos de uma cozinha, o som da televisão ligada. São também personagens coadjuvantes Ana, esposa de Escobar, e o filho do casal, Emílio.

Sabemos que é Maria Clara quem prepara tudo, a câmera e o som, pois o filme deixa tudo a ver: os barulhos do ajuste da câmera (que, por sinal, abrem o filme), a preparação do microfone para Escobar, as palmas desajeitadas que substituem a claquete. Quando o corpo de Maria Clara aparece fisicamente em cena, já sabemos quem é ela, pois já ouvimos a sua voz *desencorporada* por diversas vezes no antecampo²⁴ em diálogo com o pai. Também pelos indícios do modo de produção do filme aos quais temos acesso desde a primeira cena entendemos que, mesmo quando não há diálogo e ela não aparece corporalmente, Maria Clara está ali, por trás da câmera, em posição de observação.

Essa posição de observação de Maria Clara é direcionada especialmente ao seu pai, nada mais justo, já que o intuito dela é fazer um filme sobre ele, ou com ele. Mas aí é quando escapam através da imagem e chegam até nós os afetos. Ela, através da câmera, observa Escobar em seu cotidiano com planos fixos, por diversas vezes com planos fechados nos quais o rosto dele toma quase a tela inteira e planos-detelhe dos seus movimentos — vemos através dos olhos-câmera (do corpo) de Maria Clara: Escobar comendo, Escobar lendo, Escobar cochilando enquanto assiste à televisão.

Em um desses momentos, enquanto leva o garfo à boca, Escobar deixa cair um pouco de comida no guardanapo que está sobre seu peito; faz uma expressão de incredulidade enquanto levanta as mãos. Vagarosamente coloca os farelos que escapuliram no guardanapo, amassando-o e fazendo uma bola com ele. Olha em volta e faz que vai jogar a bolinha de papel em alguém fora de quadro. Dá uma risada contida e desiste. A sobremesa é banana cortada em rodelas e goiabada, que Escobar come em ritmo lento enquanto assiste à televisão. Ainda no sofá depois de comer, lambe os lábios e fecha os olhos descansando a cabeça na mão. Olha em volta e percebe o olhar da câmera de Maria Clara. Como quem está cansado de ser o centro das atenções, pede à esposa: “Ana, desliga esse negócio dela. Eu não consigo nem ler”.

Em outro momento, por entre brechas de uma parede de tijolos vazada, como que escondida, Maria Clara observa Escobar passeando com os gatos no quintal. Se movimenta

²⁴ O antecampo é o fora de campo situado atrás da câmera (Brasil, 2013).

entre as brechas para capturar pedaços dele. Está presente o gesto, um gesto de querer capturá-lo, entender, decifrar esse pai, atravessar essa distância que ao menos fisicamente foi encurtada momentaneamente pela ocasião das filmagens.

Figura 8 - Maria Clara observa Escobar com a câmera em *Os dias...*



Os dias com ele coloca em primeiro plano a relação entre pai e filha, com a presença corpórea e performativa de ambos. Esse relacionar-se *encorporado* se torna explícito no meio privilegiado do audiovisual — nesse caso, uma obra com viés autobiográfico, prática que já carrega em si a alteridade, a premissa de que “todo eu implica um você” (Rascaroli, 2009, p. 4). Quando um corpo se relaciona com outro ele traz à tona sua capacidade de afetar, assim como de ser afetado por outro corpo. Quando falamos corpos aqui estamos falando do corpo de Maria Clara em relação com o corpo de Escobar, mas também com o corpo do espectador, por meio das forças dos afetos que nos chegam através da imagem. Essa é a potência dos corpos na tela — ou os poderes do corpo —, poder tornar-se por intermédio do relacionar-se, pois um corpo só existe em relação, ou seja, em performance (Del Rio, 2008).

Ao contrário do que acontece em *Person*, não vemos o rosto de Maria Clara para acompanhar as suas emoções e os afetos que a atravessam enquanto conversa com seus entrevistados. Mas nem por isso deixamos de ser afetados por ela, pois a emoção está presente na sua voz, que sempre escutamos vinda do antecampo e pelo seu olhar incisivo e observador que testemunhamos através da câmera. É pelo seu diálogo com Escobar que conhecemos a personagem da filha realizadora e sabemos algumas informações sobre a sua vida e sobre a relação entre os dois.

Na segunda entrevista longa do filme, lá pelos 10 minutos, Escobar está enquadrado em plano médio em frente a uma estante repleta de livros. Maria Clara aparece pela primeira vez corporalmente em quadro rapidamente enquanto coloca o microfone por baixo da camisa do pai. Ela pede que ele fale algo para testar o som e Escobar comenta qual pergunta ela deveria lhe fazer. Ao começar, ouvimos a voz de Maria Clara sugerir: “Eu tenho perguntas objetivas e perguntas mais subjetivas. Talvez eu pudesse começar com as perguntas objetivas, que talvez sejam mais fáceis de responder”. Então ela faz uma pergunta sobre a falta de arquivos e

memória brasileira do tempo da ditadura civil-militar. Escobar comenta sobre corrupção e a história da esquerda brasileira. Vemos um corte temporal, o quadro é o mesmo com Escobar à frente da estante de livros, mas a imagem está mais escura, nos dando a entender que a entrevista avançou e que o dia está chegando ao fim. Escobar suspira e Maria Clara diz: “Tá cansado, já?”. Ele não responde e ela continua: “Eu tenho duas perguntas bestas, tá?”. Maria Clara pausa, e talvez pela insegurança de finalmente fazer uma pergunta nunca antes feita, ou de finalmente chegar aonde mais queria, fala as próximas palavras com um ar de riso: “Uma... uma é sobre mim, que é... do que que você lembra da minha infância, de quando eu nasci, da nossa relação, que eu não lembro?” Escobar responde que a questão de Maria Clara é estranha, mas começa a falar de sua relação com a mãe dela, da infância e adolescência da filha.

Foi a pergunta sobre a relação dos dois que Maria Clara deixou para o final do dia, mas que parece ser a pergunta mais importante para ela. Conhecemos as questões íntimas dessa relação através do ponto de vista do pai, que é quem nos conta informações sobre a vida de Maria Clara. A realizadora busca entender o que se passou na sua relação com ele e os sentimentos do pai. Em *Os dias com ele*, sabemos dos sentimentos de Maria Clara através dos afetos que ela deixa escapar quando fala no antecampo e em grande parte através de sua montagem da narrativa do filme também com as imagens de arquivo (que discutiremos no capítulo seguinte).

Os momentos de diálogo nas entrevistas são os momentos em que os conflitos da relação entre pai e filha aparecem, quando Escobar quer assumir finalmente a posição hierárquica que seria de um modelo considerado padrão de pai, expondo sua vontade sobre como deveria ser o filme, dizendo quais perguntas ela deve fazer e quais caminhos Maria Clara deveria seguir em sua condução. A montagem deixa ver muitos pedidos e sugestões de Escobar em relação ao filme, comentários feitos teoricamente antes da “ação” propriamente dita, mas que, nesse caso, se tornam o espaço mais rico do filme e o seu fio condutor. É uma constante: repetidamente Escobar faz perguntas a Maria Clara sobre o que é o filme, tentando entendê-lo e a todo momento quer dizer como ele acha que o filme deveria ser.

Na vida, considerando a posição de pai construída socialmente, Escobar teria a última palavra. Mas, no domínio do cinema, na emergência da performance que escapa ao que está dado, a posição de fazer escolhas é de Maria Clara, mesmo que lidando com os gostos e negativas do pai. Apesar de as sugestões e opiniões de Escobar a respeito da construção do documentário serem mostradas, o filme não está em disputa. O filme é de Maria Clara, e a última decisão é dela. A própria presença das discordâncias de Escobar no filme é uma escolha

da realizadora, escolha que reafirma seu lugar de poder nessa instância, já que deixa claro que o filme desejado por Escobar não é o filme realizado por ela.

É noite e Escobar apaga a luz do escritório, carregando papéis e parece estar indo se recolher. Maria Clara o acompanha com a câmera, ele a olha e ouvimos a filha responder, por trás da câmera: “já vou”. Ele sai do quarto e Maria Clara fica, continua com a câmera na mão. Filma mais um pouco, o entorno, as pilhas de papéis amontoadas. Essa cena curta mas incisiva marca quem está com a câmera na mão, quem tem os olhos e o controle nesse momento, da perspectiva de quem é narrada essa história.

Essa posição vai se firmar mais à frente, em outra cena: no quintal da casa, ouvimos passarinhos, o vento corre e vemos flores ao fundo, em primeiro plano uma cadeira vazia, exceto por uma folha de papel, e um gravador em cima do assento. Escobar chega, pega o material e percebe que se trata de um documento do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), determinando a sua ordem de prisão no tempo em que o Brasil vivia sob o regime da ditadura civil-militar. Maria Clara pede que o pai leia o documento enquanto a câmera enquadra a cadeira vazia em que ele deveria sentar. Escobar não é favorável à ideia, questiona o sentido de retomar aquele arquivo — “é uma bobagem, é uma mentira. Eles só podem te desinformar” —, afirma que Maria Clara não sabe o que está fazendo. A discussão se dá no antecampo; não vemos corpos, nem rostos nem gestos, apenas ouvimos as vozes. Escobar diz que retomarão no dia seguinte e sai. Ouvimos um “tá bom” contrariado de Maria Clara, depois de ter montado tudo para filmar a sua ideia e ter recebido uma negativa hiperbólica.

Não há um corte do momento que Escobar sai para a entrada de Maria Clara na imagem, esta é a sequência mais longa do filme — a diretora, no impulso da cena/emergência da performance, senta na cadeira e faz o que queria com o que lhe restou: lê ela mesma a ordem de prisão de Escobar. Este é um momento-chave do filme, que foi construído a partir da negação de Escobar em atender ao pedido de Maria Clara — um enlace das forças e afetos que perpassam os dois, pai e filha.

O que é lido do documento, de fato, importa pouco. Como destaca Maia (2014), é o ato de ler que interessa “enquanto ato de desobediência e coragem”. Coragem de se expor em sua teimosia de filha, coragem de ir contra o desejo de seu pai (sua personagem!), desafiando os parâmetros éticos do documentário. Importa mais a entrada em cena da diretora, por necessidade de expressão, por impulso reativo, por desejo de colocar sua própria vontade. Finalmente enxergamos com clareza de qual corpo vem a voz de Maria Clara, antes majoritariamente presente no filme apenas com sua voz.

Figura 9 - Escobar contraria Maria Clara e ela entra na imagem em *Os dias...*



A voz vem do corpo agora inserido totalmente dentro do quadro e que nesse momento mesmo é perpassado por todas essas forças afetivas e intensidades, expressadas na tela pelo seu ato de colocar-se e assumir-se. Nesse momento, Maria Clara se expressa enquanto corpo afetivo-performativo (Del Rio, 2008), multiplicando conexões com outros corpos através da sua capacidade criativa e potência para existência. E, por esse mesmo potencial, consegue impactar relações de poder, mesmo que restritas ao filme ou à desorganização afetiva do espectador. O movimento dialético e espontâneo do afetivo-performativo é descrito por Del Rio (2008, p. 15-16, tradução nossa):

... o afetivo-performativo emerge não como uma identidade genérica fixa, mas como o próprio resultado de uma alternância imprevisível, desorganizada e rítmica que cada filme singularmente orchestra para satisfazer suas necessidades únicas. Uma lógica temporal de tornar-se, portanto, substitui uma lógica de identidade como encontramos em categorias genéricas.²⁵

Nesse sentido, então, a localização afetivo-performativa do corpo de Maria Clara se apresenta como nessa última cena descrita. A sua colocação em cena desestabiliza as relações que estavam postas e reorganiza o fluxo narrativo, ao mesmo tempo em que abre uma janela para um entendimento outro das sensações que foram acessadas na cena.

2.2 A NARRAÇÃO EM VOZ OVER

Outro ponto que destacamos como importante em relação à autoinscrição das realizadoras nas obras que analisamos é a narração em voz over. Em *Person*, a voz de Marina não é gravada essencialmente para ser uma narração, ao invés disso, a voz que cobre as imagens de arquivo é extraída das conversas que ela tem com sua mãe e irmã e da entrevista feita por Haná Vaisman com a realizadora, como nos informam os créditos do filme. Em *Os dias com ele*, Maria Clara faz uso da narração over como recurso estético, mas o faz em duas inserções

²⁵ “...the affective-performative emerges not as fixed generic identity, but as the very outcome of an unpredictable, disorganized, rhythmic alternation that each film singularly orchestrates to fulfill its own unique needs. A logic of temporal becoming therefore supersedes a logic of identity such as we find in generic categories.”

pontuais sobre imagens de arquivos, privilegiando muito mais as vozes no antecampo. Já Flávia recorre a esse tipo de narração ao longo de todo o filme, com pretensões e efeitos diversos²⁶.

A narração em voz *over* como elemento estético é muito familiar à produção documentária brasileira; foi praticamente unânime nos clássicos dos anos 1960 e predominou até os anos 1980. No entanto, é importante destacar que “a voz de Deus” *desencorporada*, exaustivamente usada no documentário tradicional brasileiro, a voz em terceira pessoa que tudo sabe, sempre foi historicamente masculina, com raríssimas exceções anteriores à tendência de filmes contemporâneos da qual fazem parte os documentários que abordamos aqui. Não é por acaso que tradicionalmente a voz que pode falar e dizer o que é e o que não é, a voz que narra, é uma voz masculina.

Se hoje a narração em off feita por uma mulher pode parecer opção banal, é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental. Desde que o documentário tornou-se falado, no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se meras ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina (Lins, 2007, p. 9).

O uso mais convencional da voz *over* está ligado à explicação e descrição das imagens, construindo a argumentação do discurso do filme. Baltar (2013) vê a narração em voz *over* como uma das estratégias narrativas que, pelo seu uso recorrente na história do documentário, estão ligadas a um imaginário de discursos de explicação e definição do real. Ou seja, a narração em voz *over* acaba por nutrir o *efeito de real*. No caso dos filmes em primeira pessoa, a narração amparada no íntimo e em questões pessoais vai em consonância com esse efeito de real, pois os discursos de intimidade supervalorizados na contemporaneidade também são depositários de legitimidade e efeito de real.

Falemos então da voz de uma mulher, Flávia Castro, que costura o seu filme narrando os acontecimentos da vida de seu pai, Celso, e da sua própria com um uso curioso dos verbos no presente do indicativo. Até mesmo as lembranças são rememoradas pela narração neste modo verbal, como se estivessem a acontecer naquele exato momento, como se Flávia voltasse para esse tempo que não existe mais. Temos a diretora do filme como personagem da narrativa e ao mesmo tempo presente na narração em primeira pessoa, a voz *over* na posição de observadora, como a pessoa que fala de seu outro eu, um eu do presente falando do eu passado. “Em 1964 meu pai tem 22 anos e minha mãe 18. Eles se casam um mês depois do golpe militar que vai durar 21 anos. Eu nasci no ano seguinte”, diz Flávia em uma dessas narrações.

²⁶ Além de recorrer também à narração de seu irmão, Joca, lendo as cartas do seu pai, Celso, mas nos limitaremos aqui a comentar as inserções na voz da própria diretora.

Em entrevista posterior em que comenta o processo de construção do documentário, a diretora conta que, dessas narrações de lembranças, apenas um trecho foi realmente copiado do seu diário, e que todos os outros ela escreveu acessando sua própria memória.

Passei a vida reescrevendo as mesmas coisas. O golpe do Chile, por exemplo. Eu tinha as mesmas coisas reescritas aos 11 anos, depois aos 12, aos 16... Não reli para fazer o filme. Eu já carregava isso em mim (Castro *apud* Tavares, 2017, p. 203).

Na mesma entrevista, Flávia conta que, desde o início da produção do filme, havia decidido que os seus *offs* seriam feitos sobre planos fixos, pretendendo um efeito de algo que, mesmo tendo sido realizado no presente, remetesse ao passado (Castro *apud* Tavares, 2017, p. 204). Em *Diário de uma busca*, as cenas em que a diretora narra lembranças são recorrentes e semelhantes entre si: planos fixos de paisagens ou espaços vazios, por vezes de uma janela de onde não vemos a rua. O movimento que preenche o espaço nessas cenas é a voz da diretora. Ela relembra quando seus pais faziam as malas para sair do Brasil, quando moravam na Argentina e ela brincava de fazer reuniões com seu irmão Joca, quando fingiu ser sobrinha de Fidel Castro por conta do seu sobrenome.

Uma mala aberta sobre a cama, as mãos da minha mãe jogando as roupas dentro, meu pai indo e vindo. Faço perguntas, mas não entendo que viagem de repente, no dia do aniversário do pai. Ninguém viaja no dia do aniversário. O silêncio deles me irrita e revelo então a lista de presentes que ele não ganhará, já que não vai estar conosco. Meu pai sorri, mas não me responde.

Flávia constrói no corpo fílmico espaços de lembranças e elaborações, em que afetos circulam sem encontrar barreiras. “A música, o calor, e todas essas noites na estrada com o pai...”, diz ela em um desses espaços.

Nesses espaços do rememorar, percebemos a corporeidade da voz na capacidade de elencar suas características, por podermos descrevê-la, e por sermos afetados por ela. A voz de Flávia ressoa nos espaços sem grandes variações de entonações, mesmo como se lesse um diário que já leu tantas vezes e retorna sempre em busca, mas não encontra nada de novo. Os planos estáticos intensificam a presença da diretora, pois somente sua voz circula e escapa através da imagem. Mais uma vez a narrativa centrada no personagem utiliza a “afirmação de si como o próprio argumento” (Baltar, 2013, p. 88).

Além disso, quando Flávia aparece enquanto corpo físico na imagem, sempre está com alguém; fica claro que sempre há no mínimo outra pessoa por trás da câmera que lhe filma. Mas nesses espaços não, aqui ela está sozinha (somente sua voz e mais ninguém), como que em momento de confissão. Ela não fala para um interlocutor na imagem, ela fala para nós que a estamos assistindo. Esses espaços de lembranças parecem entradas para a memória de Flávia,

permissões controladas que ela nos dá, enquanto os planos fixos mimetizam os processos fragmentados do rememorar.

Nessa constante narração e elaboração de memórias, no filme ancorado no tornar-se, Flávia vai construindo seu percurso, a sua própria narrativa e abre possibilidades criativas de existência, assim como o faz Maria Clara em *Os dias com ele*. Como colocou André Brasil (2011, p. 192), a imagem contemporânea já não é só um lugar de visibilidade, mas é “intensamente, um *espaço de performance* (de interatividade, atuação e **reinvenção de si**)”. Destaco em negrito a possibilidade da reinvenção de si pois acredito nesse espaço de potência encontrado em se dizer, em se narrar.

2.3 A REFLEXIVIDADE

Há ainda mais uma camada paralela à investigação da vida e à investigação da morte de seu pai no filme de Flávia Castro, a da *reflexividade* — “a tendência de adotar estratégias anti-ilusionistas, mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desnudando seu processo de produção”, como indica Silvio Da-Rin (1997, p. 71). Na narração em voz *over* e em conversas com seu irmão, Joca, sobre o filme, Flávia comenta sobre o seu modo de produção, sobre os impasses e sobre a construção da narrativa. Com pouco mais de três minutos de filme, com sua voz de quem lê uma história, Flávia explica na narração de onde partiu o filme.

Em 2002, Maria, minha irmã por parte de pai e que atualmente mora na França, veio ao Brasil. Ela queria conhecer melhor a história de Celso, nosso pai, com quem só conviveu até os dois anos e meio de idade. Meu irmão e eu, que moramos no Rio, fomos para Porto Alegre encontrar com ela. Esse encontro foi o ponto de partida do filme.

Na imagem, um plano aberto de um deque de madeira sobre um lago, onde estão várias mesas. O plano seguinte se aproxima um pouco mais e vemos Flávia, sua irmã, seu irmão e sua avó sentados na mesma mesa. Em seguida, uma panorâmica mostra os rostos mais de perto e vemos os nomes de cada um, com sua relação de parentesco com a diretora descritos em legendas. A conversa segue com a avó contando aos netos como era a infância de seu pai.

Mais à frente no filme, Flávia continua a comentar sobre o processo de construção do documentário na narração em voz *over*. Na imagem, um plano aberto de um parque iluminado e cheio de árvores onde Flávia e Joca caminham. Na legenda lê-se “Porto Alegre 2007”.

Quando retomei as filmagens anos depois, por acaso o meu irmão, Joca, também estava em Porto Alegre para um congresso de antropologia. Eu pedi a ele que

participasse da filmagem, que estivesse junto comigo. Ele não disse que sim, mas me acompanhou em algumas entrevistas. E quase todos os dias nos encontramos para conversar em algum ponto da cidade.

Os dois procuram um lugar para ficar e sentam para conversar. Um plano médio enquadra Joca enquanto ele fala, vemos apenas parte dos cabelos e do braço de Flávia, que está de costas para a câmera, de frente para o irmão. Joca então questiona: “O filme é teu, a história é tua, a linguagem é tua, o olhar é todo teu. Bom, como é que o Joca entra nisso? Mas às vezes eu sinto que tu quer que eu compartilhe contigo essa história. Aí eu digo, bom, mas essa não é bem a história que eu faria”. Inserindo esses momentos no filme, Flávia tensiona o seu processo de construção do documentário, adiciona comentários críticos ao seu trabalho, comentários que ela também considera. O caminho do tornar-se vai sendo seguido tanto pela realizadora-personagem quanto pelo corpo fílmico. Como o próprio Joca diz, o filme é dela, é Flávia quem toma as decisões, é ela quem está contando a história.

A reflexividade nesse caso acentua o efeito de intimidade, pois a realizadora partilha a construção do filme à medida em que ele vai acontecendo, deixando ver os entraves que encontra no caminho. A personagem expõe o que usualmente ficaria oculto no filme, o que é do íntimo da realização.

Já em *Person*, a reflexividade aparece muito mais quando a cena deixa equipamentos e equipe à mostra, ou quando o quadro mostra Marina encontrando e cumprimentando Eva Wilma no set em que a atriz está filmando antes de entrevista-la. Em *Os dias com ele*, as conversas sobre o filme são constantes, pois Escobar quer intervir a todo momento nos rumos do projeto. Mas ele fala sobre o filme que ele mesmo faria e não sobre o filme de Maria Clara, sobre o filme que está sendo feito. Além disso, no filme de Maria Clara estão explícitos os momentos de preparação para as filmagens, como já comentamos acima.

Person, *Diário de uma busca* e *Os dias com ele* são realizados como gestos de alcançar, mas de forma constantemente dialética, não totalizante — não há, nesses filmes, um sentimento de completude, de definição. São como filmes-processo, filmes-caminho, filmes de busca. O afeto gerador e constitutivo destes filmes é uma intensa força propulsora de busca das realizadoras. Ao mesmo tempo em que escapam afetos em determinadas cenas, quando as realizadoras se inserem na imagem, são os próprios filmes performances do corpo fílmico, geradas também por essa força da qual falamos. Defendo que são esses filmes eles mesmos *obras afetivo-performativas*, pois se fazem na emergência, podendo gerar “possibilidades improvisadas sem garantia de sucesso”²⁷ (Del Rio, 2008, p. 132, tradução nossa).

²⁷ “unscripted possibilities with no assurance of success.”

É interessante pontuar, no entanto, que, apesar da presença dos corpos das realizadoras na imagem nos dizerem muito, nos transmitirem afetos variados, não seremos capazes de captar todos os afetos que as perpassam naquele momento, pois a experiência de espectador difere da experiência do vivido — cada uma determinada por seu conteúdo, forma e contexto. Cada corpo é uma mistura única de forças e afetos, o que, antes de gerar distanciamento, torna ainda mais enriquecedor o contato com outros corpos e histórias diversas.

E é nesse encontro de corpos diversos que são gerados significados, quando os corpos na tela e fora dela se encontram. Quando os corpos se relacionam através dos afetos que os perpassam, gerando rupturas, pontos de desvio ou retorno, estados diferentes do imediatamente anterior. Possibilidades de transformação seguindo o fluxo dialético da vida, em que forças “invisíveis” são capazes de romper barreiras. Tendemos a acreditar no real como sendo o visível, damos atenção a grandes eventos e deixamos de lado o micro do cotidiano. E com isso podemos deixar escapar a potência de forças que atravessam mundos, “micropolíticas de afetação” (Del Rio, 2008) que atingem não só as estruturas de um filme, mas também as vidas que chamamos de reais.

Para Baltar (2013, p. 212), é possível dizer que, em muitas das obras documentais contemporâneas, “o pacto de intimidade substitui a força do argumento como elemento organizativo do discurso no universo do documentário. E isso é realizado pelo papel central da figura do personagem como instrumento de condução da narrativa”. A autora ressalta o valor maior da intimidade como “tema e estratégia” nos documentários contemporâneos. Apesar de a intimidade ter uma presença muito forte nos filmes abordados aqui, defendo que ela não é o elemento organizativo dos discursos desses filmes. Nesses casos, o elemento organizativo é a busca, essa força afetiva que leva as realizadoras a construir uma narrativa sobre seus pais, sobre si mesmas e sobre a própria jornada em que estão inseridas.

3²⁸ CONSTRUINDO UMA MEMÓRIA

Outra via paralela que as três realizadoras dos filmes que abordamos aqui percorrem nesse gesto de busca para alcançar os pais é o caminho da memória. Em realidade, o caminho da construção de uma memória a respeito de seus pais. Todas elas (Flávia e Marina pela morte e Maria Clara pela distância) foram privadas da presença paterna ainda muito cedo em suas vidas e, por essa razão, empreendem um esforço de elaboração de uma memória paterna ausente, uma memória familiar, mas também (inter)geracional. Com intenções e resultados diferentes, as realizadoras recorrem, nesse caminho de busca, aos arquivos (imagens, gravações em áudio, cartas, documentos, matérias jornalísticas) e à prática da entrevista em modos variados.

Nas três obras documentárias que abordamos aqui, vemos a movimentação da memória, a sua influência e construção com base nas relações e no testemunho (especialmente o familiar). Por essa razão, acreditamos ser pertinente trazer aqui alguns apontamentos de Maurice Halbwachs (1990), para quem a memória individual de cada sujeito se produz na interação com o coletivo e por meio das relações sociais. Para ele, o sujeito pode criar representações do passado com base na percepção de outras pessoas integrantes do mesmo grupo ou que compartilham a vivência de algum acontecimento. Esse fenômeno pode ser observado em *Person*, *Diário de uma busca* e *Os dias com ele*, quando as diretoras procuram ampliar o seu escopo de lembranças, adicionando à sua memória, por meio de entrevistas com pessoas que conheceram seus pais e, especialmente neste último, com o próprio pai, Maria Clara busca ampliar a sua visão sobre essa relação da qual não tem memória.

Para Halbwachs (1990), a memória não existe em si enquanto individual, ela é intrinsecamente de ordem coletiva, pois a própria formação do sujeito acontece inserida na sociedade e influenciada por ela. A memória é, pois, entendida como a exposição compartilhada da lembrança, do ato de reminiscência do passado. Nesse sentido, Baltar (2013) considera que o conceito de memória coletiva encontrado em Halbwachs condensa a tensão entre as categorias do privado e do público.

[...] a noção de fricção entre as categorias de privado e de público é o aspecto central para o conceito de memória; pois, embora seja da ordem do indivíduo, faz-se coletiva a partir da interação e criação — através da sua partilha — de uma comunidade afetiva que a sustenta e autoriza, que a constitui mesmo, como coletiva e que, em certa

²⁸ Neste capítulo, utilizo como referência alguns apontamentos desenvolvidos num artigo conjunto, escrito em parceria com o meu orientador, prof. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, e publicado pela revista *História: Questões e Debates*, uma publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR) e da Associação Paranaense de História (APAH), ISSN 0100-6932 e e-ISSN 2447-8261 (<https://revistas.ufpr.br/historia>).

medida, conforma, altera a própria lembrança. Para ser coletiva, portanto, é preciso que seja trazida a público (Baltar, 2013, p. 155).

Ao final, esses filmes reúnem memórias individuais e as transformam em blocos de memória coletiva, que passam a ser também integrados nas memórias individuais, nesse fluxo mnemônico incessante. Halbwachs (1990) aponta esse caráter de interpenetração das memórias individual e coletiva. “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (Halbwachs, 1990, p. 51).

Apesar das narrativas dos documentários que analisamos serem subjetivas e autobiográficas, não são apenas as memórias das próprias realizadoras que aparecem. A construção da narrativa é feita sim a partir de seu ponto de vista, mas agrega também a memória que elas conseguem construir a partir das interações sociais e lembranças de outras pessoas. É uma memória que se constrói em relação. Estas são, portanto, obras polifônicas, que dão espaço para outras vozes, cada uma à sua maneira: *Os dias com ele* centra-se no dissenso entre Maria Clara e Escobar; *Diário de uma busca* também deixa ver os conflitos a respeito da condução da narrativa, com o personagem de Joca, que questiona as decisões de Flávia; já as vozes em *Person* conflitam menos, porque, apesar de ser recheado de entrevistas, todas estão a favor do argumento da diretora — da construção da imagem e memória de Person como um diretor genial e um pai dedicado e amoroso.

Em artigo anterior, que escrevi em conjunto com o orientador desta pesquisa, Laécio Rodrigues, falamos dos desafios que obras subjetivas e centradas no campo íntimo, familiar, autobiográfico, encaram para não investir em um ensimesmamento demasiado, que rompa com as possibilidades de consideração do outro. Pontuamos

a necessidade de *abertura da narrativa*: ou seja, de que modo, nestas obras, a *primazia do eu* possibilita igualmente o envolvimento de diferentes trajetórias e a promoção de múltiplos engajamentos, sem transformar o filme em um trabalho demasiadamente autorreferenciado? Ou seja, como converter este *relato de si* também em uma *narrativa de outros*? (Brito; Rodrigues, 2024, p. 147).

Avaliando os filmes com os quais trabalhamos aqui, me parece que o campo da memória é uma seara privilegiada para abertura e possibilidade de inserções de outras vozes nas obras documentárias subjetivas. Considerando, como já colocamos, a interconexão entre a memória individual e coletiva, e esse caráter de elo entre o privado e o público que a memória parece carregar. As pontes entre as memórias vão além, vão também da memória coletiva para a memória histórica (Halbwachs, 1990).

Diário de uma busca, *Os dias com ele* e *Person* trazem testemunhos que, além de histórias individuais, no micro, constroem também a macro História — apresentam personagens cujas histórias de vida estão intimamente ligadas aos fatos que formam a História do país; seja nos dois primeiros pelos pais terem sido atuantes na guerrilha contra a ditadura civil-militar, ou em *Person*, centrado naquele que foi um dos grandes diretores do cinema nacional e que realizou muitos comentários sobre o Brasil em seus filmes. Neste capítulo, iremos pontuar algumas das estratégias trazidas pelas cineastas para resgatar e apresentar essa memória. Iniciando pelos arquivos.

3.1 A CONVOCAÇÃO DOS ARQUIVOS

Como é comum e até mesmo esperado de documentários construídos na chave da memória, as realizadoras se munem de vários tipos de arquivos solicitados em seu caminho de busca e na elaboração de suas narrativas. No entanto, os arquivos são convocados para servir a cada um dos filmes de modo singular, contribuindo para a construção da imagem e memória dos pais ou para questioná-la. Mas antes de adentrar na análise do uso de arquivos pelos filmes, falaremos um pouco sobre a própria noção de arquivos.

Os últimos cinquenta anos viram uma transformação na noção de História que mudou também nosso entendimento de como nos relacionamos com o passado. O reconhecimento de uma articulação e organização narrativa feita pelo narrador, por quem conta a história, se tornou mais evidente.

Em histórias escritas antes dos anos 1970, o passado era geralmente concebido como uma narrativa linear de causa e efeito com um significado relativamente fechado que, assumia-se, era justificado pelos próprios documentos históricos ao invés da narrativa articulada pelo historiador²⁹ (Baron, 2014, p. 12, tradução nossa).

Paralelamente a essa mudança na noção de História, que passou a considerar a agência do historiador (ou narrador) na construção da narrativa, ocorreu uma mudança na forma de ver o arquivo. Ao contrário do que acontecia desde a profissionalização da História como disciplina na segunda metade do século XIX, quando o conteúdo dos arquivos era venerado como evidências sólidas e objetivas, nos últimos anos a objetividade dos arquivos tem sido colocada em questão (Baron, 2014). O arquivo passou a ser reconhecido como uma seara que depende da interpretação de quem entra em contato com ele ou o utiliza em contextos narrativos.

²⁹ “In written histories before the 1970s, the past was often conceived as a linear narrative of cause and effect with a relatively closed meaning that was assumed to be warranted by historical documents themselves rather than narrative articulation by the historian.”

Embora permaneçam abertos para além de uma história única, os arquivos não deixam de ser vestígios do real, vestígios do que foi. Como Arlette Farge (2009) aponta em seu ensaio de título sugestivo *O Sabor do Arquivo*, talvez “o arquivo não diga a verdade, mas ele diz da verdade” (Farge, 2009, p. 35). Para a autora, os vestígios acessados no arquivo “tornam-se representações do real. Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de ‘tocar o real’” (Farge, 2009, p. 18).

É de se imaginar o caráter sedutor que um material como esse — que de alguma forma permite conhecer um resquício de realidade, de vida — desperta em uma filha que tem pouca memória de seu pai. Farge (2009) alerta, no entanto, para a ingenuidade de acreditar que, com o arquivo, atingimos a essência daquilo que ele transmite. Como os arquivos são a um só tempo realidade e falta, a sensação de tocar o real dura pouco; o real pode parecer palpável, mas, na verdade, ele “só fala de si mesmo”. Mais ainda quando se fala de um real atrelado ao passado, a situações que já não existem, e por isso se tornam ainda mais difíceis de apreender. “Devemos, pois, aceitar a lacunaridade de qualquer documento — ou seja, entender que *o arquivo é falta* e nunca a recuperação integral de um evento ou trajetória” (Brito; Rodrigues, 2024, p. 150).

Não abrangendo a totalidade do real, os arquivos são materiais lacunares, pequenos vestígios de realidade que podem vir a produzir sentidos através das mãos que os manuseiam. Levando-se em conta também suas diferenças de amplitude e contextualização, eles carregam informações em si mesmos e são também adicionados de sentido quando montados lado a lado com outros arquivos, outras informações, sentidos outros. Essa qualidade de indisciplina dos arquivos com relação a uma interpretação única fica ainda mais evidente nos documentos audiovisuais — como fotografias, vídeos, e arquivos de áudio, pela presença intensa e predominante do índice, daquilo que referencia mais concretamente algo que existiu. Para Baron (2014), arquivos escritos podem conter mais significados potenciais do que o acessado por um único pesquisador ou uma única interpretação, mas

imagens índice e gravações sonoras são ainda mais fáceis de conter do que documentos escritos; a sua tangibilidade e ambiguidade é geralmente ainda mais indisciplinada. Eles parecem “mais perto” do passado que representam e são potencialmente mais sedutoras em sua aparente textualidade transparente; e embora cada traço, escrito ou outro, está aberto à interpretação, gravações indiciais audiovisuais são especialmente resistentes à completa compreensão ou interpretação (Baron, 2014, p. 14, tradução nossa)³⁰.

³⁰ “indexical images and sound recordings are even less easy to contain than written documents; their tangibility and ambiguity is often even more unruly. They seem “closer” to the past they represent and are potentially

Talvez por esse elemento de rebeldia do significado de arquivos audiovisuais, notamos no geral a necessidade de explicação narrativa, de orientação da interpretação dos arquivos nos documentários, sobretudo nos documentários históricos que utilizam os arquivos como evidências que corroboram seu argumento. A interpretação dos arquivos vai estar atrelada à sua contextualização e uso, como veremos na análise dos documentários que estudamos que, cada um à sua maneira, faz uso dos arquivos na construção narrativa a qual se propõem.

Sylvie Lindeperg (2010), tratando especificamente de imagens de arquivo, define dois momentos que constituem a gravação da imagem: a tomada, no momento de captura, e a retomada, em seu uso posterior. A primeira camada de narrativa e sentido se constrói no momento de tomada das imagens, e uma segunda camada é elaborada na montagem, na retomada dessas imagens-arquivo. Lindeperg (2010) destaca essa duplicidade da narrativa e do tempo, e a diferença das relações que o cinema e a história mantêm com esses domínios. Para a autora, o historiador escreve necessariamente no depois dos acontecimentos, que ele deve transmitir através de uma narrativa coerente, mesmo que seja ela erguida com base na sua interpretação. Já no cinema, continua Lindeperg (2010), a narrativa se constrói no tempo do acontecimento, na tomada, e também no tempo do agenciamento dos diferentes planos que constituirão o filme, na retomada do material.

Diário de uma busca, *Os dias com ele* e *Person* trabalham na duplicidade tempo e narrativa, em linhas de presente e elaboração do passado que se encontram. As realizadoras constroem seus caminhos de busca no presente, tomando imagens que serão reelaboradas posteriormente na narrativa. Imagens que são constituídas de presente e perpassadas pelo passado que as atravessa em forma de memórias e lembranças. Em seguida, na construção da narrativa fílmica, são retomadas as imagens de arquivo, constituídas de passado e perpassadas pelo presente da interpretação que as realizadoras constroem para elas.

Uma imagem, lembremos, é um campo de conflitos semânticos, passível sempre de novas atualizações; ela não é um objeto cujos sentidos são controlados pelo seu produtor e que se cristalizam de forma definitiva (ela sofre oscilações semânticas com o transcorrer do tempo, modificações que carecem de sedimentação e de outros olhares para serem percebidas) (Brito; Rodrigues, 2024, p. 149).

Seguimos para os filmes. A primeira imagem de *Diário de uma busca* é uma imagem de arquivo, uma fotografia em preto e branco recortada de um jornal em que aparecem dois corpos, ambos em cima em cima de mesas de metal distintas, um desfocado mais ao fundo e outro, focado, em primeiro plano. Ficamos sabendo de quem é o corpo focado através da narração da

seductive in their seeming transparent textuality; and although every trace, written or otherwise, is open to interpretation, indexical audiovisual recordings are especially resistant to full comprehension or interpretation.”

diretora, que entra segundos depois sobre imagens seguintes, que mostram documentos físicos e negativos das primeiras fotografias feitas no local das mortes. “Meu pai morreu em Porto Alegre, no dia 4 de outubro de 1984, em circunstâncias misteriosas. Ele tinha 41 anos. Não sei se a palavra misteriosa é a mais apropriada. Vou começar de novo.” A tela fica preta para um novo início da narração, que segue sobre os negativos e agora um retrato de Celso, pai da diretora, em vida, por entre os arquivos do jornal, seguida de manchetes sobre o acontecido nos jornais da época, que abordam a morte de Celso e de seu parceiro como uma tentativa de assalto que terminou com o suicídio da dupla. “Meu pai era jornalista. Morreu no apartamento de um cidadão alemão, ex-cônsul do Paraguai, no qual entrou sem ser convidado. Segundo os vizinhos, meu pai gritava: ‘os documentos, onde estão os documentos?’ Durante uma semana, todos os dias nas primeiras páginas do jornal, meu pai.”

Na primeira tentativa de iniciar o filme, Flávia usa o “circunstâncias misteriosas” jornalesco que está nas matérias recortadas de jornal, já na segunda tentativa ela ajusta a bússola de interpretação que a guiará nesse caminho e constrói a história que ela mesma vai contar, com o auxílio dos arquivos, mas a partir da sua própria construção narrativa. Flávia convoca diferentes tipos de arquivos na construção das duas vias narrativas que desbrava paralelamente: na investigação acerca da morte de seu pai, convida sobretudo os arquivos jornalísticos e os documentos da época, como o laudo balístico; e na construção da memória da vida de Celso, prioriza as imagens de arquivo — variadas fotografias de cada fase da vida do personagem — e as cartas que ele escreveu para ela própria e outros familiares.

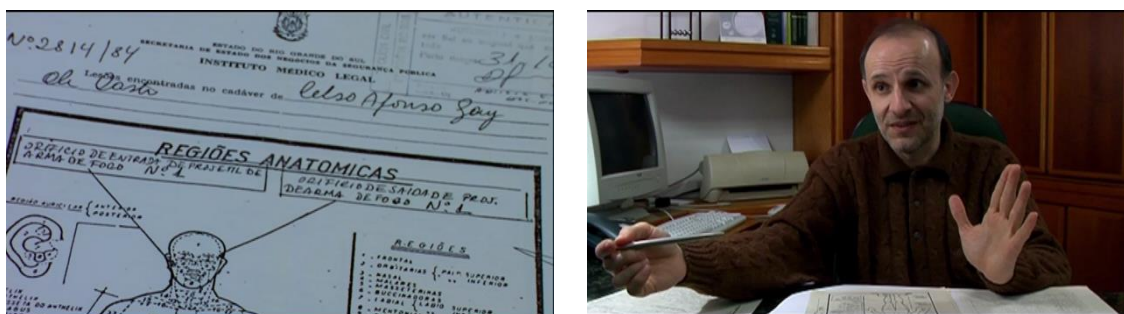
Na linha narrativa da investigação sobre as circunstâncias da morte do pai, Flávia se empenha na busca pelos arquivos. Vai à redação do jornal *Zero Hora*³¹ para resgatar os arquivos da época e conversa com jornalistas que estiveram na cena da morte de seu pai e acompanharam o caso nos dias que se sucederam a ele. Em certo momento, o fotógrafo exhibe para ela os negativos das fotografias que foram tiradas quando eles chegaram à cena do crime. Os corpos não estavam mais lá, mas o sangue permanecia no chão. Podemos ouvir as perguntas de Flávia: “Mas vocês entraram no apartamento logo depois que saíram os corpos, é isso?”; “A investigação, por que que tu parou?”. À última pergunta, Luís Milman, ex-jornalista do jornal *Zero Hora*, responde: “Olha, eu parei porque determinaram que eu parasse”.

Então começamos a entender que as versões oficiais a respeito da morte de Celso não são consistentes. A camada da investigação é sempre pontuada por arquivos jornalísticos e envolve também, além das conversas com os jornalistas, entrevistas com um policial que participou do

³¹ Um dos jornais de maior circulação no Brasil, editado em Porto Alegre, onde Celso foi morto.

cerco a Celso durante a invasão do apartamento, o delegado do caso e um médico legista. As entrevistas com os policiais são cautelosas, desconfortáveis — por ocasião da entrevista com o inspetor João Itacir Pires, por exemplo, enquanto a imagem mostra Flávia chegando ao local do encontro, ela explicita no *off* que não informara o investigador sobre sua condição de filha de um dos supostos assaltantes e tampouco a vemos revelar sua motivação durante a conversa que se segue.

Figura 10 - Médico legista analisa laudo do corpo de Celso em *Diário de...*



O que vai contrariar a versão oficial de assalto seguido de suicídio que a polícia e a grande mídia investiram na época é o laudo da autópsia realizada no corpo de Celso, documento que Flávia convoca para o filme e apresenta para avaliação do médico legista Francisco Benfica. “Esse ferimento aí, ele tem alguma coisa que possa levar à conclusão de que foi um suicídio?”, ouvimos Flávia indagar, ao que o médico vai explicar que, pelas informações técnicas, não. O arquivo do laudo informa que a teoria do suicídio não é coerente.

O arquivo retomado aqui traz informações que são usadas por Flávia para compor uma interpretação mais ampla dos fatos. É interessante que o próprio legista faz no filme uma reflexão sobre a indisciplina dos arquivos, sobre a sua opacidade e dependência da instância interpretativa. Sobre os laudos, ele explica que eles não são o definidor da causa jurídica de uma morte, sua função é apresentar as circunstâncias a partir das informações técnicas disponíveis. “A autoridade que vai ler é quem vai interpretar. Nem sempre as pessoas interpretam o que a gente escreveu”, ele explica.

Figura 11 - Fotografias e álbuns de família em *Diário de...*



Já a construção da memória de Celso Castro, como militante, pai e companheiro, tem início com um plano de uma estrada, filmado de dentro de um carro. No painel, dividindo o espaço da imagem com a estrada, estão algumas fotografias antigas, amareladas, apontando o caminho que será seguido. Nos planos seguintes, é destacada a presença física dos álbuns de família, presente no momento da entrevista que Flávia realiza com sua mãe, em um plano médio que enquadra as duas personagens enquanto elas observam fotografias em um desses álbuns e tecem comentários sobre elas. Reveladora é a escolha de Flávia de não destacar digitalmente apenas as fotografias nas primeiras inserções desses arquivos, mas deixar as bordas dos álbuns aparecerem na imagem. Dessa forma, ela investe mais uma vez em um efeito de intimidade, de acesso ao que é privado ao ambiente familiar os álbuns de família. Os tornando públicas ao coloca-las no filme, esses arquivos que “tem sido relacionados ao que é ‘privado’ e ‘recuperado’ mais do que com o ‘público’ e ‘arquivístico’, o que os atribui uma aura de ‘verdade’ não mediada”³² (Baron, 2014, p. 109, tradução nossa).

Nessa reconstrução da vida através da memória, a própria Flávia também começa a aparecer nas imagens de arquivo, abrindo espaço para a construção de sua própria autobiografia enquanto conta também a história da sua família. A narrativa passa a se debruçar sobre a vida em movimento da família como exilados políticos e Flávia percorre, no presente do filme, os endereços que lhes serviram de abrigo ou esconderijo, ruas e casas, no Chile, na Argentina, na França e no Brasil. Nesta jornada, ela procura identificar lugares esquecidos e encontrar os vestígios de uma infância vivida na clandestinidade. Trata-se, assim, de uma reelaboração da memória paterna, mas também da sua própria trajetória pessoal, fragmentada por tantos destinos e deslocamentos diversos.

Figura 12 - Transição para o período no Chile em *Diário de...*



Aos 18min e 28s de projeção, logo após uma das conversas entre Flávia e Joca sobre a construção narrativa do filme no presente das filmagens, são convocados os passaportes dos dois enquanto crianças, preenchendo toda a tela, enquanto na banda sonora podemos ouvir os

³² “have generally been aligned with the ‘private’ and the ‘found’ rather than with the ‘public’ and the ‘archival’, which endows them with an added aura of unmediated ‘truth’.”

sons característicos de uma viagem aérea: alguém que tosse, o barulho da turbina do avião e a voz da aeromoça nos alto-falantes dando as boas-vindas em inglês aos que chegam ao Aeroporto Internacional de Santiago do Chile. Depois dos passaportes, o próximo plano é uma imagem feita da janela do avião, de onde se vê a asa da aeronave e a cordilheira dos Andes logo abaixo, e um letreiro no centro da imagem informa o período que se seguirá: Chile 1971. Na banda sonora, a narração em voz *over* de Flávia rememora: “Meu avô e minha avó nos acompanham. Estou com meu conjunto jeans novinho, comprado para a viagem e sobre o qual eu vomito. O avião está vazio e o Joca pula nas poltronas. A alegria do primeiro voo se mistura à emoção de finalmente reencontrar a mãe e o pai”.

Essa sequência exemplifica um modo de uso dos arquivos que será recorrente em todo o filme: a sua convocação serve como transição, como inserção do tempo passado na narrativa e disparador de um próximo capítulo da história que será narrado com o auxílio de lembranças acessadas no presente das filmagens através da busca da personagem de Flávia. Os arquivos acabam servindo também como mudança de tom, fotografias encadeadas com uma trilha sonora marcante sublinham a passagem para um outro momento na história: a infância no Chile, o golpe neste mesmo país, a estadia no sanatório vazio em Buenos Aires, a chegada em Paris, o nascimento de Maria (a terceira filha de Celso), o período de Celso na Venezuela, a anistia.

Figura 1 - Flávia concede entrevista em arquivo de 1979 em *Diário de...*



Faz-se necessário comentar um arquivo impressionante inserido em *Diário de uma busca*. Imagens tomadas em 1979 mostram uma entrevista concedida por Flávia ao jornalista Roberto d'Ávila, em Paris. Podemos assistir à Flávia de 14 anos afirmar categoricamente que fica feliz com a anistia, mas que não deseja voltar ao Brasil pois a vida dela e da família lá é incerta e toda a sua vida está na França. Ela comenta também sobre o machismo dos homens brasileiros e franceses. Em seguida, sobre imagens de documentos de permissão de entrada e saída do país,

na narração em voz *over*, Flávia lê um trecho de seu diário³³ escrito no mesmo período em que foi gravada a entrevista, setembro de 1979, e que reforça o sentimento exposto por ela na entrevista. “Pronto, teve a anistia. Isso quer dizer que a gente pode voltar pro Brasil. Todo mundo parece contente, mas eles nem fizeram a revolução! E agora, mesmo sem a polícia atrás da gente, vamos voltar correndo. Eu vou ter que largar tudo: meus amigos, minhas aulas de desenho, minha vida. Tô furiosa e não entendo mais nada”.

Passemos a outro título, *Person*. O documentário de Marina Person se inicia com muitos registros domésticos, cenas de aniversário, reuniões familiares, passeios à praia, brincadeiras infantis — tomadas que despontam em diferentes momentos do filme, não apenas na sua introdução. Trata-se de um recurso recorrente na evocação de memórias do passado e de pessoas já falecidas — ou seja, o retorno às imagens captadas em *tempos de vida*. Assim, em *Person*, nos deparamos de imediato com esses registros, entrelaçados na montagem com as lembranças da infância de Marina, e da irmã, Domingas, narradas por elas no presente do filme, procedimento afetivo que nos sugere um sentimento particular (ou uma *idealização*) sobre como foi o curto período de convívio da dupla com o pai.

A sensação de proximidade ou de reencontro que as imagens em movimento despertam já fora prenunciada desde os tempos do cinematógrafo, como pode ser visto em resenha do jornal francês *La Poste*, de 1895: “quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta” (*apud* Lins e Blank, 2012, p. 59). Assim, há algo de hipnotizante e misterioso nessas imagens que parecem captar tão fielmente os traços de alguém, as marcas daquela pessoa, a singularidade da vida que existiu.

Para Lins e Blank (2012), as tomadas dos filmes de família carregam a marca da *intimidade* — nestes registros, o cinegrafista (e a câmera, por conseguinte), por estar inserido no íntimo familiar que está sendo filmado, é interpelado, recebe cumprimentos, sorrisos e olhares. Assim, uma proximidade evidente, a força afetiva que vem dos corpos retratados, transborda das imagens e se estende até o espectador.

A sensação é a de quem observa o passado, mas é impedido de tocá-lo; e desta forma se vê obrigado a contemplá-lo de fora, como uma vitrine cujas portas estão cerradas. Pois embora seja um vestígio do real, é um real que não existe mais (Brito; Rodrigues, 2024, p. 155).

³³ Provavelmente este é o trecho que narra as lembranças de Flávia realmente copiado de seu diário, como a diretora comenta em entrevista que mencionamos no capítulo 2. Esta rememoração de Flávia na narração em *off* é a única em todo o filme acompanhada do letrado “meu diário”.

Embora tenham sido produzidos no seio da família de um cineasta, os filmetes avistados em *Person* mantêm, pois, a característica do registro doméstico — eles não foram registrados com a intenção de serem exibidos para um público externo. Seguindo a reflexão de Farge (2009), poderíamos dizer que a ausência de intencionalidade (em termos de circulação) intensifica assim *o efeito de real* destas tomadas, favorecendo também o nosso contato com a intimidade familiar. Os “filmes palimpsestos”, como definidos por Sylvie Lindeperg, e retomados por Consuelo Lins (2012) para falar dos filmes de família, apresentam marcas de sua construção que persistem ao longo do tempo. Para Lins, cada imagem familiar, mesmo que ressignificada e fora de contexto, ainda carrega em si a marca da intimidade.

Retomadas no documentário, porém, aos registros familiares são adicionadas outras camadas de sentido. Como sugerem Lins e Blank (2012, p. 56), elas “deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhas da história, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos”. Assim, em *Person*, as imagens de arquivo familiares nos sugerem outras possibilidades de leitura: “No contexto de sua produção, representavam uma família feliz, em seus instantes de lazer e intimidade. Na retomada realizada por Marina, paira sobre elas a certeza de que aquela alegria não durará, pois conhecemos o destino do pai, sabemos que são os últimos momentos das crianças com a figura paterna” (Brito; Rodrigues, 2024, p. 156).

Figura 14 - Filmetes familiares mostram a felicidade dos dias em *Person*



Há uma força hipnotizante e sedutora que atravessa tais imagens: hipnotizante por ser tão etérea, visível, porém transmitindo uma realidade intocável, inexistente na materialidade do presente. É compreensível que essa sedução se manifeste em maior grau na filha, que tinha uma relação tão próxima com a pessoa que se foi, relação essa que não existe mais fisicamente.

Os filmes de família vêm acompanhados, em *Person*, de elementos que reforçam esse caráter etéreo, distante e inacessível. A trilha soa onírica, com coros e risadas que ecoam quando as imagens mostram crianças — sobretudo Marina e a irmã, Domingas. São convocados sobretudo filmes de arquivo familiares, mas há também fotografias, que são trabalhadas com

movimento, nunca estáticas. As imagens são montadas em blocos inseridos na história ao longo do filme, uma atrás da outra sem começo, meio e fim. Elas irão contribuir para a narração das histórias familiares, de como era Person como pai e companheiro e de como foi a infância da diretora, Marina. São vestígios do passado, o que ficou de memória de uma vida.

Em sequência de arquivos aos 10min de filme, vários filmetes de família mostram Person brincando com Marina e Domingas na praia, as meninas próximas à lancha no quintal da casa, Regina, a mãe de Marina, em sua beleza exuberante na casa cercada pela floresta. Na banda sonora, Jorge Ben interpreta a música “Domingas” ao fundo (tal música é recorrente nos momentos em que as imagens de arquivo familiares são convocadas no filme) enquanto, na narração em *off*, Marina rememora: “Eu lembro da gente ir ao cinema. E depois, em casa, papai fazia sessões de cinema, tanto em Ubatuba quanto no sítio. Em Ubatuba ele tirava a lancha da garagem e estendia um lençol no fundo e projetava filmes. E era uma farra, assim, todos os primos reunidos, amigos... eu tenho uma memória muito boa disso, de ser um tempo muito bom”. Esses arquivos carregados de afetos disparam transformações e alterações no próprio corpo fílmico, com a construção de um estado onírico de lembranças — uma camada que parece ser outro plano que existe em paralelo ao presente do filme.

Figura 15 - Imagem de Marina no colo do pai desaparece na fotografia em *Person*



Em outro bloco de memória construída com arquivos, desta vez com fotografias que são animadas passando a ideia de movimento, Marina faz uma intervenção em uma das fotografias que vai materializar a falta na imagem. Na imagem vemos ela enquanto criança, no colo de seu pai, em uma cadeira que parece ser típica de um parque de diversões. Aos poucos a imagem dos dois vai desaparecendo, permanecendo apenas o fundo da fotografia, o que estava em segundo plano. E no centro, o vazio da relação pai e filha que não existe mais fisicamente, em forma de matéria.

Lembramos da falta inerente aos arquivos, da sua intrínseca impossibilidade de abarcar a totalidade, ou de preencher completamente um vazio. A impossibilidade de acessar uma realidade em todos os seus aspectos. “O arquivo não é uma reserva na qual se sorveria por

prazer, mas é permanentemente uma falta” (Farge, 2009, p.59), pois é apenas um elemento, uma parte do todo. A falta é exacerbada por Maria Clara Escobar de forma intrigante e singular usando os filmes de família em *Os dias com ele*.

A cineasta faz uso desses arquivos de forma distinta de como o fazem Flávia e Marina em seus filmes, adicionando novas camadas de sentido ao uso dos arquivos familiares. Para começar, as imagens não são de Maria Clara ou de sua família, são registros emprestados³⁴ de outras famílias.

Em determinado trecho do documentário, em uma das entrevistas mais longas, Maria Clara pergunta ao pai sobre a relação entre ambos na sua infância e o porquê de sua ausência. Escobar justifica dizendo que haveria um clima hostil em relação a ele por parte de sua família. Maria Clara insiste:

Maria Clara: Você falou que em algum momento você viu que não valia a pena intervir, né, na minha vida?

Escobar: Sei...

Maria Clara: Mas você acha que com a ausência era melhor?

Escobar: Isso é quase um pedido seu para que eu intervenha...

Maria Clara: [rindo] Não é, não é mais...

Escobar: Mas ouça bem, Maria Clara, intervir de que jeito? O quê que se poderia fazer?

Figura 16 - Maria Clara pega emprestado arquivos familiares em *Os dias...*



No plano seguinte, Maria Clara responde à pergunta de Escobar, na montagem com a inclusão de filmes domésticos que mostram um bebê dando seus primeiros passos inseguros, crianças brincando na piscina ou na praia. Elas estão acompanhadas por mulheres (suas mães?), mas não há sinal de uma figura paterna. A não ser no último plano do bloco, no qual avistamos brevemente e à distância, uma fisionomia masculina movendo-se em direção à câmera. Nesta sequência que dura pouco mais de um minuto, as imagens são mudas, não há inclusão de

³⁴ Nos créditos do filme, a diretora Maria Clara Escobar agradece às famílias que compartilharam das suas intimidades.

comentários, nem de trilha sonora, o que aprofunda o sentido da *falta*. Algo (ou alguém) não está ali (Brito; Rodrigues, 2024, p. 160).

Figura 17 - "Esse não é o meu pai"



Mais à frente no filme, após um momento em que Escobar dá sugestões a Maria Clara de como proceder com a narrativa do filme ela retorna a indicar a falta, a ausência. Nos deparamos com mais um bloco de filmes caseiros. Agora todas as imagens nos apresentam figuras masculinas, às vezes com crianças e bebês, que poderíamos subentender se tratar de seus filhos. Os planos são acompanhados pela voz de Maria Clara que, a cada inserção de um novo registro (e de novas famílias), afirma insistentemente: “Esse não é o meu pai”. Para ela, tudo nessas imagens é falta.

Aqui, não se trata de lamentar ou de refletir sobre a perda trágica e precoce da figura paterna (como em *Diário de uma busca* e *Person*). Mas de, ao vislumbrar os registros de outras famílias, sustentar o peso da ausência; enfim, de constatar que Escobar nunca esteve presente (Brito; Rodrigues, 2024, p. 160-161).

Assim, nestes momentos de convocação dos arquivos familiares em *Os dias com ele*, o arquivo não tem caráter de documento ou prova (não é índice); ao contrário, como sugere Carla Maia (2014), ele é principalmente metáfora — registros que nos convocam a pensar na imagem inexistente: um pai de mãos dadas com a filha.

Para pontuar desta vez a retomada do arquivo, voltemos à sequência que já descrevemos e comentamos destacando a autoinscrição da realizadora, em que Maria Clara resgata um documento do *Departamento de Ordem Política e Social* (DOPS) que determinava a prisão do seu pai durante o regime militar. À época de sua tomada, lembremos, o documento tinha caráter oficial; no presente da filmagem, no entanto, ele se converte em instrumento de opressão produzido por um governo que torturou e matou seus oponentes. Escobar pergunta por que dar voz ao regime: “É deles, é uma mentira”. Para ele, não faz sentido destacar uma ordem de prisão individual, quando mais de dez mil adversários políticos foram presos — seria algo redutor,

insuficiente. Em síntese, para ele, este arquivo ou vestígio pouco diz ou esclarece das arbitrariedades cometidas se ponderarmos a realidade mais ampla e complexa do país após o AI-5. No limite, o arquivo atesta apenas que Escobar fora vítima do regime. E nada mais. Ele não se refere às outras prisões, torturas e desaparecimentos.

Como avalia Maia (2014), a filha, com impulsos de arquivista, acha importante incluir um documento que confirme a perseguição sofrida pelo pai. Escobar, inclinado à filosofia, alega que não é a leitura do arquivo (ou a presença de uma prova) que ajudará na reabilitação da história. Para o pai, a informação vulgariza a memória do que ocorrera, nada acrescenta. Um arquivo que é vestígio, é prova, de que o DOPS emitiu mandato de prisão contra Carlos Henrique Escobar “por práticas de atividades subversivas”. Mas além disso, o arquivo em si não diz mais nada; não fala das outras prisões, das torturas ou dos desaparecimentos. Pois esses vestígios que são os arquivos são ao mesmo tempo tudo e nada, como defende Farge. “Tudo, porque surpreendem e desafiam o sentido; nada, porque são meros vestígios brutos que remetem apenas a eles mesmos, caso se atenha só a eles” (Farge, 2009, p. 19). O próprio Escobar, nessa mesma cena, reforça a reflexão sobre a relatividade dos acontecimentos: “A vida é tão terrível que nós dois conversando aqui é história, mas também não é nada”.

3.2 A PASSAGEM DO PAI AO PAÍS

Como já pontuamos, *Diário de uma busca*, *Os dias com ele* e *Person* se inserem numa vertente particular não só do cinema brasileiro recente, mas que se estende ao cinema latino-americano³⁵. São obras que almejam recuperar a memória de parentes já ausentes e que, com isso, acabam tocando e nutrindo a memória histórica nacional. Esse cinema documental de cunho autobiográfico cujo foco de investigação são as “experiências pessoais e heranças históricas” (Feldman, 2018, p. 229) elege como personagens sobretudo pessoas atuantes em momentos históricos nacionais marcantes, notadamente os períodos de ditadura militar de diferentes países.

Dessa forma, principalmente através dos arquivos e das memórias, esses filmes apresentam “um passado revisto pela lente da intimidade” (Seliprandy, 2018, p. 321), um passado que diz respeito não só à memória coletiva de um grupo familiar, mas também a uma

³⁵ Entre os filmes latino-americanos estão *Los Rubios* (2003), da argentina Albertina Carri; e brasileiros, os já citados no capítulo 1: *Marighella* (2012), de Isa Ferraz; *Em busca de Iara* (2014), de Mariana Pamplona e Flávio Frederico. Seliprandy (2018) destaca a Argentina como o país com mais produções desse tipo, seguido por Chile, Brasil e Uruguai.

memória nacional. Fernando Seliprandy (2018) vai falar de uma memória intergeracional presente no que ele chama de “documentarismo intergeracional” sobre as ditaduras que despontam com a abertura política do Cone Sul. Intergeracional porque, neste tipo de produção, as histórias de repressão vividas pela geração anterior são revistas pelas gerações mais jovens através de um prisma familiar. Essa elaboração do passado e resgate mnemônico expõe “complexas relações no âmbito de um circuito de *laços entre as gerações da memória*, pleno de heranças e alusões imprevistas, aproximações e distanciamentos, transmissões e apropriações” (Seliprandy, 2018, p. 231).

As realizadoras dos filmes que estudamos aqui, em sua busca pela reconstrução da memória paterna, “fazem a passagem do pai ao país, do privado ao político, da autobiografia a uma escrita marcada pela forte presença da alteridade” (Feldman, 2018, p. 229). *Diário de uma busca* e *Person* apostam nas contribuições de inúmeros entrevistados para agregar a essa memória que perpassa o individual e desagua no coletivo, no nacional. Mas ambos também abrem espaço para que a voz dos próprios pais, personagens que vivenciaram as experiências mencionadas, possam falar da história deles mesmos e por conseguinte da história nacional — que é o que acontece também em *Os dias com ele* ao longo de todo o filme.

No filme de Maria Clara, no entanto, a voz do pai Escobar é presença majoritária. Diferente dos outros dois títulos, a narração das lembranças e elaboração do passado são feitas por ele próprio em longas entrevistas em que ele retoma a sua militância política, a sua obra e, quando incitado pela diretora, sua relação com a filha. Escobar fala sobre a resistência armada na ditadura brasileira e descreve a ação do grupo do qual fazia parte. Mas Maria Clara está em busca de um relato sobre uma das práticas do Estado brasileiro durante o período da ditadura que está, de certa forma, ligada à memória coletiva do país: a tortura. Na primeira vez que levanta essa questão, Maria Clara pontua o encontro físico com a história e com a política que as pessoas torturadas enfrentam e pede para que o pai fale sobre esse momento de sua vida. Escobar desvia, fala da impossibilidade do relato, teoriza. Acaba por ser lembrado pela filha de que já havia escrito sobre a tortura em uma de suas peças e descrito a violência de forma muito semelhante à que ele próprio sofreu, fazer uma leitura do trecho em questão. Questionando a interpretação que a maioria dos atores fazem desse momento da peça, ele ressalta que eles não compreenderam que ali estão “dois momentos, um de lembrança e um de sofrimento”.

Figura 18 - Escobar relaciona a leitura às lembranças de infância em *Os dias...*



Através da expressão artística em forma da narrativa da peça, Escobar consegue expor de forma poética o indizível da lembrança que se mistura com o sofrimento, do torturado que se torna uma criança novamente. Ele inicia a leitura e depois Maria Clara segue em ritmo firme e declamatório na narração em *off*, dando continuidade à fala do pai junto a imagens de arquivo (mais uma vez emprestadas) que mostram um menino brincando ao lado de um rio.

Porque as torturas prosseguiram e o cristal em mim se partiu. Os equilíbrios me fugiram, o horror e a revolta se tornaram furor e desordem. Eu tinha me descontrolado, eu já não era quem eu imaginava ser. Minha mãe me olhava com espanto e meu pai me colhia da relva e da terra gelada, mas já era tarde. Eu havia conseguido haver sobre mim mesmo uma espécie de assassinato. Tudo agora haveria de ter, ainda que em segredo, um gosto de salto mortal. Então os soldados do campo com seus longos casacos que me iam buscar pela manhã, já não encontravam um homem, mas uma criança que brincava. E o chefe da equipe de tortura gostava de me exibir para os novos oficiais como um exemplo de confusão e de dor que eles haviam instaurado em mim.

O elo entre o íntimo e o político destacado nessa passagem reflete o desejo que Maria Clara expressa por diversas vezes de conectar a história da vida pessoal de seu pai à história de seu país. Ou melhor, em relação à memória, o desejo de refletir sobre os “silêncios históricos e pessoais”. Nos parece que, para ela, os dois estão intimamente ligados — e é curioso pensar que talvez ela tenha tido mais contato com a história do país do que com a história de seu próprio pai, já que o último se fez ausente durante toda a sua vida e, sendo uma figura pública, a filha pode ter tido contato com sua história e suas ideias não tanto pela proximidade física e afetiva, mas pelas marcas que ele deixou na história política, artística e acadêmica nacional.

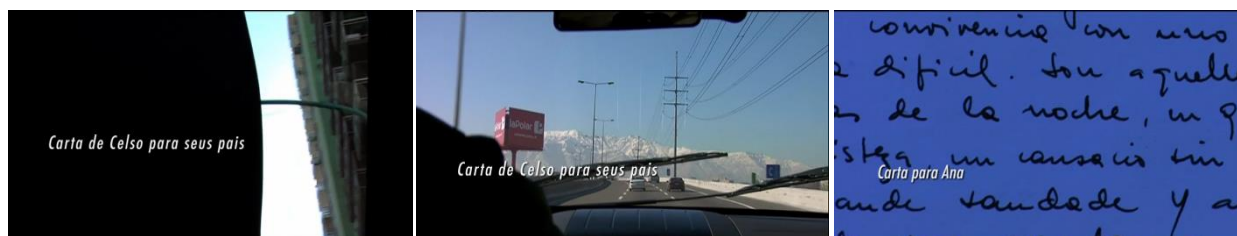
Como filha da geração que viveu o regime militar, Maria Clara traz para si a responsabilidade de refletir sobre as lacunas existentes na história do Brasil. Mais à frente no filme, mesmo depois da leitura da peça escrita por Escobar com a expressão possível sobre o assunto, insiste para que ele fale sobre a sua experiência da tortura. “Eu continuo achando que existe, de alguma forma, responsabilidade histórica de se falar sobre isso, de que as pessoas contem isso”. Finalmente, Escobar começa a descrever com base nas suas lembranças o momento da sua prisão e de Glorinha, sua companheira à época, e as subsequentes sessões de

tortura infligidas sobre os dois. Ele conta detalhes como o cheiro do capuz que o obrigaram a vestir, os choques elétricos. Fala de seu ponto de vista subjetivo, retomando a ligação do sofrimento com a mente: “todos nós tendemos a reagir face a uma ameaça absoluta com as fantasias da nossa infância. Vencer esse afluxo do inconsciente é em pessoas extremamente bem preparadas. Eu quase que me desorganizo”.

Assim, Maria Clara, em uma sequência de 8 minutos e 15 segundos, através do relato íntimo de seu pai, torna público, deixa registrada e retoma uma memória sobre um momento marcante tanto na história pessoal do dramaturgo e ex-militante quanto na história do coletivo do qual fazia parte. Interessante perceber que, apesar de realizar tantas elaborações sobre si e sobre a sua história nas entrevistas, Escobar não se compreende como um dos protagonistas do filme, como explicita no momento de maior embate com a filha, a já mencionada cena em que vemos apenas a cadeira em quadro e ouvimos o diálogo dos dois. O pai tenta explicar: “para contar coisas da minha vida, teria que ser um filme sobre mim”. Se for “o meu papai”, basta que a diretora coloque uma ou duas fotografias. Ao que Maria Clara rebate que o que para ela está sendo discutido e elaborado é a história de seu pai, a história dela própria, a história de seu país, mostrando o quanto para ela todas estas narrativas estão interligadas: “Eu acho que é meu pai e acho que é meu país”.

O contexto político de vários períodos, a militância, a experiência do exílio e o retorno ao Brasil é revelado e analisado em *Diário de uma busca* também pela voz do pai, mas vinda do passado — através das correspondências que ele endereçava a parentes próximos e que Flávia recupera no filme. Relidas no presente do documentário por Joca, o irmão de Flávia, que confere à leitura uma entonação afetuosa e sem afetação, as cartas nos dão acesso também às agitações internas de Celso, à sua subjetividade. “Em outros termos, a partilha das cartas porta um efeito de real sedutor, já que suas linhas são repletas de detalhes e confissões. Tal efeito, claro, não deve ser fetichizado; afinal, as cartas também não apreendem a complexidade do vivido” (Brito; Rodrigues, 2024, p. 153). Considerando a morte trágica de Celso, a recuperação dos seus escritos íntimos permite o acesso a parte de suas memórias e uma visão do que foi esse passado que está recorrentemente no horizonte de busca da diretora Flávia.

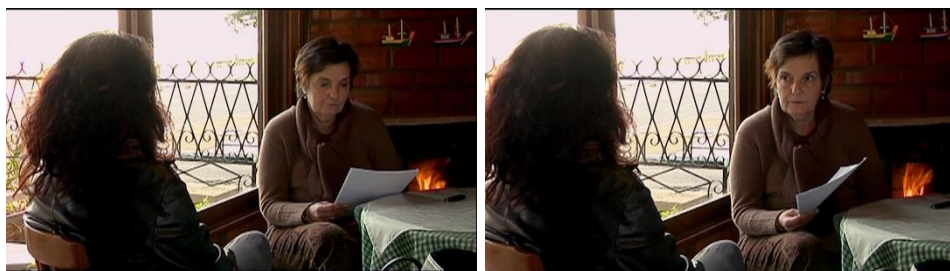
Figura 19 - Indicações visuais das leituras das cartas de Celso



A primeira carta aparece pouco após os 26 minutos de filme; sobre a imagem filmada de dentro de um carro em movimento, a voz de Joca, na narração *off*, interpreta as palavras confiantes e satisfeitas de Celso que discorrem sobre o “trabalho político muito concreto, com objetivos bem claros e definidos” que desenvolvem assumindo os riscos e consequências da opção pela guerrilha. O próximo plano retoma a entrevista com Sandra, sempre com sua avaliação sóbria feita desde o presente exemplificando as ameaças da vida naqueles dias e compondo o retrato da vida dos guerrilheiros no exílio: o medo de serem surpreendidos por uma batida policial no apartamento onde morava a família em Buenos Aires e que abrigava um armário com armas do chão até o teto.

As cartas tratam de vários períodos da vida de Celso e trazem, claro, também informações sobre a vida de Flávia. Um exemplo é a carta que ele escreve do Chile para os pais dizendo que estão todos morando em uma casa com cachorros, gatos, patos, galinhas, “podem ficar tranquilos, pois as crianças agora têm uma casa normal, com pais normais e vão à escola normalmente. Eles estão muito satisfeitos e tranquilos”. Em outra carta, que Celso escreve desde a Venezuela para a irmã, comenta sobre ter conseguido comprar as passagens para que as crianças, Joca e Flávia, que moravam com a mãe na França, possam ir passar as férias com ele.

Figura 20 - Jussara lê pela primeira vez carta que o irmão escreveu 30 anos antes em *Diário de...*



Em algumas entrevistas com familiares e amigos, Flávia usa as cartas do pai como deflagradoras de atos de memória. São relatos íntimos que são compartilhados em uma situação de intimidade (conversas entre Flávia e familiares ou amigos), mas que atravessam a linha para o público quando são filmadas e integram o corpo fílmico. Depois do desenrolar da história e do tempo desde que foram escritas, as cartas são retomadas e admitem outros sentidos, além de, com os afetos que carregam, suscitar emoções em quem as lê no presente do filme, por vezes pessoas a quem as cartas foram endereçadas no primeiro momento, por vezes não. Em um desses momentos, Jussara Castro lê uma correspondência que Celso lhe endereçou, não sem antes comentar com Flávia um fato importante: “Eu tenho que dizer que essa carta eu não recebi,

não. Tô recebendo hoje? É, né?”. O que vemos em seguida é a emoção de Jussara ao finalmente começar a leitura da carta, escrita pelo irmão cerca de trinta anos antes daquele momento.

Mas aos poucos, conforme os anos passam e o filme avança, as cartas revelam alguém mais cabisbaixo e incrédulo quanto aos rumos da esquerda e o triunfo revolucionário — se, de início, elas nos dão a ver o pai amoroso que tem como fio condutor de sua vida a militância política, posteriormente atestam sua desilusão e, em suas próprias palavras, uma “depressão que já é quase estrutural”. A voz do próprio Celso se destaca em gravação em áudio feita em espanhol para uma de suas ex-companheiras, Ana Cavalli — Celso comenta que continua orientando sua vida por decisões políticas e que permanece no Brasil pois acredita na possibilidade de construção de um partido de massas, o Partido dos Trabalhadores (PT). No entanto, Celso exprime em nova carta que não há motivos para comemorações pela anistia. Para ele, se trata de “uma alegria chocante e um entusiasmo indecente”, pois a anistia é uma concessão da ditadura e das forças conservadoras, e não uma vitória da esquerda — “se nos permitiram voltar, é porque nos derrotaram, e se houve uma abertura, é porque eles foram vitoriosos”.

Intercalados às cartas estão arquivos vários, de imagem e áudio, que reforçam o panorama político que está sendo construído com as cartas de Celso e as informações vindas das entrevistas acerca dos países em que Celso morou e, posteriormente, no Brasil, quando acontece a anistia. Flávia convoca, por exemplo, gravação em áudio da decretação do Ato Institucional nº 5, imagens de passeatas no Chile antes do golpe ao presidente Salvador Allende, gravação em áudio do anúncio do golpe no Chile, imagens do histórico discurso de Luís Inácio Lula da Silva aos operários no ABC paulista e imagens de exilados finalmente chegando ao país após a concessão da anistia em 1979.

Figura 21 - O crepúsculo do filme e da vida de Celso



O texto da penúltima carta, escrita dois meses antes da morte de Celso, é cortante e sublinha a derrota política que o abate: “Não tenho mais aquele empurre de antes. Não me passa mais pela cabeça formar um grupo político. Não consigo imaginar que eu possa ter uma ação política mais ativa, mais combativa, com a criação de um grupo de esquerda radical dentro de

um dos partidos existentes. Não vou conseguir. Pra mim, não foi possível”. Na banda visual, um *travelling* que mostra a paisagem a partir de uma estrada. Um horizonte em crepúsculo se movimenta e encaminha-se o tempo para o fim da jornada fílmica e da narrativa da vida paterna. No próximo plano, um retrato de Celso é enquadrado, em primeiro plano, e, em seguida, com um *zoom out*, vemos os dedos de alguém que o manuseia.

Ao contrário dos outros dois, a história de Luís Sérgio Person não está intimamente ligada à ditadura civil-militar brasileira. O cineasta não sofreu perseguições, prisões ou se viu obrigado a deixar o país em direção ao exílio, o que não significa que a sua vida, sobretudo o campo profissional, não foi afetada pela conjuntura nacional daquela época. Como Castro e Escobar, Person tinha uma clareza e leitura política destoantes de seus pares à época — podemos perceber pelo depoimento que o crítico de cinema e amigo do cineasta Jean-Claude Bernardet concede à diretora, Marina, no filme:

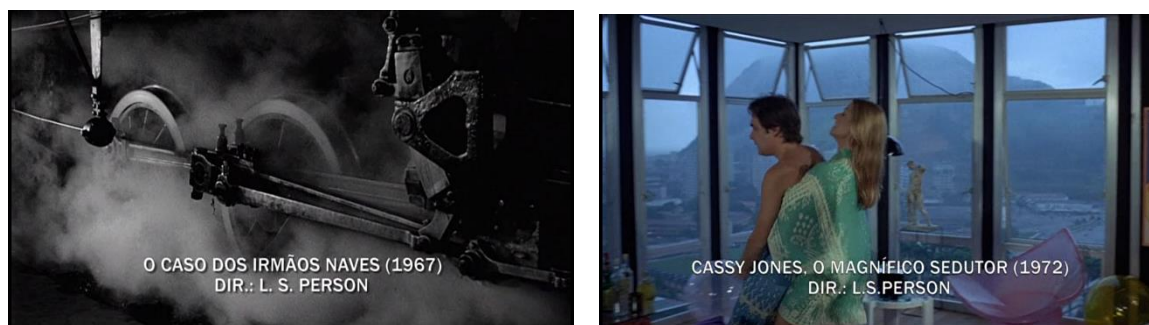
Num determinado momento o Person me disse que ele achava que o pessoal do Cinema Novo, o Glauber, entre outros, estavam cheios de ilusões e se comportavam como meninos que não estavam percebendo a realidade política e que não ia ter revolução nenhuma. E Person me disse que ele não teve nenhuma surpresa quando chegou o golpe. E isso era uma voz completamente diferente.

Como vemos no filme, o acirramento político provocado pelo AI-5 resultou numa espécie de dispersão geracional (o esfacelamento cinemanovista) e cerceamento artístico que afetou também Person e gerou como consequências projetos abandonados, escassez de financiamentos e migração para o campo publicitário. Dessa maneira, a história pessoal de Person vai se entrelaçando com a história do cinema nacional e do próprio país por meio também de seus filmes. Como destaca o ator Paulo José em fala no documentário, *O Caso dos Irmãos Naves*³⁶ (1967) já trazia a figura da repressão e era um filme característico de reação ao golpe militar, já *Cassy Jones – O Magnífico Sedutor*³⁷ (1972) foi uma brecha que Person encontrou para continuar fazendo cinema dentro dos limites impostos pelo AI-5, investindo em uma comédia irreverente com alguns elementos eróticos, gênero característico da década de 1970.

³⁶ Filme dirigido por Person, é baseado na história real do Caso dos Irmãos Naves, ocorrido durante o Estado Novo (1937-1946), em Minas Gerais, quando dois irmãos foram presos e forçados através de tortura a confessar um crime que não cometeram.

³⁷ *Cassy Jones* traz referências a outras linguagens, como a televisão, a publicidade e a música popular, e é estrelado pelo ator Paulo José, que interpreta o conquistador que dá nome ao filme.

Figura 22 - Arquivos dos filmes de Person são convocados para falar da história do cinema nacional



Além de convocar os arquivos privados familiares já mencionados anteriormente, Marina trabalha também os arquivos públicos, intercalando na montagem fragmentos da obra de seu pai que irão dizer do contexto em que foram produzidos, como comentado acima, e da personalidade do próprio Person, o que é frisado pelos depoimentos que seus amigos fazem no presente do filme. Para os entrevistados, os filmes de Luís Sérgio Person carregam muito dele mesmo, de sua visão de mundo e do que ele vivia à época de suas produções.

“Ele nunca conseguiu desvincular o cinema da vida, né? [...] Ele tava muito preocupado em justamente passar essa ideia de que o cinema deveria ser um prolongamento da vida”, diz Carlos Reichenbach. Regina Jehá, mãe de Marina e viúva de Person, fala da semelhança do diretor com o personagem protagonista de seu filme *São Paulo, Sociedade Anônima*³⁸ (1965): “Ele foi um pouco Carlos também”. E Bernardet completa: “Eu sinto muito o Person no Carlos. O Carlos é o terror do Person. Eu acho que o Carlos é um pouco o que o Person pensou e a revolta do Person contra aquilo que ele poderia ter sido”.

Figura 23 - Entrevista com Person gravada em 1975 traz sua voz para o filme



³⁸ Com direção e roteiro de Person, o filme fala da euforia desenvolvimentista no final dos anos 1950 no Brasil e tem como protagonista o jovem paulistano Carlos, bem-sucedido profissionalmente, mas insatisfeito com a vida.

Ademais, arquivo importante que Marina traz para destacar diretamente a voz e a imagem do próprio Person são os trechos de uma longa entrevista concedida pelo diretor em 1975, um ano antes de sua morte, para o programa “Luzes, câmera”, da TV Cultura. No programa ele comenta sua obra e faz uma avaliação do passado que vai se somar às lembranças e leituras dos outros entrevistados. Em determinado momento da entrevista, relatando um momento de crise em sua carreira, Person narra o recomeçar, pontuado ao longo do filme como uma de suas características marcantes. “Nesse momento eu estava reduzido a zero, sem dinheiro, com uma filha, morando num cubículo, e eu tinha que recomeçar tudo. E pra mim, não há nenhum problema em recomeçar”. Desta forma, a história de Person está sendo contada não só por pessoas que o conheceram, não só por sua filha, mas também por ele próprio, agregando mais camadas à construção dessa memória e possibilitando a nós, espectadores, entrar em contato com esse vestígio do passado, da vida que um dia foi e agora são lembranças.

3.3 UMA MEMÓRIA DESENVOLVIDA EM RELAÇÃO

Enfim, nossos últimos apontamentos sobre a construção da memória paterna nos documentários que analisamos serão sobre a prática da entrevista desenvolvida pelas realizadoras, cada uma a seu modo, mas com um fator comum: as entrevistas irão fornecer informações, por muitas vezes resgatadas na chave da lembrança, que adicionarão à construção da memória e da narrativa de vida propostas pelos filmes, tanto dos pais personagens quanto das realizadoras-personagens. Vemos entrevistas com amigos e familiares marcadas pelo acolhimento e a empatia em *Person* e também em *Diário de uma busca*, este último apresentando também entrevistas de cunho investigativo e de enfrentamento, com pessoas que não fazem parte do círculo íntimo da realizadora. Já a base de *Os dias com ele* são entrevistas de confronto, de frequente negociação. O que procuraremos destacar aqui, no âmbito das entrevistas realizadas, é a memória construída em relação, “nas situações em que a lembrança é um ato” (Baltar, 2013, p. 156).

Trabalhamos o viés da lembrança como um ato de reminiscência do passado que, por meio do seu compartilhamento, deixa os limites da individualidade e torna-se memória coletiva. Para Baltar (2013), além dos lugares de memória (como as imagens de arquivo), que são evidências visíveis e concretas, são também fundamentais na legitimação da memória coletiva os “atos de memória (as narrações, os testemunhos, a performance), pois eles ativam e reforçam a partilha através de laços afetivos” (Baltar, 2013, p. 156).

“O que eu tenho na verdade de memórias, eu não sei se são memórias minhas ou se é muito misturado com o que eu vi de fotos, ou o que contaram de histórias”, em *Person*, Domingas, irmã de Marina, menciona o caráter agregador da memória que Halbwachs (1990) pontua. As imagens das fotos que viu e as histórias que ouviu constroem um arcabouço de memórias que se transformam em suas também.

Halbwachs vai dizer que se ele quisesse, por exemplo, restituir a imagem de seu pai, não adiantaria conhecer todos os acontecimentos históricos do período em que ele viveu. Mas o quanto mais conhece e sabe da vida do pai, mais próximo a ele fica.

Entretanto, se eu encontrar alguém que o tenha conhecido e que me fale sobre ele os detalhes e circunstâncias que eu ignorasse, se minha mãe ampliasse e completasse o quadro de sua vida e dele me esclarecesse certas partes que eram obscuras para mim, não será verdade, desta vez, que eu teria a impressão de voltar para dentro do passado e aumentar toda uma categoria de minhas lembranças? (Halbwachs, 1990, p. 73).

Halbwachs considera a lembrança como uma imagem engajada em outras imagens, uma espécie de teia que vai agregando fios e mais fios à medida em que se relaciona com outras.

Imagem flutuante, incompleta, sem dúvida e, **sobretudo, imagem reconstruída**: mas quantas lembranças que acreditamos ter fielmente conservado e cuja identidade não nos parece duvidosa, são elas forjadas também quase que inteiramente sobre falsos reconhecimentos, de acordo com relatos e depoimentos! (Halbwachs, 1990, p. 73, grifo nosso).

Halbwachs fala das lembranças sobretudo como imagem reconstruída por meio de esclarecimentos e revisões do presente. Em uma de suas rememorações na narração em voz over, em *Diário de uma busca*, Flávia conta do dia em que seu pai pendurou um grande lençol separando a sala de sua casa em duas para que dois militantes conversassem, um de um lado e outro do outro. Flávia lembra de sua mãe lhe dizer que o lençol servia para impedir atritos entre os militantes, “eles não podem se ver, senão vão brigar”. “É, provavelmente era porque não podia conhecer um ao outro, né? Às vezes tinha casos que era assim”, explica Paulo Brasil, um dos militantes que Flávia mencionou fazer parte da cena do lençol, respondendo a uma pergunta de Flávia que não ouvimos, mas que certamente foi feita em busca de elucidar o acontecido, que permanecia curioso na sua memória. Dessa forma, a diretora vai recolhendo informações do presente e reconstruindo as imagens do passado que habitavam sua memória.

No filme de Flávia, os diálogos de rememoração são muitos, em que a diretora tenta preencher ao máximo as lacunas que ficaram da memória de seu pai e da sua própria. Principalmente nas conversas com sua mãe, Sandra, as duas constroem, através do compartilhamento de lembranças, um ambiente afetivo em que a memória vai se transformando. Em viagem que mãe e filha fazem ao Chile no presente do filme e retornam a lugares

importantes de sua história, há muitos momentos em que os atos de memória estão presentes. Por exemplo quando Sandra lembra do momento em que se separou de Celso enquanto moravam no país e tenta recordar como contou para os filhos sobre a separação.

Sandra: Que que era que a gente explicou mesmo? Que a gente brigava... Eu não me lembro mais o que a gente explicou. Chamou no quarto para conversar, mas eu não lembro o que a gente disse...

Flávia: Falou que ele deixava as roupas no chão...

Sandra: Ah é, que ele não arrumava o guarda-roupa... por isso que eu não...

Também era uma outra besteira dizer um troço desses. E tu acreditou de novo, será? [rindo]

Flávia: [rindo] Não sei...

Em outro momento na mesma viagem, Sandra conta a Flávia do dia do golpe que depôs o presidente Salvador Allende, no Chile: “Eu me lembro que eu tava levando o Joca pro colégio com o Celso, e no carro a gente ouviu a notícia do golpe. Aí a gente voltou imediatamente pra casa. Tu, eu acho que tu tava no colégio, foi de manhã”. Ela prossegue contando dos dias após o golpe e de quando os militares chegaram à casa deles e começaram a revirar tudo; Sandra estava sozinha com as crianças e Nelson, companheiro militante que morava com a família. Quando os militares finalmente deixaram a casa, Sandra conta que veio “nesse bar, que era o único telefone que tinha no bairro”, fazendo referência ao local em que está com Flávia, no presente do filme. Ao final deste ato de memória de Sandra, Flávia escolhe um momento específico desse mesmo dia para trazer à superfície suas próprias lembranças, quando levaram Nelson. Na imagem, os planos estáticos que sempre retornam quando Flávia narra suas lembranças em *off*, desta vez enquadram os interiores do Estádio Nacional de Santiago do Chile³⁹. Ela narra: “Depois de um silêncio que me parece infinito, vejo Nelson dentro do ônibus militar. O rosto encostado na janela e seu último olhar antes de desaparecer”.

Em *Person*, a primeira construção narrativa e de memória acontece logo na primeira sequência do filme, e vai rememorar os primeiros momentos da família (Marina, sua irmã, Domingas, e a mãe, Regina) logo após a morte do pai. A memória individual de cada uma auxilia na construção multifacetada da memória familiar que ficará daquele momento. As três não estão conversando no mesmo espaço físico no momento da captação da rememoração, mas as suas vozes são articuladas na montagem para construir o cenário do anúncio da morte paterna e do velório que se seguiu. Na banda visual, imagens de arquivo de uma festa de aniversário e também do enterro de Sérgio enquanto ouvimos a voz de Regina e uma conversa entre Marina e Domingas.

³⁹ Nos dias seguintes ao golpe militar no Chile, em 1973, o Estádio Nacional de Santiago do Chile foi usado como campo de concentração de prisioneiros do regime de Augusto Pinochet, que realizou ali torturas e execuções.

Regina: É... Marina, Marina, cê sabe que o papai morreu? Assim. Ela tinha quatro anos, ela não tinha nenhuma noção, né? Mas você tinha todas as noções [...].
 Domingas: Eu acho que eu tenho a lembrança dele, assim, é triste, mas ele tava no caixão, cheio de flores em volta e... é engraçado porque ele tinha um sorriso nos lábios. E eu me lembro disso, é um *flash*.
 Marina: Eu lembro que tinha muita gente lá, e teve uma hora que ficou lá eu, você e a mamãe só. Acho que a mamãe pediu pras pessoas saírem e ficou só a gente lá na sala. E a mamãe beijava ele no caixão.
 Regina: Quando a gente voltou pra casa depois do enterro... a maior zona em casa, família pra lá, pra cá, o que que vai fazer... você sentou ali em cima do banco, ali em cima no corredor. E você ficou olhando todo o movimento, assim, durante horas. Você ficou quieta olhando pro vazio, pensando.

Figura 24 - Montagem leva para a construção da memória familiar em *Person*



Para nós, espectadores, o compartilhamento das emoções que despertam os atos de memória exacerba o efeito de proximidade com as personagens. Como atos espontâneos no sentido de não serem pré-moldados (Del Rio, 2008), as lembranças recuperam forças afetivas que circulam entre os corpos inseridos na imagem e atravessam o corpo fílmico. “A emoção que nos une — personagem, diretor, filme e espectadores —, nesses movimentos de tessitura da memória, tem ainda a poderosa ação de revestir de credibilidade o que é, em última instância, da ordem do íntimo, do inacessível” (Baltar, 2013, p. 154). O engajamento afetivo mobilizado na narração da memória vai também revestir de autenticidade esses momentos na narrativa.

Os dias com ele se distancia mais dos outros dois títulos na construção da memória dos personagens em relação, especialmente porque, neste caso, o pai da diretora está vivo. Ao menos se considerarmos uma reconstrução que elenca momentos específicos de uma história de vida, esse compartilhamento de lembranças é feito majoritariamente pelo pai, Escobar, que adiciona à construção da narrativa da vida de Maria Clara em momentos pontuais — ele diz, por exemplo, de como era a relação entre os dois na infância da filha, como já descrevemos. Em outro momento, em uma carta escrita por Escobar para Maria Clara, provavelmente quando ela era adolescente e lida por ela na narração, ele sugere que a filha “faça algum desses cursos de um ano e entre na universidade”. Esta cena está no início do filme e de certa forma apresenta, a partir das palavras de Escobar, a relação distante e conflituosa entre os dois; algo que vai ficar evidente no decorrer do filme.

Figura 25 - Maria Clara insiste para cantar parabéns para Escobar em *Os dias...*



Ao contrário do que ocorre nas entrevistas realizadas com familiares nos outros títulos, marcadas por convergências, em *Os dias com ele* o que transparecem são conflitos e enfrentamentos. Maria Clara vai à casa do pai em Portugal realizar as entrevistas e tem que lidar com a indisponibilidade dele em fazê-las como ela deseja — as disputas nos falam também da inconstância do testemunho, que não necessariamente é um terreno fértil. Mas Maria Clara consegue contornar os obstáculos e fazer o filme que é possível com o material do qual dispõe. “Às provocações e esquivas do pai, a diretora responde com as armas disponíveis — preserva na edição as negociações e tensões que antecedem o início do *take*” (Brito; Rodrigues, 2024, p. 158). As escolhas da montagem, muitas vezes inusitadas para o domínio do documentário, nos fazem ver Maria Clara e o que ela escolhe incluir no filme, tornar público, mesmo que causem incômodo e não sejam “gostosas” para ela. “*Os dias com ele* faz da opacidade do relato, da precariedade dos meios e das fraturas afetivas um lugar de confronto, mas também de vital encontro” (Feldman, 2016, p. 234). Lembro da cena mais amorosa do filme, em que Maria Clara, animada, acende as velas do bolo e convoca a todos (sua madrasta e seu meio-irmão) a cantarem parabéns para Escobar que, como sempre, protesta, mas dessa vez em tom bem-humorado e quase como quem agradece.

3.4 UM FILME PRÓXIMO - FICO TE DEVENDO UMA CARTA SOBRE O BRASIL

Não podemos finalizar sem antes falar de outro filme lançado posteriormente aos que vimos debatendo, mas que dialoga e desloca várias das questões que abordamos até aqui. Embora *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2020, 88’), de Carol Benjamin, não faça parte do *corpus* desta pesquisa e só o tenhamos conhecido no ano de finalização deste trabalho, traz elementos que nos instigaram a desenvolver uma reflexão sobre ele. Elementos como a história familiar entrelaçada pela história do país, a relevância da figura do pai na narrativa, a

convocação de arquivos e a entrevista também estão presentes nessa obra. O que o filme traz de mais importante, no entanto, é a percepção do silêncio.

Já na cartela inicial do documentário, a diretora Carol Benjamin fala na primeira pessoa e liga o seu pai, a quem ela sempre se referiu como *caixa-preta*, ao seu país, que, a diretora sugere, mantém documentos históricos trancados nesse mesmo objeto. Em seguida, Carol parte em uma busca para elucidar, ao máximo possível, essas histórias lacunares. A narrativa perpassa três gerações de uma família atingida pelo regime militar brasileiro, e investiga, entre passado e presente, o poder do silêncio no apagamento da memória.

As primeiras imagens do filme mostram a cidade de Estocolmo, enquanto na narração em *off* Carol lê um e-mail cauteloso que escreveu para o seu pai antes de viajar para a Suécia em razão do filme. Ela pede indicações de por onde caminhar para encontrar os rastros que ele deixou no país no período em que lá viveu como exilado. A partir daí, já entendemos que César Benjamin, apesar de ainda vivo, se negou a participar do projeto da filha.

Na primeira parte do filme, Carol se dedica a contar, utilizando uma profusão de imagens de arquivo preciosas (tanto fotografias familiares de seu pai e de sua avó quanto imagens de momentos marcantes da história do país) e as palavras de sua avó Iramaya, sobre a prisão e a campanha para libertação de seu pai, César. César Benjamin militava no movimento estudantil e de guerrilha no Brasil dos anos 1970 com seu irmão, Cid Benjamin, também preso na ditadura e enviado ao exílio. César foi preso aos 17 anos de idade e permaneceu em regime de reclusão em cela solitária por mais de dois anos e meio, sem julgamento. Sua mãe, Iramaya Benjamin, que antes da prisão do filho era uma mulher pacata que vivia para a casa, como ela mesma se definia, se transformou em uma árdua lutadora política, principalmente liderando campanha nacional e internacional pela soltura de César e, posteriormente, fundando o Comitê Brasileiro pela Anistia.

Quem narra a maioria das memórias é Iramaya, com falas retiradas de arquivos de entrevistas que Carol retoma no filme e através de suas cartas, lidas pela neta na narração em *off*. Até mesmo a situação de César na prisão, suas leituras, seus passatempos, seus desequilíbrios e suas emoções são narradas por Iramaya, já que a voz do pai da diretora não está presente. E, claro, Iramaya narra também os seus próprios sentimentos, a angústia e o medo de ter um filho mantido preso e torturado pela ditadura brasileira.

O componente geracional é ampliado: diferentemente de grande parte de outros documentários familiares que tocam a história do período ditatorial no Brasil, temos aqui o ponto de vista da geração anterior aos militantes e guerrilheiros, a visão da mãe que viu seu filho ser preso, torturado e exilado e, depois disso, transformou sua vida em luta política. “Duas

vezes por semana eu vou às dependências militares levar frutas, comidas e livros para meu filho César. Mas apenas uma vez por semana eu tenho o direito de vê-lo e quase todos os dias eu vou ao Tribunal para tratar do seu caso. Como você sabe, são os olhos e o coração da mãe”, diz Iramaya em carta escrita em 1973.

As correspondências de Iramaya, que se tornam mais íntimas à medida que o filme avança, foram endereçadas a Marianne Eyre⁴⁰, membro da Seção Sueca da Anistia Internacional desde 1966. Para o filme, Carol vai à Suécia conversar com Marianne e com pessoas que trabalhavam na Anistia na época em que a instituição se movimentava pela liberdade de César. Carol encontra fotografias de seu pai nos arquivos físicos da Seção Sueca da Anistia e comenta que não tem fotos de César dessa época, e que ele nunca lhe falou sobre o passado, que ela e os primos só conhecem a história através de Iramaya — “No colo dela eu ouvi os feitos do meu pai durante toda a minha adolescência”.

Em arquivo emocionante tomado em 1979, e inserido no filme por volta dos 39 min de projeção, Cid aguarda seu irmão no aeroporto, em Estocolmo, aonde César vai chegar para o exílio logo depois de ser solto no Brasil. No encontro, os dois se abraçam, chorando, depois de anos de incertezas e sofrimento. Em seguida, ainda no aeroporto, César fala sobre a situação política do Brasil para a imprensa internacional, todos cientes de seu caso à essa altura. É a primeira vez que ouvimos a voz do pai no filme: “Vocês têm que entender que na América Latina isso não é um fato excepcional. É aqui, mas lá não é. Tem que entender que na Argentina, no Brasil, no Chile, no Uruguai morrem muitas pessoas. E eu seria mais uma delas, só isso”.

Em seguida, vemos fotografias de César na Suécia após conquistar sua liberdade e sabemos mais sobre ele pela carta que escreve para sua mãe do exílio e que Carol lê na narração em *off*. Em tom bem-humorado e escrita inteligente, ele conta do cotidiano em Estocolmo e do trabalho em uma escola como faxineiro.

De volta à memória nacional, vemos imagens de arquivo de momentos históricos e a voz de Iramaya em *off* fala da campanha pela Anistia ampla, geral e irrestrita. Vemos a avó de Carol discursar para uma multidão com um alto-falante na mão. Vemos o presidente João Batista Figueiredo promulgando a Lei da Anistia. Uma anistia que perdoou não só os presos políticos, mas também os militares que torturaram e mataram tantas pessoas em nome do regime — uma anistia, o filme reforça, que promoveu um apagamento de memória e nunca tratou dessa ferida que permanece aberta na história brasileira. Cid e César voltam ao Brasil. Com os filhos

⁴⁰ Em entrevista, Carol Benjamin afirmou que foi presenteada por Marianne com uma caixa contendo todas as cartas escritas por Iramaya para ela ao longo de 36 anos de amizade, de 1972 a 2008. Isso foi o que a impulsionou a começar as pesquisas para o documentário (Benjamin, 2020).

de volta ao país, sem precisar mais desempenhar o papel de mãe lutadora, Iramaya deve renascer: “Estou procurando com os olhos bem abertos o meu novo lugar no mundo. Sim, porque sei que tenho um lugar no mundo. E eu hei de encontrar uma ocupação, um interesse que me agrade”.

Carol, segundo ela mesma, só passou a conhecer realmente a sua avó quando teve contato com suas cartas. Apesar de estar presente fisicamente nas conversas e através da narração desde o início, somente na terceira parte do filme a diretora fala diretamente sobre si na primeira pessoa e insere imagens de arquivo de si mesma, primeiro com o próprio filho no colo, depois fotografias de quando era criança com o pai. Compartilha lembranças da infância e novamente liga a sua história à história do seu país: “Sou parte de uma geração que cresceu com a percepção de que o horror morava no passado, que o mundo rumava para um futuro mais democrático”.

Era o que pensava a geração que assistiu a uma ex-guerrilheira que foi presa e torturada no período da ditadura militar brasileira, Dilma Roussef, chegar à presidência da República do Brasil e inaugurar, após quase 30 anos de silêncio do Estado, a Comissão Nacional da Verdade, que iria finalmente tentar elucidar os acontecimentos do período, como vemos em imagem presente no filme. No entanto, o que viria depois despertaria os fantasmas de um passado mal resolvido e silenciado. Está nas cartelas do filme também: em 2016, a presidenta Dilma foi destituída. Um dos deputados que votou a favor de seu impeachment, ao fazê-lo, homenageou o coronel que a havia torturado no período de sua prisão durante a ditadura militar. Esse mesmo deputado nada sofreu por este ato grotesco e dois anos depois foi eleito presidente do Brasil.

Imagens em preto e branco de celas e prisões estão presentes no filme de Carol Benjamin, e seus espaços vazios intensificam a reverberação da recorrente trilha sonora de suspense, mistério e antecipação. O som parece como se ouvíssemos um vento forte. Uma representação do silêncio? No início, não entendemos a insistência dessa trilha sombria que está presente até nos momentos em que Iramaya narra um acontecimento engraçado. Se é de fato uma trilha para o silêncio, é um silêncio que grita. O silêncio sobre um passado que volta para assombrar e atravessa três gerações.

O silenciamento que volta na sua concretude no tempo presente — *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* foi um dos 18 projetos que entraram na lista de “subversivos” do governo brasileiro e que, portanto, não teve acesso ao fundo público para sua distribuição (Benjamin, 2020). Memória coletiva que continua sendo deliberadamente mantida em silêncio.

Na última cena de seu filme, Carol narra uma carta para os seus filhos. Ela diz que, nesse cenário de destruição e desesperança da conjuntura nacional, não consegue elaborar uma ideia

de futuro, mas deixa um conselho: “olhar para o passado para que os silêncios não invadam a vida”, pois os silêncios destroem pontes. Rememorar e narrar-se para evitar que os silêncios se instalem “como se instalaram entre meu pai e a minha avó, entre mim e meu pai, como se instalaram no nosso país”.

CONCLUSÃO

Durante todo o seu longo desenvolvimento, esta pesquisa foi afetada pelas transformações naturais à vida e aos processos humanos. Houve muitas mudanças de foco, novas leituras que abalaram hipóteses anteriores e circunstâncias emocionais e políticas que guiaram os rumos da caminhada por um ou outro caminho. A necessidade e o objetivo, no entanto, sempre foi falar de mulheres narrando suas próprias histórias e o quanto isso pode ser transformador, para elas individualmente e para o coletivo que as ouve e entra em contato com imaginários e construções pessoais a partir de experiências historicamente invisibilizadas.

Iniciamos o percurso propondo uma visão mais ampla do narrar a si mesma — as escritas de si, como chamamos aqui, utilizando o termo que foi cunhado pelos escritos literários e acolhido pelo cinema. Destacamos a autobiografia, a autoficção e o autorretrato como algumas dessas práticas que despontam mais recorrentemente no cinema. Com o auxílio do aporte teórico destacado, entendemos que o aspecto autobiográfico essencial não está na verdade absoluta de um relato, pois, se baseando no resgate de memórias e vivências, esse relato é sempre fruto de uma reelaboração à luz das circunstâncias e entendimentos do presente. Um resgate de memória, assim como a escrita de uma vida, nunca será totalizante, será sempre lacunar, uma vez que a primeira está sujeita à intervenção do tempo e a segunda não comporta todas as experiências vivenciais.

Com o panorama histórico possível de ser construído com os dados dos quais dispomos, pontuamos que documentaristas brasileiras vêm realizando práticas de escritas de si em formatos e gradações variadas desde a década de 1960. No entanto, todos os documentários de longa-metragem do panorama construído foram realizados por mulheres brancas de classe média, não porque escolhemos não falar de outras, mas porque, provavelmente devido ao racismo que resiste na sociedade brasileira e que regula oportunidades e acessos, são quase inexistentes os documentários de longa-metragem realizados por mulheres negras ou indígenas no Brasil.

Notamos, no entanto, principalmente a partir dos anos 2000, uma produção vasta e diversificada de curtas e médias-metragens em que cineastas negras e indígenas recuperam suas histórias e constroem suas próprias narrativas de vida. Percebemos uma importante diferença de foco entre essas produções e as realizadas por mulheres brancas. Enquanto que os documentários de filiação realizados por mulheres indígenas e negras tendem a caminhar em busca da figura da mãe ou da linhagem materna, o mesmo tipo de filme realizado por mulheres

brancas, como os que compõem o *corpus* desta pesquisa, frequentemente recorre à busca pela memória do pai das realizadoras.

Com base nessa observação, podemos pensar na diferença da construção de imagem, papel e lugar da linhagem ancestral feminina e masculina nas famílias e subjetividades de diferentes culturas e posicionamentos sociais. Notamos também a diferença de enfoque dado à construção de uma memória individual/familiar, no caso das cineastas brancas, e, no caso de cineastas não-brancas, uma tentativa de resgate e registro da memória coletiva/de um povo, de seu povo. Essa percepção nos provocou a pensar na relação entre memória coletiva e sobrevivência; na permissão para falar do nacional a partir de si; nas diferentes referências de pertencimento; na construção de memória atravessada pelo individualismo e de outro lado, a construção de memória de povos ancestrais marginalizados. São outros caminhos intrigantes que encontramos na construção desta pesquisa e pretendemos nos debruçar mais a fundo em outros trabalhos.

Voltando aos títulos com os quais trabalhamos aqui e ao panorama de produções de escritas de si que construímos, observamos a preferência das documentaristas brasileiras em narrar não unicamente suas histórias individuais, mas de se debruçar sobre narrativas de familiares — elaborando uma construção de narrativa de si que se faz em relação; em relação a alguém, na relação com outra pessoa. É recorrente também, nesses filmes, a autoinscrição das realizadoras, seja pela imagem corporal ou pela voz, e uma tentativa de reconstrução de uma memória. Nesses documentários pessoais realizados por brasileiras brancas, o familiar que será focalizado na construção narrativa é frequentemente o pai das realizadoras.

Na tentativa de compreender como essas cineastas brasileiras constroem narrativas de si através do fazer cinematográfico, elegemos três filmes que são realizados por mulheres que buscam, com eles, reconstruir uma memória sobre seus pais ausentes (pela morte ou pela distância) e, com isso, constroem uma narrativa sobre si próprias. Filmes erguidos com base em uma força de busca e que, ao abordar personagens que têm suas narrativas de vida intimamente ligadas à história de seu país, acabam propondo uma revisão da memória nacional através de um prisma íntimo e familiar.

Diário de uma busca, *Os dias com ele* e *Person* são construídos a partir de princípios de troca e movimento. Filmes atravessados por uma rede de afetos que mobilizará e será mobilizada pelas realizadoras-personagens. Como personagens, elas realizarão uma investigação do outro que é também sobre si, elaborando, paralelamente à narrativa paterna, as suas próprias, o que vai convergir para a construção da intimidade como elo de confiança entre filme e espectador. São os momentos nos quais essas forças afetivas se mostram mais intensas,

mais explícitas, quando as realizadoras se autoinscrevem no corpo fílmico. O que esses filmes nos deixam ver com a presença corpórea das realizadoras na imagem são as transformações subjetivas que as modificam, a experiência vivida encorporada, o corpo como sendo o mediador, ao mesmo tempo disparador e receptor das forças e afetos que o constituem. Ademais, a autoinscrição reitera o gesto que busca alcançar algo e acentua uma tomada de posição das diretoras. A reflexividade também contribui para o efeito de intimidade, pois as realizadoras partilham a construção do filme à medida que ele vai acontecendo e expõem o que usualmente ficaria oculto, o que é do íntimo da realização.

A busca é o elemento organizativo do discurso dos filmes que analisamos aqui e é essa força que tanto os aproxima. A encontramos também na construção possível de uma memória ausente, uma memória familiar, mas também nacional. As diretoras procuram ampliar o seu escopo de lembranças, adicionando à sua memória, por meio da convocação de arquivos e de entrevistas com pessoas que conheceram seus pais e com o próprio pai, no caso de Maria Clara. É uma memória que se constrói em relação. *Diário de uma busca*, *Os dias com ele* e *Person* trazem testemunhos que, além de histórias individuais, no micro, constroem também a macro História — apresentam personagens cujas histórias de vida estão intimamente ligadas aos fatos que formam a História do país; seja nos dois primeiros pelos pais terem sido atuantes na guerrilha contra a ditadura civil-militar, ou em *Person*, centrado naquele que foi um dos grandes diretores do cinema nacional e que realizou muitos comentários sobre o Brasil em seus filmes.

Ao final do processo de pesquisa, nos encontramos com o filme que acendeu algumas luzes de diálogo com o *corpus*, pelas suas semelhanças e pelas suas diferenças. *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* foi lançado treze anos depois de *Person*, filme mais antigo entre os que analisamos aqui. E sua realizadora ainda fala sobre si, ainda fala sobre seu pai, e ainda fala sobre seu país. O que nos põe a pensar no quanto estas questões marcaram uma geração, e ainda hoje inquietam.

Refletimos o quanto os silêncios estão presentes e podem ser disparadores de ações e transformações — sejam eles silêncios em relação à produção de mulheres realizadoras, sejam silêncios de histórias familiares, sejam silêncios impostos à história nacional por um regime autoritário. As realizadoras se colocam como protagonistas de sua própria busca, a memória familiar e íntima toca a memória histórica nacional. Entendemos então que talvez a busca não seja apenas pela figura paterna, mas por algo que vai além dela. A busca talvez seja pelo poder de nos narrar e transformar silêncios em diálogo para a construção de modos de vida mais livres.

Falar de filmes que percorrem caminhos através do partilhar das relações, pela revisão e reconstrução de memórias pessoais e coletivas contra o esquecimento, nos leva novamente a

nos localizarmos no contexto. Na mesma semana em que finalizo a escrita deste trabalho acadêmico, o sistema da Plataforma Lattes⁴¹, principal base de dados da pesquisa científica brasileira, sofreu um apagão, e milhões de pesquisadores e instituições ficaram impossibilitados de acessar os dados do sistema. Também na mesma semana, um incêndio tomou conta de um dos acervos da Cinemateca Brasileira⁴², instituição responsável pela preservação da produção audiovisual do país. Não por acaso, essas duas instituições nacionais, fomentadas pelo governo federal brasileiro, vêm sofrendo sucessivos cortes⁴³ em seus orçamentos há anos — e, com mais intensidade, durante o governo do presidente eleito no país em 2018.

Os apagões e desaparecimentos, por descuido ou intencionais, nos mostram que a nossa memória é muito frágil. Fazendo a travessia do pessoal ao coletivo — entendemos que os traumas alimentados pelos silêncios só serão superados em espaços abertos para o diálogo, onde vozes historicamente silenciadas possam ser ouvidas e as memórias, ao invés de apagadas, sejam continuamente reelaboradas à luz do presente.

⁴¹ Sistema de currículos virtual, criado e mantido pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), órgão vinculado ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Informação (MCTI). A plataforma Lattes agrega bases de dados curriculares, grupos de pesquisa e instituições em um único sistema de informações.

⁴² Vinculada à Secretaria Especial da Cultura e com o maior acervo da América do Sul, desde 1940 a Cinemateca desenvolve atividades em torno da divulgação e restauração de seu acervo, com cerca de 250 mil rolos de filmes e mais de um milhão de documentos relacionados ao cinema brasileiro.

⁴³ Mais sobre os cortes do CNPq em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/cnpq-tem-menor-orcamento-do-seculo-21-corta-bolsas-afeta-pesquisas-em-meio-pandemia-25038771>. Acesso em: 29 jul. 2021. E sobre a situação de abandono da Cinemateca Brasileira: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/29/entenda-a-crise-da-cinemateca-brasileira-que-ja-teve-incendio-na-sede-alagamento-em-galpa-e-funcionarios-sem-salarios.ghtml>. Acesso em: 29 jul. 2021.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. “O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias”. **In: HOLANDA, Karla (Org.). Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos—respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 2, 2013.
- BARON, Jaimie. **The archive effect**. New York: Routledge, 2014.
- BARRENHA, Natália; PIEDRAS, Pablo. “Silêncios históricos e pessoais”. **Catálogo da mostra “Silêncios históricos e pessoais: Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo”**. Caixa Cultural São Paulo, 26 mar.-6 abr. 2024.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. Auto-retratos. **In: Entre imagens**. Campinas: Papyrus, 2000.
- BENJAMIN, Carol. Depoimento [sem data]. Entrevistadora: Cláudia Wallin. “Não me sentaria à mesa com Regina Duarte”, diz cineasta Carol Benjamin que apresentou filme sobre ditadura na Suécia. **RFI**, RFI Convida, 07/03/2020. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/brasil/20200307-rfi-convida-carol-benjamin>. Acessado em: 29 jul. 2021.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. Documentários de busca: 33 e Um Passaporte Húngaro. **In: Amir Labaki e Dora Mourão (orgs.), O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRASIL, André. Performance: entre o vivido e o Imaginado. **Anais do XX Encontro da Compós**. Porto Alegre, 2011. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf. Acesso em: 12 maio 2020.

_____. Formas de antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, 2013.

BRITO, Sara; RODRIGUES, Laécio Ricardo. Arquivo, memória e ditadura em três documentários subjetivos. **Revista História: Questões e Debates**, v. 71, p. 308-333, 2024.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 43-60, 1998.

CAMPOS, Rachel Valadares. **O cinema testemunhal de Lúcia Murat**. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade de Juiz de Fora, 2019. 150 f.

CATÁLOGO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. 2013. Disponível em: <documentariobrasileiro.com.br>.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido** – Tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

_____. Auto-reflexividade no documentário. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 8, nov./dez. 1997.

DEL RIO, Elena. **Powers of affection: Deleuze and the cinemas of performance**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2015.

ESCOREL, Eduardo. *Diário de uma busca – uma crônica do exílio feita de memórias de família*. **Revista Piauí**, edição 60, setembro de 2011. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca>. Acesso em: 28 out. 2019.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. **In:** HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus Editora, 2017.

_____. “Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil”. **Revista ALEA**, Rio de Janeiro, v. 20/02, p. 228-243, maio-ago. 2018.

_____. 'Os Dias com Ele' é filme corajoso sobre lacunas na relação com pai. Texto publicado na seção “Ponto Crítico” da Ilustríssima, no jornal *Folha de São Paulo*, em 20 de março de 2016. Versão online disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacunas-na-relacao-com-pai.shtml>. Acesso em: 22 de ago. 2019.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. “A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil”. **Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista – BA. Vol. 12, n. 1, p. 135-156, junho/2014. Disponível em <http://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/1244/1070>. Acesso em: 25 set 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, v. 15/1, p. 218-231, jan.-jun. 2013.

HOLANDA, Karla. “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”. **In:** HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017.

_____. “Documentários (e afins) feitos por elas: um painel”. **In:** LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira (orgs.). **Mulheres atrás das câmeras – As cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019.

LEBOW, Alicia. **Cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary**. Nova Iorque: Columbia University: Wallflower Press, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. **In:** NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. **In: Catálogo Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010.

_____. “O destino singular das imagens de arquivo: contribuições para um debate, se necessário, uma ‘querela’”. **Revista Devires**. Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, ago./2015. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”. **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, n. 37, p. 52-74, 2012. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>. Acesso em: 7 jul. 2019.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. "O ensaio no documentário e a questão da narração em off." **Novos rumos da cultura da mídia**: indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 143-157, 2007.

LOPES, Denise Costa. “Lúcia Murat: filmar como forma de resistir”. **In**: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira (orgs.). **Mulheres atrás das câmeras** – As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019.

MACHADO, Machado; FRANÇA, Andrea. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. **Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, p. 135-156, jun. 2014.

MAIA, Carla. “História e, também, nada. O testemunho em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar”. **Cinemas d’Amérique latine**, edição outubro de 2014, p. 140-151. Disponível em: <https://cinelatino.revues.org/882>. Acesso em: 14 jun. 2019.

OLIVEIRA, Janaína. “Por um cinema negro no feminino”. **In**: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira (orgs.). **Mulheres atrás das câmeras** – As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera**: subjective cinema and the essay film. Nova York: Columbia University, Wallflower Press, 2009.

RENOV, Michael. “Investigando o sujeito: uma introdução”. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora (orgs.), **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. First-person films: some theses on self-inscription. In: AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma (orgs.). **Rethinking documentary**: New Perspectives, New Practices. Maidenhead: Open University Press, 2008.

_____. Filmes em primeira pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição. In: BARRENHA, Natália e PIEDRAS, Pablo (2014). “Silêncios históricos e pessoais”. Catálogo da mostra “Silêncios históricos e pessoais: Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo”. Caixa Cultural São Paulo, 26 mar.-6 abr.

RODRIGUES, Laécio Ricardo Aquino. “Notas sobre o documentário brasileiro moderno”. **Revista Rebeca**, v. 3, n. 2, 2014.

SANTOS JÚNIOR, Francisco Alves dos. **Tudo sobre meu pai**: rastros de filiação nos documentários Rocha que voa, Person e Histórias Cruzadas. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2017. 154 f.

SCHEFER, Raquel. Autobiografia, autorretrato, autorreferencialidad. Vídeo Memoria, **laFuga**, n. 12. Disponível em: <<http://2016.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. 377 f.

SIBILIA, Paula. **O show do Eu** – a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SOBCHAK, Vivian. **Carnal Thoughts** – embodiment and moving image culture. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004.

TAVARES, Denise. “Documentário biográfico e protagonismo feminino”. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural**: Mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; SARMET, Érica. “Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. **Revista Doc On-line**, n. 26, p. 25-35, 2019.

_____. **Cinemas não narrativos: experimental e documentário – passagens**. São Paulo: Alameda, 2012.

VARGAS, Mariluci Cardoso de. **O testemunho e suas formas: historiografia, literatura e documentário (Brasil, 1964-2017)**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018, 373 f.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. **Cinemais**, Rio de Janeiro, out./dez. 2003.