

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES (CCHLA)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGC)
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

Débora Marx Batista de Melo Chaves

**O DIRETOR-PERSONAGEM NA NARRATIVA DOCUMENTAL
CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA**

JOÃO PESSOA – PB

2023

DÉBORA MARX BATISTA DE MELO CHAVES

**O DIRETOR-PERSONAGEM NA NARRATIVA DOCUMENTAL
CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA**

Texto apresentado para qualificação junto ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da
Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como
requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

JOÃO PESSOA – PB

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C512d Chaves, Débora Marx Batista de Melo.

O diretor-personagem na narrativa documental
cinematográfica brasileira / Débora Marx Batista de
Melo Chaves. - João Pessoa, 2023.

88 f. : il.

Orientação: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Cinema. 2. Documentário autobiográfico. 3.
Memória cinematográfica. I. Lira, Bertrand de Souza.
II. Título.

UFPB/BC

CDU 791(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA
DÉBORA MARX BATISTA DE MELO CHAVES

Aos dezoito dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e três, às dez horas, realizou-se na sala 504 do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "O DIRETOR-PERSONAGEM NA NARRATIVA DOCUMENTAL CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA", apresentada pela aluna Débora Marx Batista de Melo Chaves, Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Matheus José Pessoa de Andrade (DECOM - UFPB) e Gabriel Kitofi Tonelo (ECA - USP). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra à mestranda para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Bertrand de Souza Lira, (Secretário ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 18 de abril de 2023.

Prof. Dr. Gabriel Kitofi Tonelo

Prof. Dr. Matheus José Pessoa de Andrade

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira
Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, por ter encontrado forças para suportar esse processo solitário e de extrema pressão, mesmo diante de todas as dificuldades impostas pela pandemia do Covid-19 e por um governo que marcou o sucateamento da pesquisa e afastou tantas pessoas dos seus sonhos.

A Deus que é o que nos sustenta nas tempestades e, nos momentos de afastamento, ainda permanece conosco.

Aos meus pais, Félix e Mônica, por terem me proporcionado uma boa educação, por acreditarem em mim e por todo amor doado diariamente desde sempre.

Ao meu esposo e parceiro de tantos sonhos, Tiago Wiethölter, sem você segurando minha mão, assumindo tarefas e me dando seu colo, esse processo teria sido muito mais doloroso e difícil — talvez impossível.

À Maria, minha sobrinha, que preenche minha vida com amor e doces sorrisos. Pegá-la no colo foi, em muitos momentos, a única parte boa do meu dia e o alívio que precisava para voltar aos estudos.

Às minhas irmãs, Olga e Jayane.

À minha fada madrinha Rosa.

Às amigas Hyvana, Fernanda e Thaísa que dividiram dores e alegrias desse caminho e me acolheram sempre que precisei. Ai de mim se não fosse essa rede de apoio tão preciosa.

Aos professores que contribuíram nessa jornada, especialmente ao meu orientador Bertrand Lira.

Por fim, aos homens e mulheres que constroem o cenário audiovisual do nosso país.

“Não quero o que a cabeça pensa, eu quero o que a alma deseja”.

(Belchior)

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma discussão acerca do diretor-personagem e sua presença em cena dentro do cinema documental autobiográfico brasileiro, através dos documentários *33* (2001), de Kiko Goifman; *Diário de uma Busca* (2010), de Flávia Castro; *Meu nome é Daniel* (2018), de Daniel Gonçalves. Investigamos como cada um dos diretores organiza a sua narrativa para falar de si, como constroem esse registro de suas memórias e as estratégias narrativas e estéticas dispostas que ilustram nossa reflexão sobre a presença de si em cena.

Palavras-chave: Cinema. Documentário autobiográfico. Memória. Narrativa. Estética.

ABSTRACT

This research proposes a discussion about the director-character and his presence on the scene within the Brazilian autobiographical documentary cinema, through the documentaries *33* (2001), by Kiko Goifman; *Diário de uma Busca* (2010), by Flávia Castro; *Meu Nome é Daniel* (2018), by Daniel Gonçalves. We investigated how each of the directors organizes their narrative to talk about themselves, how they build this record of their memories and the narrative and aesthetic strategies that illustrate our reflection on the presence of themselves on stage.

Keywords: Cinema. Autobiographical documentar. Memory. Narrative. Aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Câmera posicionada sobre trilhos	16
Figura 2 – Edição em justaposição, moderna para época	16
Figura 3 – Gravador Nagra possibilitou sincronismo de imagem e som	17
Figura 4 – Câmera modelo HDW-F900 e câmera RED ONE	21
Figura 5 – Eventos marcantes da vida de Frida Khalo retratados de maneira simbólica em quadro autorreferencial	26
Figura 6 – Van Gogh retrata um momento de dor e vulnerabilidade de sua vida	27
Figura 7 – Tarsila do Amaral se pinta com brincos que exaltam a estética aristocrática	28
Figura 8 – A contragosto, Daniel aceita ser filmado em sua intimidade	37
Figura 9 – Daniel vestindo-se de drag queen em estúdio. Exemplo de uma encenação-construída	43
Figura 10 – Sombras acentuadas	47
Figura 11 – Imagens urbanas refletidas em superfície	48
Figura 12 – Ênfase na bebida alcóolica	48
Figura 13 – Depoimento de Berta	49
Figura 14 – Goifman captura seu próprio depoimento	51
Figura 15 – Uso de espelhos para auto-representação do diretor	52
Figura 16 – Imagem do diretor-personagem refletida em espelho	53
Figura 17 – Texto utilizado para ilustrar o que não foi filmado	55
Figura 18 – Diretor-personagem recorre ao tarot	55
Figura 19 – Olhos do diretor-personagem encobertos pelas sombras	57
Figura 20 – texto com pronome possessivo identificando os entrevistados	59
Figura 21 – Flávia de costas para a câmera ao canto do quadro	60
Figura 22 – Flávia caminhando com a mãe vista de costas, uma constante na sua mise-en-scène autobiográfica	60
Figura 23 – Fotografias do acervo pessoal da diretora-personagem	62
Figura 24 – Passaporte antigo da diretora-personagem utilizado em viagem rumo ao exílio..	62
Figura 25 – Arquivos Policiais do caso de Celso Castro	63
Figura 26 – Reconstrução das memórias da diretora-personagem	64
Figura 27 – Flávia chora de costas para o quadro	66
Figura 28 – Imagens domésticas de Daniel criança como instrumentos narrativos	70
Figura 29 – Diretor-personagem durante a infância, em apresentação escolar	71

Figura 30 – Daniel gravado em over the shoulder	71
Figura 31 – Cena ensaiada do diretor-personagem em close	72
Figura 32 – Daniel no centro do quadro, encarando a câmera	72
Figura 33 – Daniel em visita a uma clínica médica	72
Figura 34 – Desmaio revela fragilidade do personagem em contraste com a imagem de independência	74
Figura 35 – Daniel em experimento social	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – DOCUMENTÁRIO, INOVAÇÕES E FILMES EM PRIMEIRA PESSOA	15
1.1 Influências tecnológicas	15
1.2 O eu no centro: documentário autobiográfico	23
CAPÍTULO II – MEMÓRIA, ENCENAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE SI	34
CAPÍTULO III –A CONSTRUÇÃO DO “EU”	47
3.1 33 (Kiko Goifman, 2001)	47
3.2 <i>Diário de uma busca</i> (Flávia Castro, 2010)	57
3.3 <i>Meu Nome é Daniel</i> (Daniel Gonçalves, 2018)	67
3.4 Similaridades e Aproximações	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83
FILMOGRAFIA	88

INTRODUÇÃO

Na década de 1980, influenciados por intensos movimentos de lutas sociais, grupos marginalizados começam a exprimir suas próprias narrativas em primeira pessoa através do cinema documental. Essa abordagem representou uma mudança significativa na forma como o cinema era feito até então, uma vez que os filmes passaram a ser vistos como uma ferramenta de empoderamento para esses grupos, dando voz e visibilidade para pessoas que, até então, eram ignoradas ou estereotipadas pela mídia.

A partir dessa nova perspectiva, minorias puderam contar suas histórias e colocar suas memórias na tela, criando uma narrativa autêntica e original. Normalmente, esses filmes exploravam temas como a pobreza, a violência, o machismo, a discriminação racial e sexual e a opressão política. Esse protagonismo do “eu” em formato de filme deu origem ao que podemos chamar de modo performático (NICHOLS, 2005), autobiográfico (RENOV, 2014) ou de ética modesta (RAMOS, 2008). Geralmente, estas obras são narradas na primeira pessoa do singular e evidenciam vivências e histórias pessoais.

Documentários autobiográficos refletem o modo como seu realizador percebe a vida. A ênfase está na subjetividade, na perspectiva individual e no relato íntimo que cada diretor irá estabelecer. Em outras palavras, trata-se de filmes que mais nenhuma outra pessoa poderia fazer da mesma forma, pois adentram em um lugar de significados particulares.

Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade. O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas (NICHOLS, 2005, p. 169).

Apesar de ser um subgênero que surgiu há cerca de 40 anos, documentários em primeira pessoa não são um assunto esgotado em termos temáticos ou estilísticos, pois existem diversas abordagens para incorporar aspectos da vida pessoal do diretor como parte do conhecimento produzido pelos filmes, através da narrativa de sua própria história (TONELO, 2017). Todos os anos, são produzidos novos documentários que colocam em destaque a figura individual de seus criadores dentro de seus temas centrais, porém essa popularidade do gênero autobiográfico não é exclusiva do cinema, ao contrário, origina-se de outras expressões artísticas anteriores, principalmente da literatura. Nesse sentido, Michael Renov (2014, p. 38) diz que “a própria ideia de autobiografia reinventa a própria ideia de documentário”.

Philippe Lejeune (2008, p. 262), autor reconhecido pelos seus estudos na área das escritas de si, considera a relação do cinema com a autobiografia e diz que “o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo”. Por sua vez, Jim Lane (2002) julga que, embora tenham se tornado relativamente populares nos últimos tempos, os documentários autobiográficos ainda não superam seus equivalentes literários, mas ampliam o alcance do que pode ser definido como uma autobiografia e um documentário, abrindo novas possibilidades de abordagem.

Nas obras em primeira pessoa, especificamente no cinema documental, a presença do realizador é dupla, tal indivíduo torna-se sujeito e objeto de sua própria história. O diretor é aquele que dirige toda a narrativa, mas também é personagem dela, atuando e lidando com seu próprio material — sua vida e persona. Essa posição torna-se emblemática, pois essa dualidade representa um protagonismo dotado de encenação e objetivos claros da mensagem que quer transmitir. Afinal, “não somos apenas o que fazemos em um mundo de imagens; somos também o que demonstramos ser [...]” (RENOV, 2014, p. 369). Sobre esse conflito de papéis:

Eu realizadora entro em cena, tornando-me em personagem. Ao confundir a identidade do autor e da matéria, estou duplamente implicada no filme. Neste movimento de trazer o cinema para a minha vida, consigo também as condições privilegiadas para questionar a vida que o cinema pode conter (LEITÃO, 2015, p. 13).

Os diretores das obras autobiográficas cinematográficas ocupam o lugar principal dessa pesquisa. Nosso estudo paira sobre a pergunta: quais elementos de linguagem aqueles que dirigem documentários autobiográficos utilizam para construir o seu “eu” em cena? Considerando que a figura do diretor como protagonista é um corpo permeado de edições, performance, atravessamentos, encenações, contencções e expressões de si mesmos, autores como Goffman (2004), Bernardet (2005), Ramos (2008 e 2012), Di Tella (2014) e outros nos ajudam nessa discussão.

Ramos (2012) destaca a presença física e vital do corpo que representa a ação no filme, sendo este o centro e o coração da encenação cinematográfica, e complementa, garantindo que “o corpo do ator, ou da pessoa, carrega uma camada de densidade psíquica que chamamos “personalidade”. Conforme a densidade aumenta na atuação face à câmera, a camada da personalidade condensa-se, destaca-se, e afirma-se em personagem” (RAMOS, 2012, p. 23). Ou seja, mesmo que interpretando a si mesmo, há, perante à câmera — e ao olhar dos muitos outros que ela representa, uma acentuação da personalidade do personagem, seja o exagero de traços particulares, a fala impostada de outra maneira ou o comportamento cuidadosamente

ensaiado para passar a impressão que deseja. Essas e outras maneiras de encenações dentro do documentário cinematográfico serão exploradas nos próximos capítulos a fim de darmos conta de respondermos nossos questionamentos.

O *corpus* da pesquisa é formado pelos documentários: *33* (2001), *Diário de uma busca* (2010) e *Meu nome é Daniel* (2018). Tal escolha se deu por se tratarem de documentários em primeira pessoa, brasileiros e com um espaçamento de quase dez anos de diferença entre cada um, isto implica em mudanças sociais e tecnológicas entre as obras, o que ressignifica consideravelmente a forma e as possibilidades de se conceber um filme. Além disso, todas as obras escolhidas são documentários de busca (BERNARDET, 2014), isto é, obras marcadas por uma abordagem investigativa, em que o cineasta se coloca na posição de um pesquisador que procura compreender a verdade sobre o tema abordado. Esta é uma forma de cinema que valoriza a subjetividade do cineasta que se manifesta na escolha do tema, no ponto de vista adotado e nas estratégias narrativas utilizadas para tratar o assunto.

33 (2001) foi um dos primeiros filmes autobiográficos a ganhar destaque no Brasil e acompanha a busca de seu diretor, Kiko Goifman, por sua mãe biológica. Com uma atmosfera *noir*, o documentário se assemelha às histórias clássicas de detetives, em que o protagonista parte de um mistério a ser solucionado e vai seguindo pistas dentro dessa lógica de quebra-cabeça de informações soltas. Na época de seu lançamento, foi selecionado para os festivais de Locarno (Suíça), Marseille (França), Roterdã (Holanda) e São Paulo.

Diário de uma Busca (2010), dirigido por Flávia Castro, é um filme sobre uma filha que tenta obter respostas sobre a morte em circunstâncias misteriosas de seu pai, ex-exilado político no período da ditadura militar brasileira. Flávia não acredita na versão oficial da tragédia que indica suicídio em uma cena de crime com mais duas mortes. Retomando os passos do pai desde o casamento com sua mãe, a diretora entrevista amigos e familiares, percorre lugares relacionados à vida de seu pai e confronta antigas fontes envolvidas no caso. Entre os prêmios que este filme acumula estão: Prêmio de Melhor Documentário no Festival de Gramado (2010); Prêmio do Júri Popular de Melhor Documentário no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2010) e Prêmio de Melhor Documentário no Festival Internacional de Cine de Guadalajara (2011).

Dirigido por Daniel Gonçalves, o documentário *Meu Nome é Daniel* (2018) é o primeiro filme brasileiro dirigido e protagonizado por uma pessoa com deficiência. O diretor mergulha em seu passado, contando como foi sua infância e adolescência, ao mesmo tempo em que busca um diagnóstico médico para sua condição, até então desconhecida. Somente no festival de Gramado (2019) o longa ganhou três premiações: Melhor Documentário, Melhor Direção de

Documentário e Prêmio do Júri Popular de Melhor Documentário. Além disso, *Meu Nome é Daniel* (2018) também foi selecionado para diversos outros festivais de cinema nacionais e internacionais, e recebeu críticas positivas da imprensa especializada.

Essa dissertação se divide em três capítulos, além desta introdução somada às considerações finais. No primeiro capítulo, exploramos o tema dos avanços tecnológicos no campo do audiovisual e como estes impactam a forma como as narrativas cinematográficas são criadas e contadas. A introdução do som síncrono, a evolução das câmeras portáteis, o surgimento do VHS e a adoção do digital transformaram as possibilidades de se fazer cinema, possibilitando novas formas de contar histórias e de explorar o mundo em que vivemos. Dentre as mudanças mais significativas, destaca-se o fortalecimento do documentário em primeira pessoa, que ganha novas possibilidades e se reinventa.

Ainda no capítulo um, delimitamos o que é o documentário autobiográfico, aportado nos estudos de Bill Nichols (2005), Michael Renov (2014), Philippe Lejeune (1991), entre outros. Assim como, apontamos a elasticidade da autobiografia enquanto gênero em outras esferas do conhecimento e da arte. Também definimos, contribuindo teórica e cientificamente, o termo diretor-personagem — melhor explicado no capítulo referido.

Memória, encenação e representação de si são os temas abordados no segundo capítulo. Discorreremos sobre a verdade na autobiografia, como se dá o acesso às lembranças e à encenação que a câmera pode implicar no sujeito gravado. Afinal, “quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir” (GOFMANN, 1985, p.13).

Com o alicerce conceitual e histórico desenvolvido nos primeiros tópicos, chegamos ao terceiro e último capítulo dessa pesquisa. Nele consta a análise fílmica de cada um dos documentários que constituem o *corpus* acima mencionado, além de uma reflexão sobre as aproximações e o distanciamento entre os padrões observados.

Para o desenvolvimento desse estudo, nosso primeiro passo metodológico foi optar por uma pesquisa exploratória, pois sua maior ênfase gira em torno dos aspectos da realidade que não podem ser quantificados numericamente, concentrando-se na compreensão das relações sociais e a explicação de suas dinâmicas. A partir disso, utilizamos a técnica da pesquisa bibliográfica, a fim de darmos nota acerca de perspectivas lançadas sobre o fenômeno aqui em questão, sem haver a pretensão de esgotamento do assunto. Nesta fase, houve a oportunidade de elencar os pensamentos dos principais autores e somar a eles nossas percepções, opiniões e ideias, pois “à medida que o indivíduo vai lendo sobre o assunto de seu interesse, começa a

identificar conceitos que se relacionam até chegar a uma formulação objetiva e clara do problema que irá investigar” (DUARTE e BARROS, 2005, p. 53).

Para identificar os elementos de linguagem utilizados pelos diretores dos três documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa, optamos por realizar uma análise fílmica de cada obra. Para tanto, nos guiamos, principalmente, pelas contribuições de Jacques Aumont e Michel Marie (2004) que elencam três premissas importantes para conduzir a análise do filme enquanto método:

- A) Não existe um método universal para analisar filmes.
- B) A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, no filme sempre sobra algo de analisável.
- C) É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar (AUMONT e MARIE, 2004, p. 39).

Ciente de que há muitos caminhos para tomar dentro da análise fílmica e alinhados ao pensamento de Aumont e Marie (2004), compreendemos que estamos trabalhando de forma analítica com um filme, quando dissociamos certos elementos para focar especialmente em um momento, situação, imagem, diálogo ou cena. Para tanto, seguimos duas etapas dentro deste processo: I) Decompor, ou seja, descrever e II) Interpretar, que seria estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos. Entre eles estão a locução em *voice over*, o acervo documental familiar, a corporeidade, o texto, o desfecho e a trilha sonora.

Neste momento, iremos nos aprofundar na ampla produção bibliográfica acerca do cinema documental, a partir de autores que se dedicam a pesquisar sobre o tema, sobretudo, relacionados aos recortes estabelecidos nessa pesquisa. Tais textos são imprescindíveis para nossa análise, como também servem de apoio referencial ao tema abordado.

CAPÍTULO I – DOCUMENTÁRIO, INOVAÇÕES E FILMES EM PRIMEIRA PESSOA

1.1 Influências tecnológicas

O fazer cinematográfico está mais atrelado à criatividade e ao olhar afiado do cineasta do que ao equipamento disponível para tal. Isto fica evidente ao olharmos para os filmes do soviético Dziga Vertov, como: *Cine-olho* (1924), *O Homem com uma Câmera* (1929), *Três Canções para Lênin* (1934).

Vertov é amplamente conhecido por suas experimentações estéticas, pela defesa de um cinema documental sem encenação e pela criação do conceito *Kino-Glaz* (cine-olho, em tradução livre), que considerava a câmera como um instrumento superior ao olho humano para captar uma visão objetiva do real. Sobre isso, em um Manifesto de 1923, *Kinoks, uma Revolução*, o próprio diretor diz:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertença ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos, que caem ou que, voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações (VERTOV, 1923, *Kinoks: Uma Revolução*).¹

Em 1929, Dziga Vertov lança um de seus documentários mais emblemáticos: *Um Homem com uma Câmera*. Nesse longa-metragem, o cineasta dribla as dificuldades de operar uma pesada câmera de 35mm, posicionando-a em locais improváveis, como nos trilhos de um trem (figura 1), testando movimentações novas e produzindo significado através de uma edição inovadora para a época (figura 2).

¹ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/kinoksumarevoulcao.html>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Figura 1 – Câmera posicionada sobre trilhos | Captura de tela *Um Homem com uma Câmera*.



Fonte: Youtube.

Figura 2 – Edição em justaposição, moderna para época | Captura de tela *Um Homem com uma Câmera*, 1929.



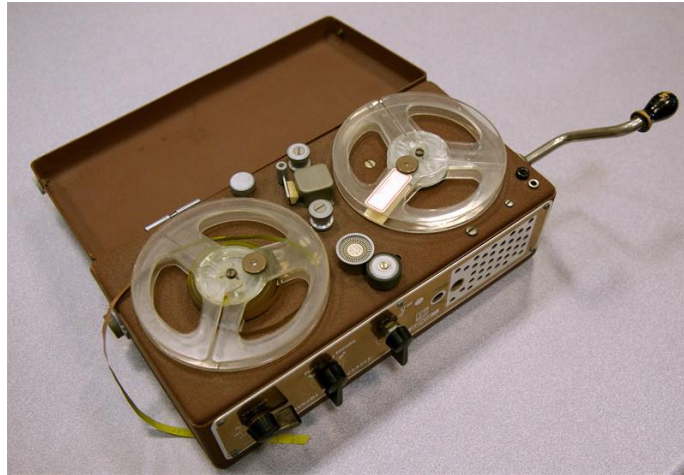
Fonte: Youtube.

Apesar deste caso ser apenas um, dos muitos exemplos de diretores que tentam superar a pouca flexibilidade tecnológica disponível em seu tempo, seria irresponsável ignorar toda a força que as melhorias nos equipamentos cinematográficos exercem sobre a criação dos filmes, seja influenciando novos arranjos, narrativas, linguagens, qualidade, duração ou formato.

Com o advento das câmeras mais leves, que utilizavam filmes de 16mm e da gravação do som em um suporte magnético, a partir da fabricação de um gravador portátil, chamado

Nagra (figura 3), que permitiu a sincronia entre imagem e som, mudanças significativas aconteceram no campo cinematográfico.

Figura 3 – Gravador Nagra possibilitou sincronismo de imagem e som.



Fonte: Abcine².

A partir do Nagra, torna-se possível explorar as falas dos personagens, dispor de maior liberdade de movimento e, praticamente, instituir uma equipe "invisível", que não interferia na realidade com seus equipamentos ruidosos e chamativos. Essas características eram almejadas há tempos, sobretudo, pelos cineastas de países anglo-saxões, amantes do documentário observativo, corrente cinematográfica que busca captar a ação da maneira menos intermediada possível.

Esses movimentos desenvolveram técnicas e maneiras específicas de como capturar o som direto no momento em que as situações aconteciam, pautados por uma maior proximidade com o objeto filmado e pela busca de um ideal de realismo, seja através de uma mínima interferência no cotidiano dos atores sociais retratados, seja no registro de entrevistas e interações entre o cineasta e o objeto filmado. Essas práticas ajudaram a consolidar o som direto como parte importante, em muitos casos, imprescindível, do processo audiovisual (CÂMARA, 2015, p. 40).

Dessa forma, podemos considerar que o gênero documentário foi de essencial importância para a efetivação do som direto no cinema. Afinal, é uma tradição do cinema documental romper fronteiras ideológicas e estéticas, mas também tecnológicas, uma vez que não só apropria-se das inovações, mas, igualmente, as provoca (NOGUEIRA, 2015).

Dois célebres exemplos de documentários produzidos nessa época e que incorporaram as novas possibilidades técnicas em suas narrativas são: *Primary* (Roberty Drew, 1960), filme que acompanha a campanha do então candidato à presidência dos Estados Unidos, John Kennedy, e *Crônicas de um Verão* (Edgar Morrin e Jean Rouch, 1961) que, como uma espécie

² Disponível em: <https://abcine.org.br/site/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

de experimento social, aborda transeuntes, em pleno verão parisiense, questionando-os sobre a motivação de suas vidas.

Neste aspecto, é importante lembrarmos que desde o pós-guerra, parte da tecnologia necessária para o surgimento do cinema direto já estava disponível, porém:

É a presença do contexto ideológico do novo documentário, pedindo um corpo-a-corpo mais carnal com o transcorrer do mundo, que exerce pressão para a tecnologia em botão eclodir. E, quando isso acontece, atinge não somente o cinema documentário, mas também as novas formas de se narrar cinematograficamente nos diversos cinemas novos que pipocam pelo mundo (RAMOS, 2008, p. 281).

No Brasil, as câmeras mais modernas e o gravador Nagra não tardaram a chegar, influenciando cineastas daqui a também conduzirem suas obras pautados pela tecnologia do som direto e pelas possibilidades narrativas que ele proporcionava. O primeiro contato íntimo dos técnicos com o gravador, no país, se deu por volta de 1962, no Seminário Arne Sucksdorff, no Rio de Janeiro, promovido pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty. Como conclusão do seminário, Wladimir Herzog produz *Marimbás* (1963), documentário que aborda a realidade de homens que dependem do acaso para matar a fome e primeiro filme nacional a utilizar o som magnético.

Porém, somente por volta da metade da década de 1960 é que a produção documental cinematográfica brasileira gravada com som síncrono ganha mais popularidade. *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) e *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) são exemplos desses primeiros filmes produzidos em solo nacional. Sobre isso, Fernão Ramos (2008) aponta para a importância da perícia dos técnicos de som do período, que dominavam a complexa tarefa de gravar os sons do mundo e depois sincronizá-los na montagem.

Figuras como Luiz Carlos Saldanha no Brasil, ou Marcel Carrière no Canadá, são essenciais em momentos-chave para a afirmação do novo estilo por seu conhecimento e agilidade em produzir o som direto e sincrónico, quando as condições técnicas nem sempre eram disponíveis (RAMOS, 2008, p. 287).

Cristiano Rodrigues (2005) pontua que a maioria dos primeiros filmes brasileiros a utilizarem o som direto ainda optaram por manter a presença da *voice over* de um locutor, como se as falas obtidas em entrevista não fossem suficientes para compor a estrutura fílmica. Contudo, essas primeiras produções já apresentaram uma riqueza possibilitada pela nova tecnologia: a beleza de escutar a forma de falar do povo de diferentes regiões do país.

Acompanhando os avanços sonoros, a captação de imagem também progrediu, com ênfase para o famoso Super-8, uma evolução da película 8mm, lançada pela Kodak em 1965,

que possibilitou o advento de máquinas móveis, pequenas e leves, independentes do tripé e excelentes para serem usadas junto ao gravador magnético. Nos anos seguintes, o Super-8 se tornou popular entre cineastas amadores ou não. Alguns anos depois, surge outra tecnologia que iria transformar o cenário da produção audiovisual no mundo: o vídeo. Semelhante ao processo que decorreu para os avanços sonoros, o vídeo analógico utiliza também da gravação em fita magnética, reproduzida eletronicamente. Seu grande diferencial, foi unir a captação de imagens e sons no mesmo instante. De modo que podemos considerar a tecnologia do vídeo como “o elo-chave final numa complexa cadeia de desenvolvimento da reprodução tanto da imagem como do som” (ARMES, 1999 *apud* DIOGO, 2011, p. 112).

De maneira entusiasmada, a televisão abraçou o uso do vídeo, principalmente devido aos custos mais baixos de produção. Uma dificuldade encontrada era o manuseio e armazenamento dos pesados e volumosos carretéis de fitas, mas, em 1969, a empresa *Sony* lança um compartimento para guardar as fitas de maneira mais otimizada, o cassete, que veio a solucionar grande parte dos empecilhos para adoção completa da tecnologia. Já nas produções cinematográficas, pela baixa qualidade apresentada, os cineastas recusaram o vídeo em um primeiro momento, mantendo a produção em película. Somente no início dos anos de 1970 que os primeiros filmes inteiramente rodados em vídeo foram surgindo nos Estados Unidos. Contudo,

[...] as grandes empresas de equipamentos eletrônicos logo perceberam que as emissoras de televisão e a indústria do cinema não seriam os únicos mercados em potencial para os equipamentos de vídeo. Essa inspiração decorreu do grande sucesso comercial da tecnologia conhecida como Super-8, que na década de 1970 definiu uma nova tendência de mercado. Foi então quando todos aqueles entusiastas com a produção independente de cinema – tanto os artistas, ativistas políticos e educadores como os pais de família ávidos por novos meios de registro doméstico –, graças ao acesso às câmeras amadoras, conseguiram se equipar para pôr em prática suas experimentações (DIOGO, 2011, p. 115).

Dispor de equipamentos mais baratos e com manuseio mais fácil popularizou os vídeos caseiros, mas também teve uma relevante importância para o surgimento de novas linguagens no espectro das obras documentais. Sobretudo, do documentário autobiográfico. Diretores e diretoras puderam contar com uma câmera de fácil acesso para registrar suas vivências particulares e dia-dia, sem, necessariamente, depender de verba, equipe e conhecimentos rebuscados, como era comum nas produções de um filme. Sobre essa relação entre vídeo e documentários em primeira pessoa, em seu livro *The Autobiographical Documentary in America*, Jim Lane diz:

Do final da década de 1960 até o final da década de 1980, a maioria dos documentários foi produzida em filme 16mm por pessoas treinadas em tecnologia cinematográfica. Mais recentemente, as filmadoras permitiram que muitas outras pessoas produzissem documentários com pouco treinamento formal. Desde meados da década de 1970, a

crescente diversidade de pessoas envolvidas no movimento desenvolveu ainda mais a variedade de documentários autobiográficos americanos. Ao apresentar suas próprias vidas em filmes e vídeos de não-ficção, os documentaristas reverteram os efeitos homogeneizadores da tecnologia de massa e da mediação. À medida que entramos na próxima fase de tecnorevoluções e novas tecnologias, devemos ser gratos aos documentaristas que entenderam a tecnologia do filme/vídeo e, com muito risco pessoal e econômico, nos lembraram o que é vivenciar a morte de familiares e amigos, viver e morrer de AIDS, separar-se ou reunir-se com um parceiro ou pai, tentar entender o próprio passado, ou suportar o sexismo, o racismo e o classismo. Devemos também ser gratos pelo revigoramento do documentário e do vídeo, bem como pelo desenvolvimento de novas autobiografias exemplificadas por essas obras contemporâneas (LANE, 2002, p. 5. Tradução nossa).³

No Brasil, a popularização do vídeo começa a ser observada somente ao decorrer da década de 1970. Alguns representantes dos primeiros anos da nova tecnologia no país são diretores como Júlio Plaza, Sônia Andrade, Rafael França, Ivens Machado, Roberto Massagão, Vincent Carelli. Já a linguagem autobiográfica favorecida por ela só ganha forças no início dos anos 2000. Nos Estados Unidos e Europa, porém, diretores como Ross McElwee, Agnés Varda, Péter Forgács, Jonathan Caouette, Alan Berliner são exemplos de cineastas que exploravam a primeira pessoa através de seus relatos em vídeo desde meados de 1980.

Rodrigues (2005), aponta que com o advento do suporte eletrônico, as equipes de filmagem ganham agilidade de produção e adicionam outros elementos agora possíveis diante da nova tecnologia, como: ritmo de edição, cortes, diversidades de áudios e movimentos de câmera. O autor ainda comenta que o meio impulsionou os realizadores a romperem padrões audiovisuais estabelecidos, não só de aspectos técnicos, mas também de enunciação, sendo um exemplo pungente desse momento, no Brasil, o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984).

[...] por todo trabalho de apuração, pesquisa e respeito com as fontes, a obra marca a modernização no documentário brasileiro. [...] Apesar de ter sido realizado em película “Cabra Marcado” já apresenta influências do meio televisivo na sua construção, além de criar um diálogo entre dois momentos marcantes no documentário brasileiro. Ao retomar a história do primeiro Cabra, Coutinho coloca duas tradições cinematográficas, dois instantes de realização para dialogarem entre si e a partir desse diálogo constrói uma narrativa que extrai dos dois momentos o calor e a urgência de cada época (RODRIGUES, 2005, p. 47).

³ From the late 1960s to the late 1980s most documentaries were produced on 16mm film by people trained in film technology. More recently, camcorders have enabled many other people to produce documentaries with little formal training. Since the mid 1970s the growing diversity of people involved in the movement has further developed the variety of American autobiographical documentaries. By presenting their own lives in film and video nonfiction, documentarists have reversed the homogenizing effects of mass technology and mediation. As we enter the next phase of technorevolutions and new technologies, we should be thankful for documentarists who understood film/video technology and, at much personal and economic risk, reminded us of what it is to experience the death of family members and friends, to live with and die from AIDS, to separate from or reunite with a partner or parent, to try to understand one’s past, or to endure sexism, racism, and classism. We should also be thankful for the reinvigoration of documentary film and video as well as the development of novel autobiographies exemplified by these contemporary works.

Assim como aconteceu com a gravação magnética que surge no áudio e depois incorpora a imagem, as primeiras experiências digitais também ocorreram, inicialmente, no âmbito da captação de som, sobretudo, a partir do desenvolvimento e uso dos gravadores *Digital Audio Tape* (DAT), criados em 1987. Seu principal diferencial era o registro dos dados em formato de disco compacto. Nos anos de 1990, as primeiras câmeras digitais passam a ser formuladas e propagadas. Com o desenvolvimento de sensores com tecnologia CMOS⁴, surge a possibilidade de incorporá-los às câmeras, reduzindo seus tamanhos e concentrando todo o processo de captura e conversão da luz, dentro do próprio dispositivo.

Por seu caráter excepcionalmente técnico, que não é o foco para essa pesquisa, vamos deixar de lado um pouco as minúcias dos avanços tecnológicos que surgem a partir das primeiras invenções digitais. Aqui, o importante é compreendermos que nos últimos 30 anos as melhorias, modernizações e novidades no campo das filmadoras digitais não cessaram. Muitos deles impulsionados pelos cineastas, que viam na tecnologia digital a promessa de retomarem a alta qualidade de imagem que obtinham através do filme.

O lançamento da HDW-F900, pela Sony e Panavision, em 2000, trouxe a primeira câmera HD 24p CineAlta. Apenas sete anos depois, a Red Digital Cinema, lança o modelo RED ONE com a capacidade de gravar em Resolução 4K. Ambas trouxeram mudanças para toda a indústria, reestruturando equipes e modos de produção (figura 4).

Figura 4 – Câmera modelo HDW-F900 e câmera RED ONE.



Fonte: cinematográfico⁵.

Contudo, ter acesso a essas filmadoras significava dispor de milhares de dólares. Somente com a chegada da funcionalidade do vídeo digital nos modelos de máquina fotográfica DSLR⁶ é que produzir um conteúdo com boa qualidade técnica e acessível se tornou possível para profissionais entusiastas e amadores. Além disso, esse público percebeu que:

⁴ *Complementary Metal Oxide Semiconductor*

⁵ Disponível em: <https://cinematografico.com.br/2016/02/a-evolucao-das-cameras-no-cinema-digital/>. Acesso em: 19 set. 2022.

⁶ *Digital Single Lens Reflex*

[...] devido à incorporação dos modernos sensores digitais CCD em alguns aparelhos e CMOS noutros mais recentes, e maiores nesses dispositivos comparativamente com as câmaras de filmar semiprofissionais, podiam, entre muitas outras vantagens, intercambiar e servir-se das lentes usadas para a fotografia e fazer registos de imagem com melhor qualidade e a diferentes campos focais (ANDRADE, 2014, p. 5).

O que antes era um processo físico, pois o som e o vídeo estavam palpáveis registrados nas fitas K7 ou nas películas, agora torna-se um processo dependente de um decodificador binário para ser visualizado. A lógica da introdução do computador no processo cinematográfico e a popularização da internet transformam não só o modo de captação fílmica, mas sua edição e distribuição.

Se antes do digital, a edição se dava com rolos de fitas ou filmes aparados por engrenagens, cortados por tesouras e unidos com adesivo, em um método minucioso, demorado, linear e totalmente manual, a partir dos anos 1990, uma nova e mais complexa forma de elaboração é instaurada, sobretudo pela não linearidade do processo. Além disso:

As possibilidades de se trabalhar áudio e vídeo numa estação digital ampliaram a manifestação de subjetividade dos realizadores, pois com a infinidade de recursos desses equipamentos as imagens e sons captados podem sofrer inúmeras interferências no sentido de ampliarem seus significados e expressarem as sensações e sentimentos do realizador (RODRIGUES, 2005, p. 69).

O primeiro sistema de edição digital foi o *EditDroid*, inventado pelo americano George Lucas. Através dele era possível transferir os filmes para discos de computador, o que facilitava tanto o armazenamento quanto o processamento das imagens captadas. Foi a partir do *EditDroid* que se originam os atuais e acessíveis programas de edição de imagem por computador, como o *AVID*, *Final Cut*, *Adobe Premiere Pro*, *Edius*, *Sony Vegas*, entre outros (CHRISTOFOLI, 2010).

Podemos afirmar que, se as câmeras mais baratas foram fundamentais para o fomento à produção amadora e de diretores independentes, o acesso a uma ilha de edição em casa, através do seu próprio computador, também proporciona uma democratização e estímulo do fazer não só documental, mas audiovisual em geral.

Paralelamente a essas transformações no universo cinematográfico, o digital revoluciona outras áreas e, conseqüentemente, a própria vida e comportamento social, hábitos, costumes e configurações. De acordo com Patrícia Nogueira (2015), nesse novo e pungente cenário, não só a realização de filmes documentais foi facilitada, mas sua própria distribuição a partir da ampliação de festivais voltados para o documentário, que dão visibilidade a realizadores emergentes e suas obras, “simultaneamente as plataformas digitais, como o

Youtube e o *Vimeo*, servem de espaço privilegiado para a promoção e mesmo distribuição dos filmes” (NOGUEIRA, 2015, p. 43).

Todo esse resgate das inovações tecnológicas que atravessaram a produção audiovisual são valiosas para entendermos, posteriormente, como essas novas possibilidades influenciaram as narrativas documentais dos filmes que analisaremos no terceiro capítulo. Do som assíncrono, passando para o som direto, do surgimento do vídeo analógico para o advento do digital, o que Christofoli (2010) sugere é que os realizadores devem se aprofundar nos conhecimentos das tecnologias, mas nunca deixando que os instrumentos os superem, mas ao contrário, que, ao utilizá-los, os realizadores se superem através deles.

Pode-se considerar que o que realmente inova e altera a linguagem de uma época não é, necessariamente, o que uma tecnologia pode fazer, mas o que o cineasta faz a partir dela. A exemplo da chegada do som síncrono que diretores, como Jean Rouch utilizaram para dar voz aos personagens de seus documentários, ou o vídeo que proporcionou amadores e entusiastas a contarem suas próprias histórias e a tecnologia digital que acelerou processos e possibilitou edições e montagens com mais significações, além de democratizar a distribuição das produções. Conscientes das implicações tecnológicas nas obras audiovisuais, e considerando sua influência acentuada nos filmes em primeira pessoa, já que o início desse ímpeto está “diretamente ligado ao momento em que as técnicas e metodologias de filmagem tornaram-se acessíveis para cineastas em modestas condições de produção” (TONELO, 2017, p. 26), seguimos para uma melhor compreensão desse subgênero no próximo tópico.

1.2 O eu no centro: documentário autobiográfico

Desde o seu surgimento, na segunda década do século XX, o documentário existe de várias formas. Nunca houve uma gramática rígida de produção que delimitasse suas fronteiras ou determinasse uma linguagem única e universal para guiar as produções documentárias ao redor do mundo. Na verdade, com o passar dos anos, novos formatos de narrativas surgem, em parte, pela inquietação dos cineastas diante do que vinha sendo feito previamente. Em outras palavras,

Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento (NICHOLS, 2005, p. 137).

Se diretores como Donn Alan Pennebaker, Robert Drew e Gilles Groulx acreditavam que a forma mais apropriada de apreender o real seria através de uma abordagem silenciosa e

sem interferência do cineasta, os franceses Jean Rouch e Edgar Morin rompem com essa premissa dando origem ao chamado, inicialmente, *cinéma vérité*. Nessa vertente, a presença do diretor cresce em importância narrativa, pois testemunhamos o mundo a partir da perspectiva de alguém que se engaja ativamente naquela realidade. Afinal, “o cineasta despe o manto do comentário com *voice over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro” (NICHOLS, 2005, p. 154).

Crônicas de um verão (Edgar Morin e Jean Rouch, 1960), *Not a love story* (Bonnie Klein, 1981), *Watsonville on strike* (John Silver, 1989), além dos brasileiros, *Ori* (Raquel Gerber, 1989), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) são exemplos de filmes dentro deste estilo, o qual Nichols (2005) chama de modo participativo. Seja por meio de uma provocação, reação, interação ou outro comportamento, o que caracteriza esses documentários é o relacionamento estabelecido entre o cineasta e o tema de sua obra, assim como, com os atores sociais que a compõem. Não se trata de um olhar distante para o universo retratado, mas uma espécie de etnografia fílmica em que “podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir, imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme” (NICHOLS, 2005, p. 155).

Contudo, apesar de encontrarmos nesse modo um diretor que desempenha um papel de sujeito dentro de sua narrativa, ainda há um “eu” e um “eles” bem estabelecidos. Para alguns grupos marginalizados, isso soava como uma voz externa que se apoderava do direito de contar suas histórias. Em meados de 1980, época de muitas transformações sociais; gays, negros, mulheres, imigrantes... resolvem falar de si através do cinema, produzindo filmes com nuances autobiográficas e que partem de uma perspectiva subjetiva e pessoal do cineasta frente a sua própria vida enquanto matéria-prima para sua obra. A estes documentários que evocam a primeira pessoa do singular e tratam de suas próprias vivências, podemos denominar de performáticos (NICHOLS, 2005), de ética modesta (RAMOS, 2008), de cinema do eu (BERNARDET, 2005) ou, ainda, autobiográficos (RENOV, 2014).

A prática de falar sobre si mesmo não é recente, nem tampouco exclusiva do cinema. Quando olhamos para outras dimensões artísticas, vê-se na literatura a escrita de epístolas, relatos pessoais, diários... Historicamente, atribui-se o “surgimento” da autobiografia ao livro *As Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, datado de 1782. Contudo, textos no qual o “eu” se fala intimamente podem ser observados desde muito antes, como é o caso de *Confissões de*

Santo Agostinho, escrito no século IV. Uma narração em primeira pessoa e com perspectivas e pensamentos particulares do autor, como fica evidenciado no trecho destacado abaixo:

Eu não sabia de tais coisas então, amava as belezas inferiores, descia para o abismo e perguntava aos meus amigos: “Porventura amamos algo que não seja belo? Mas então o que é o belo? E o que é a beleza? O que é que nos atrai e nos cativa nas coisas que amamos? De fato, se não houvesse nelas conveniência e formosura, de modo algum nos interessariam (AGOSTINHO, 2017, p. 77).

Diferentemente das obras de ficção, as autobiografias são textos que buscam apresentar informações precisas e confiáveis sobre uma realidade externa ao texto, assim como acontece com os discursos científicos ou históricos. Esses tipos de textos têm como objetivo retratar uma imagem fiel da realidade, e não apenas criar uma verossimilhança. Por essa razão, todos os textos referenciais possuem um pacto referencial implícito ou explícito, chamado pacto autobiográfico, que inclui uma definição clara do campo real ao qual se destinam e uma afirmação sobre as modalidades e o grau de semelhança que o texto aspira alcançar (LEJEUNE, 1991).

Segundo Gonçalves e Silveira (2021), a autobiografia se tornou um gênero *best-seller* do século XVIII, mas mesmo diante do passar do tempo, a escrita de si permanece viva até os dias atuais e se apresenta como um modo de construção subjetiva e afirmação identitária. Tornou-se comum observar artistas, políticos, pensadores, anônimos e figuras importantes na história da humanidade contando suas próprias vivências através de livros em primeira pessoa, como é o caso de Nelson Mandela (*Long Walk to Freedom*, 1994), Martin Luther King (*The Autobiography of Martin Luther King, Jr.*, 1998), Angela Davis (*Uma Autobiografia*, 1974), Malala (*Eu sou Malala*, 2013), Barack Obama (*Uma terra prometida*, 2020), Viola Davis (*Em busca de mim*, 2022), Stephen Hawking (*Minha breve história*, 2013), além dos brasileiros: Rita Lee (*Rita Lee: uma autobiografia*, 2016), Caetano Veloso (*Verdade Tropical*, 2017), Gilberto Gil (*Gilberto bem perto*, 2013), Fernanda Montenegro (*Prólogo, ato, epílogo: Memórias*, 2019).

As escritoras Simone de Beauvoir e Maya Angelou dedicaram parte de seus trabalhos às escritas autobiográficas. Diferente da maioria dos autores que, normalmente, se aventuram em apenas uma única obra desse tipo, ambas dividem suas autobiografias em épocas de suas vidas e abordam temas como a mocidade, juventude, amadurecimento e o envelhecer em narrativas distintas. Beauvoir assina cinco títulos desse gênero: *Memórias de uma moça bem-comportada* (1958), *A força da idade* (1960), *A força das coisas* (1963), *Uma morte muito suave* (1964) e *Balanço final* (1972). Já Angelou, ao decorrer de 44 anos, lançou oito autobiografias: *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (1969), *Reúnam-se em meu nome*

(1974), *Cantando e dançando e ficando feliz como o Natal* (1976), *O coração de uma mulher* (1981), *Todos os filhos de Deus precisam de sapatos de viagem* (1986), *Uma canção lançada ao céu* (2002), *Carta a minha filha* (2008), *Mamãe & eu & mamãe* (2013).

Na pintura, a prática autobiográfica pode ser compreendida através dos autorretratos, pois estes seguem a mesma lógica imposta ao cinema e à literatura, visto que o pintor é igualmente autor e matéria-prima de sua criação. Nos quadros podem estar contidos o decorrer da vida, os pensamentos, intimidades, segredos, percepções, sofrimentos e alegrias do artista em questão, como é o caso de Frida Kahlo que abordou em suas obras diversas questões autorreferenciais. Entre alguns exemplos, está o quadro *O que a água me deu*, de 1938 (figura 5). Nele, a pintora apresenta simbolicamente questões de identidade, gênero, cultura e dor física. Estão representados na água o grave acidente que sofreu durante a adolescência, seus pés deformados, sua bissexualidade, as decepções amorosas, as dores físicas, seus abortos espontâneos e a amputação a qual precisou se submeter. No geral, *O que a água me deu* é uma obra complexa e simbólica, que reflete a visão de Frida Kahlo sobre a vida e a sua própria jornada pessoal.

Figura 5 – Eventos marcantes da vida de Frida Kahlo retratados de maneira simbólica em quadro autorreferencial.



Fonte: Arte&Artistas (2017).

Entre os anos 1886 e 1889, Vicent Van Gogh pintou 35 autorretratos. O gosto pela autorreferência foi uma forma que o pintor encontrou de expressar sua identidade pessoal e

artística, criando uma conexão mais profunda e significativa com seus trabalhos. Em *O Autorretrato com a Orelha Enfaixada* (1889) (figura 6), Van Gogh retratou a si mesmo com a orelha direita enfaixada, referindo-se ao famoso incidente em que cortou parte de sua orelha⁷. Essa obra representa visualmente seu sofrimento emocional e físico. A presença da orelha enfaixada sugere que ele estava consciente da percepção pública e da complexidade de sua doença mental.

Figura 6 – Van Gogh retrata um momento de dor e vulnerabilidade de sua vida.



Fonte: Societífica (2020).

No Brasil, a pintora Tarsila do Amaral, forte nome da arte modernista, também se expressou através de alguns autorretratos com produções entre os anos de 1921 e 1924. Em o *Autorretrato I* (1924) (figura 7) alguns aspectos vividos naquele momento atual por Tarsila são explicitados através da tela. De acordo com o site do Acervos Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo,

Tarsila do Amaral pintou este autorretrato em um momento de intensas idas e vindas entre o Brasil e a Europa. As influências cosmopolitas estão presentes nesta representação aristocrática de si mesma – um retrato da modernidade burguesa –, bem como o tratamento plástico que denuncia a formação acadêmica da artista. O momento coincide com a série "Pau-Brasil", em que concentrou seu olhar no popular, no social. Estaria Tarsila repensando sua identidade?⁸

⁷ Não é uma certeza absoluta que ele mesmo se mutilou. Apesar de ser a história difundida, há controvérsias.

⁸ Acervos Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, disponível em: http://www.acervo.sp.gov.br/GalleryMM/zoom_1134.html.

Figura 7 – Tarsila do Amaral se pinta com brincos que exaltam a estética aristocrática.



Fonte: Acervo Artístico Cultural.

Para Lejeune (2018), a palavra autobiografia é “elástica”, justamente devido a essa capacidade de incorporação em outros meios de comunicação, como é o caso do cinema autobiográfico, ou o que ele chama de “cine-mim”. Tal fenômeno pode ser observado através das obras de diretores como: Ross McElwee, Cris Marker, Agnès Varda e tantos outros que usam da autorreferencialidade como material base para seus filmes. “O cinema autobiográfico começa, portanto, a existir, diferente da autobiografia escrita, mas também diferente do cinema de ficção, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental” (LEJEUNE, 2008, p. 233). Inclusive, sobre essa forma autobiográfica de coexistir no cinema e na literatura, que ora tangencia-se ora converge:

Textos autobiográficos literários e documentais compartilham vários outros pontos de interseção. O cruzamento mais saliente é a função de narrativa. Textos escritos e textos de som/imagem divergem no nível semiótico. Os textos escritos são um sistema de signos arbitrário. Ou seja, seus signos materiais, palavras escritas, não têm conexão física com a coisa real que representam. Não se precisa da coisa real para representá-la em palavras escritas. Textos de som/imagem são um sistema de signos existencial motivado. Ou seja, seus signos materiais, o som e a imagem cinematográfica, têm uma conexão física com a coisa real que eles representam. O cineasta precisa da coisa real para representá-la cinematograficamente. No entanto, tanto a autobiografia literária quanto a documental contam com narrativas e micronarrativas para apresentar o curso de uma vida (LANE, 2002, p. 5, tradução nossa⁹).

⁹ Literary and documentary autobiographical texts share several other points of intersection. The most salient cross-fertilization is the function of narrative. Written texts and sound/image texts diverge at the semiotic level. Written texts are an arbitrary sign system. That is, their material signs, written words, have no physical connection to the real thing that they represent. One does not need the actual thing to represent it in written words. Sound/image texts are a motivated, existential sign system. That is, their material signs, the cinematic sound and image, have a physical connection to the real thing that they represent. The filmmaker needs the actual thing to represent it

Exemplo desse tipo de produção documentária pode ser vista na obra de Saddle Banning, artista e diretora americana, que, em 1989, gravou *Me and Rubyfruit*, curta-metragem em formato de diário pessoal. No filme, Banning fala com a câmera sobre sentimentos, alienação e auto descobertas sexuais. Sua filmografia posterior permanece contemplando essa linguagem em primeira pessoa, subjetiva e carregada de afetos, como podemos aferir em *Jollies* (1992), em que a cineasta aborda, através de uma aura de improvisação, seu primeiro beijo, o processo de se assumir lésbica, desejos e ansiedade.

Outros exemplos são *Klaush* (Pratibha Parman, 1991) que conta o que é ser asiático e gay na América; *Black and Silver Horses* (Larry Andrews, 1992), que paira sobre questões de negritude, e a filmografia de Marlon Riggs que transpõe para seus filmes temas raciais e de sexualidade, a partir de suas vivências enquanto homem afroamericano e homossexual. Em sua média-metragem *Tongues Untied* (1989), ou *Línguas Desatadas*, no Brasil; Riggs traz uma mensagem potente de resistência para a tela, misturando declamações poéticas, hip hop, homens negros se beijando e o que era ser e existir dessa forma nos anos de 1980. Essas temáticas são costuradas pelo seu olhar em primeira pessoa, não apenas como diretor, mas como parte pertencente do que é narrado.

O documentário em primeira pessoa do diretor Ross McElwee, *Sherman's March* (1986), acompanha o diretor-personagem em uma jornada pelo sul dos Estados Unidos enquanto tenta fazer um documentário sobre a marcha liderada pelo General Sherman durante a Guerra Civil Americana (1861 a 1865). No entanto, McElwee acaba se envolvendo em uma série de relacionamentos românticos ao longo do caminho, e o filme se transforma em uma reflexão sobre amor, relacionamentos e identidade. *Sherman's March* ocupa o décimo lugar como documentário mais vendido da metade da década de 1990. Além de ter recebido vários prêmios, o filme também foi incluído no acervo da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, reconhecido como uma obra artística relevante para o país. Diante disso, Tonelo (2017, p. 20) o considera como “um dos filmes que popularizou o “gênero” do Documentário Autobiográfico, na década de 1980, entre um público não tão restrito ao de cinéfilos, pesquisadores, docentes e estudantes de cinema.”

Para Fernão Ramos (2008), nesse tipo de narrativa cinematográfica, o diretor diminui a abrangência de seu discurso até reduzi-lo a si mesmo. A partir da fala em primeira pessoa, alguns se arriscam a enunciar sua condição no mundo, não com tematizações amplas, mas

cinematically. Yet both literary and documentary autobiography rely on narratives and micronarratives to present the course of a life.

sempre com o foco em questões sociais que envolvem seu ego, levando suas experiências pessoais como exemplo de um grupo social maior.

A ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do "eu", deixando para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O "eu" fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala (RAMOS, 2008, p.39).

Em sua “trilogia do luto”, Cristiano Burlan, diretor brasileiro, relata, respectivamente, a morte misteriosa de seu pai (*Construção*, 2006), o assassinato do seu irmão (*Mataram meu irmão*, 2013) e o assassinato de sua mãe (*Elegia de um crime*, 2018). Os três filmes narram a experiência de perda e dor de Burlan, mas não deixam de elevar suas tragédias familiares a um retrato visceral da violência e criminalidade vivenciadas nas regiões periféricas do Brasil. Afinal, esta é uma característica comum aos documentários autobiográficos: partir de uma vivência particular que reflete questões universais e coletivas.

Faz-se importante ressaltar que documentários autobiográficos não se preocupam, primordialmente, em representar o mundo histórico tal qual ele é, mas buscam transpor para a tela o que aquela situação parece para seu diretor, a partir de sua perspectiva, sentimentos e vivências. A realidade é retratada de acordo como o cineasta olhou e se sentiu perante ela, despido de neutralidade. Em resumo, estamos falando de filmes pessoais, em que traumas, crenças e experiências individuais ganham um papel importante para a construção da narrativa que a torna única. De acordo com Freire (2011), em meio à falta de clareza das fronteiras entre os sistemas de representação da realidade e a própria realidade, a representação realista deixou de ser eficaz e novas formas de representação surgiram. Os gêneros estabelecidos perderam seu compromisso e começaram a se misturar, como a vídeo-arte invadindo o território do documentário, que por sua vez se mescla com o cinema experimental. Dessa forma, ocorre um hibridismo nos modos de representação com as imagens em movimento.

Lira (2017) aponta o documentário paraibano *Sagrada Família* (1981), de Everaldo Vasconcelos, como pioneiro dentro do modo autobiográfico no Brasil. Tal filme, surge como resultado da parceria entre o Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (Nudoc) e a Association Varan de Paris, liderada por Jean Rouch, que promovia o fomento à prática do cinema direto através de aulas e intercâmbio de conhecimento. Ao final do curso, os alunos precisavam realizar um documentário com tema livre. Vasconcelos resolve então, direcionar a câmera para a intimidade do seu lar e protagonizar sua própria família em sua obra. Sobre isso, Lira (2017) afirma que o documentário:

[...] está em estreita consonância com os modos de organização do material fílmico do subgênero documental performático. Everaldo não é o tema principal do seu próprio filme, contudo ao adentrar o próprio lar com uma câmera, tentando esmiuçar a intimidade da família, torna-se igualmente personagem dessa história (LIRA, 2017, p. 12).

À parte esse exemplo realizado na década de 1980, documentários autobiográficos tornam-se mais populares no Brasil somente a partir do anos 2000, com filmes como *33* (Kiko Goifman, 2001), *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *O Chapéu do meu Avô* (Julia Zakia, 2004), *Ariel* (Mauro Baptista Vedia e Claudia Jaguaribe, 2006), *Person* (Marina Person, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) *Homem Carro* (Raquel Valadares, 2009), *Querida Mãe* (Patricia Cornils, 2009), *Canoa Quebrada* (Guile Martins, 2009), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Diário de Uma Busca* (Flavia Castro, 2010) *O Espelho de Ana* (Jessica Candal, 2011), *Vó Maria* (Tomás Van der Osten, 2011), *Oma* (Michael Wahrmann, 2011) *Constantino* (Otávio Cury, 2012), *Otto* (Cao Guimarães, 2012), *Elena* (Petra Costa, 2012), *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *Vida* (Tatiana Villela, 2013), *Retrato de Dora* (Bruna Callegari, 2014), *O Futebol* (Sergio Oksman, 2015) *Construindo Pontes* (Heloisa Passos, 2016), *Meu Nome é Daniel* (Daniel Gonçalves, 2018), e *Limiar* (Coraci Ruiz, 2020).

A partir desses documentários, podemos adentrar na esfera privada do diretor de diferentes maneiras, seja conhecendo sua relação familiar – perdas, memórias, laços, cotidiano –, através de questões relativas à sexualidade, etnia, saúde, gênero, crenças, classe social, territorialidade, ou ainda, por reflexões do que é ser e estar no mundo aqui e agora, posicionamentos acerca do mundo social e afins. Esses filmes compartilham de “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2005, p. 170). Para Tonelo (2017), a autobiografia fílmica é criada quando o diretor se apresenta como uma força argumentativa personalizada, podendo se tornar um personagem com diferentes graus de relevância na história.

Diante de tantas divergências estilísticas que permeiam o documentário autobiográfico, podemos considerar que a “autobiografia não é um gênero com regras rigorosas. Ela apenas requer que certas condições sejam cumpridas (...): que a experiência pessoal seja importante, que ela ofereça uma oportunidade para uma relação sincera com outra pessoa” (STAROBINSKI, 1980 *apud* TONELO, 2017, p. 28).

Dentro do modo autobiográfico, Bernardet (2005) ainda determina uma nomenclatura específica para filmes em que o diretor-personagem registra um processo de busca por algo – seja por uma resposta, um sentido pessoal, por uma pessoa ou por uma peça chave do seu passado. As obras em primeira pessoa, com esse teor, o autor chama de “documentários de

busca” e os conceitua como filmes que partem de um alvo determinado, mas que nem o espectador, nem o cineasta sabem se ele será atingido e o decorrer das gravações. Sobre isso:

O espectador vai fazendo conjecturas e se perguntando sobre as razões dos caminhos escolhidos pelo diretor/investigador e personagem. Esse estar presente da câmera durante o processo do desenrolar dos dias, da passagem do tempo e da incerteza da investida, é o que traz um dado novo de percepção ao filme. Uma curiosidade voyeurística do espectador de acompanhar o desenrolar de uma história que poderia ter outro desdobramento (RODRIGUES, 2005, p. 78).

O *corpus* desta pesquisa é composto por três filmes que se enquadram nessa categoria. Todos partem de uma pergunta “gatilho” que justifica a realização do documentário. Não existem garantias de respostas ou do que o diretor-personagem irá encontrar em sua jornada. Da mesma forma que, quem lê um diário está tal qual o autor, sem saber o que se seguirá. Nos filmes de busca o espectador também se encontra na mesma posição, frente ao inesperado, tal qual o cineasta. O que pode estabelecer uma espécie de cumplicidade entre ambos (LEITE, 2014).

Pode se considerar que “chegou o momento de uma reavaliação, do reconhecimento explícito de que o sujeito *no* documentário tornou-se, com uma intensidade surpreendente, o sujeito *do* documentário” (RENOV, 2014, p. 393, grifos do autor). A esse diretor que também é protagonista vamos chamar de diretor-personagem, uma vez que essas duas funções são indissociáveis e optar por um ou outro termo seria negligenciar um papel importante que esses indivíduos exercem dentro do fazer cinematográfico, não apenas como diretor e também não somente como personagem, mas como um único corpo que ocupa duas posições sociais determinantes dentro do documentário. Mesmo sendo a mesma pessoa, o diretor-personagem exerce forças de diferentes maneiras na construção da história, ora como uma espécie de autor/editor traçando e recortando o que quer para o filme, ora como pessoa transformando em matéria-prima sua própria vida e escolhendo os recortes ideais para se pôr diante das câmeras. Dessa forma, esses filmes nos apresentam, em algum nível, aspectos da vida pessoal e familiar do seu realizador, assim como, sua relação com essas particularidades.

É possível dizer que os estilos cinematográficos documentais estão sempre em evolução. Cineastas insatisfeitos criam novos modos e assim a linguagem permanece viva e se reinventando. Foi dessa forma que os acontecimentos precederam o surgimento dos filmes em primeira pessoa, com grupos costumeiramente silenciados buscando ecoar suas vozes através da autobiografia. O cinema do eu, assim como na escrita, na pintura e em tantas outras esferas artísticas, volta-se para a autorreferencialidade manifestada em filmes subjetivos, pessoais e

íntimos, nos quais a presença do diretor é transcrita para personagem, criando um corpo duplamente implicado na narrativa, o diretor-personagem.

Para melhor compreensão dos objetivos dessa pesquisa e considerando que o contexto autobiográfico é atravessado por lembranças, recortes, representações, palavras e silêncios, desenvolvemos uma discussão mais aprofundada sobre a questão da memória, encenação e representação de si no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II – MEMÓRIA, ENCENAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE SI

Considerando que a autobiografia possui correspondências na literatura e no cinema, é aceitável usarmos para reflexões acerca do filme documentário o aporte teórico de autores que se dedicam ao estudo da escrita em primeira pessoa, evidentemente, prezando pelas características únicas de cada formato. De modo que, conceitualmente, Philippe Lejeune, em seu livro *O Pacto Autobiográfico* (2018), elenca alguns critérios para que uma obra seja, de fato, considerada uma autobiografia, são eles: narrativa referencial, verídica, escrita pela própria pessoa e com foco na vida individual. O autor se detém na questão da verdade dentro desse gênero e complementa:

A autobiografia, nesse sentido estrito, pressupõe um compromisso explícito do autor, um “pacto” de veracidade proposta ao leitor, na maior parte das vezes em um texto liminar. Como nos tribunais jura se dizer a verdade. Nada mais que a verdade. Não forçosamente toda a verdade, pode-se circunscrever o campo da narrativa. **E sabemos muito bem que essa verdade será apenas a verdade do autobiógrafo**, mas pelo menos será dita com a maior sinceridade possível (LEJEUNE, 2018, 223, grifo nosso).

O último período dessa citação chama atenção, pois trata-se de um ponto importante da nossa problemática. Afinal, o documentário por si só, independentemente do modo, é um gênero que trabalha com uma narrativa realista, mas incorporado à autobiografia, esse efeito de verdade se fortalece? Como administrar uma “verdade”, quando esta faz parte de uma narrativa pessoal e atravessa o campo das memórias e do sensível de quem narra?

[...] a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a “sua” verdade. Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” – como a literatura tem designado –, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões “íntimas e profundas” do indivíduo que assume sua autoria (GOMES, 2004, p. 14).

Isto é, a linguagem cinematográfica documental parte de uma abordagem mais objetiva da realidade, mas pode evoluir para uma interpretação subjetiva. Ao contrário dos filmes de ficção, que geralmente tentam criar uma máxima ilusão de realidade, os documentários contemporâneos, sobretudo os reflexivos e performáticos, focam em refletir sobre a realidade e, portanto, podem envolver uma narrativa abstrata (FABRÍCIO, 2019). O diretor, nos filmes em primeira pessoa, cria uma nova realidade, fruto do encontro de sua subjetividade com o mundo ao seu redor e os acontecimentos que atravessaram sua vida, porém, essas intervenções não tornam o relato menos válido ou falso.

Há, portanto, nessas obras, verdades diferentes das que encontramos nas matérias jornalísticas ou nos livros de história, pois, ao contrário destas que estão ligadas aos fatos tais

como eles discorreram, com uma suposta objetividade, checagem e imparcialidade, na autobiografia a verdade apresentada é marcada pela evasão, por uma perspectiva complexa de alguém envolvido emocionalmente na narrativa, afinal, “o significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos. Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes” (NICHOLS, 2005, p.169). Assim como, os próprios sentidos do corpo podem despertar lembranças e significados particulares e únicos, como ao sentirmos um sabor que remete à infância, ou o perfume de quem amamos (GONDAR, 2016). Nesse sentido, Rita Gonçalves e Fabrício Silveira (2021) consideram que a autobiografia cumpre uma dupla função: ao mesmo tempo que é um documento histórico, também é um relato de vida.

É, pois, em função desse duplo estatuto mnêmico que podemos considerá-las, também, como fontes de informações gerais e específicas. Elas nos informam sobre as circunstâncias históricas, políticas, culturais e sociais de uma época, tanto quanto sobre as singularidades de uma vida privada, seja ela de pessoas comuns ou daqueles que se tornaram “heróis nacionais” ou, ainda, modelos de virtude (GONÇALVES; SILVEIRA, 2021, p. 91).

Essa dubiedade, porém, não deve ser vista como um defeito, pois nesse modo documental o objetivo do filme “não trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu, experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento” (GOMES, 2004, p. 15). Há nos documentários em primeira pessoa, uma livre combinação do imaginado e do real, uma intercessão criativa da ficção no mundo histórico e espaço para a subjetividade do realizador frente aos acontecimentos reais (NICHOLS, 2005).

Relembrar o passado, pois, não é uma cópia fidedigna do que aconteceu, mas uma interpretação carregada de novos significados, do que conseguimos e do que escolhemos lembrar e do que essas memórias provocam em nós. Lima Filho (2020) diz que não se pode reduzir uma recordação a remexer em uma caixa de memórias, mas considerar que a lembrança dos acontecimentos se dá de acordo com quem o indivíduo é no presente e isto é reconhecer as implicações do correr do tempo e seus desdobramentos. E complementa:

[...] as memórias deixam marcas que não podem ser apagadas; além disso, ao mesmo tempo, não podem ser retomadas em sua totalidade, não tendo relação direta com a realidade dos fatos. Construídas através das experiências de vida, as memórias são modificadas pelos sujeitos, principalmente pelo tempo, mas não apenas por ele (LIMA FILHO, 2020, p. 44).

Em diálogo com esse pensamento, Joël Candau (2012) garante que a memória está sempre em atualização, reconstruindo o passado e traçando uma espécie de enquadramento sobre ele. As memórias nos moldam, mas também, por nós, é moldada, de modo que identidade

e memória estão indissociavelmente ligadas e se retroalimentam para produzir uma trajetória de vida, uma história, uma narrativa.

Há um argumento de peso em favor da alteridade da lembrança: não se pode recordar um acontecimento passado sem que o futuro desse passado seja integrado à lembrança [...] Isso pode explicar os numerosos casos de embelezamento de lembranças desagradáveis que, ao serem lembradas, são aliviadas da angústia e do sentimento de contrariedade provocados pela incerteza da situação vivida durante a qual se teme sempre o pior. A lembrança é, portanto, algo distinto do acontecimento passado: é uma imagem (*imago mundi*), mas que age sobre o acontecimento (*anima mundi*), não integrando a duração e acrescentando futuro do passado. Essa hipótese da alteridade da lembrança se integra perfeitamente à teoria segundo a qual não existe para o homem uma realidade independente de sua intencionalidade. (CANDAU, 2012, p. 66).

Para exemplificar o que o autor fala, o leitor pode imaginar uma pessoa hipotética que vivenciou uma infância muito dura, marcada pela miséria e pela fome, mas que conseguiu obter sucesso com seu trabalho e tornar-se rica. Ao falar sobre seu passado, esta não se refere a ele com pesar e tristeza, mas com um certo orgulho de ter vencido as condições adversas e até coloca o sofrimento da época em uma posição de professor que a ensinou lições valiosas sobre a vida. Tais ressignificações das memórias só são possíveis devido ao passar do tempo e suas implicações. Estar em uma posição privilegiada, por exemplo, pode ter determinado como a personagem interpretou essas lembranças no presente.

Ainda de acordo com Candau (2012), o tempo transforma a identidade, de modo que a identidade pode influenciar as predisposições das pessoas em relação ao passado. Ou seja, a identidade molda as escolhas que as pessoas fazem em relação à memória, baseadas na representação que se tem de si mesmo, a partir de suas memórias. Em resumo,

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado... a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora à nossa disposição no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1994 *apud* ABRAHÃO, 2012, p. 87).

Em *Meu Nome é Daniel* (2018), filme analisado no próximo capítulo, podemos identificar alguns efeitos do passar do tempo sobre as memórias. Ainda na infância, Daniel Gonçalves, diretor-personagem, apresenta uma piora significativa em sua habilidade motora e, por recomendação médica, sua mãe passa a filmá-lo diariamente a fim de acompanhar a progressão do seu quadro. Em um dado momento, sua mãe inicia a gravação narrando que o filho já está conseguindo se alimentar sozinho e pede para que ele beba o suco (figura 8). Contudo, Daniel não a atende de prontidão e mesmo que não seja claro o que ele fala, nota-se uma manifestação de incômodo pelo registro de sua intimidade. Provavelmente, enquanto criança, Gonçalves não narraria essas memórias com tanta tranquilidade e talvez tivesse

vergonha de expor essas limitações para outros, porém, anos depois, em um contexto que em que se encontra com a saúde estabilizada, no papel de diretor-personagem e com a mentalidade de um homem orgulhoso por suas superações, essas imagens foram incluídas em seu filme como parte importante de seu passado. Há, evidentemente, uma ressignificação das memórias, proporcionada pelo correr do tempo e suas implicações.

Figura 8 – A contragosto, Daniel aceita ser filmado em sua intimidade. | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

Outro exemplo desse fenômeno pode ser observado em *Diário de uma Busca* (2010), documentário também analisado no terceiro capítulo. A diretora-personagem, Flávia Castro, relata como era sua vida e de um grupo de outras crianças em um determinado momento vivendo no exílio: “nós estávamos sempre mais ou menos com fome, com frio, soltos, sem escola, profundamente unidos e livres entre os muros que nos rodeavam.” (DIÁRIO DE UMA BUSCA, 57min34s). Há claramente, uma lembrança feliz da época, relacionadas, sobretudo, ao grande número de crianças morando juntas e aos longos dias de brincadeiras, porém a diretora-personagem, devido ao passar do tempo e da sua consciência atual como mulher adulta, pontua a insegurança alimentar, o frio, a falta de supervisão e a ausência do ensino escolar que certamente não eram percebidas ou encaradas da mesma forma no passado.

Se imaginarmos as memórias com uma corporeidade física, estas seriam escorregadias e maleáveis, sempre escapando de nossas mãos e se moldando à maneira como as seguramos. Lejeune (1991, p. 59. Tradução nossa¹⁰), de certa forma, sintetiza esse pensamento ao dizer que “as memórias nunca são mais do que meio sinceras, por maior que seja o desejo de verdade: tudo é sempre mais complicado do que dizemos”. Prova disso é que, a partir de uma memória, podemos projetar uma imagem do que gostaríamos de ter sido no passado ou no futuro. Essa

¹⁰ Las Memorias no son nunca sinceras más que a medias, por muy grande que sea el deseo de verdade: todo es siempre más complicado de lo que lo decimos.

imagem pode ser obsessiva e negar as mudanças e a perda, ou ser uma ilusão da beleza do passado, construída com base em arquivos, monumentos, objetos, relíquias, ruínas e vestígios. Tanto que um computador é um objeto capaz de armazenar memórias, mas jamais será capaz de armazenar lembranças (CANDAUI, 2012). Isto porque, lembrar é um processo relacionado à transformações, mudanças na identidade, tempo, capacidade analítica e clareza da memória acessada, sendo, portanto, uma máquina incapaz de processar a informação dessa maneira, muito menos de intervir sobre as memórias. Afinal, falar sobre si mesmo, ainda que em uma obra autobiográfica bastante factual, há sempre uma dose de subjetividade e interpretação envolvidas, além de desafios e limitações que podem implicar em uma espécie de distorção e romantização da própria vida. Ou em outras palavras:

Assim, se alguém se põe a escrever uma autobiografia, é porque tem em mente fixar um sentido em sua vida e dela operar uma síntese. Síntese que envolve omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio entre os relatos (uns adquirem maior peso, são narrados mais longamente do que outros), operações que o autor só é capaz de fazer na medida em que se orienta pela busca de uma significação: busca essa que lhe dirá quais acontecimentos ou reflexões devem ser omitidos e quais (e como) devem ser narrados (ALBERTI, 1991, p. 77).

Dessa forma, podemos considerar que a memória é uma mistura de retenção e esquecimento, uma combinação de registros e fragmentos, de recordação e perda. Ela não é estática, mas sim reconstruída continuamente (GONDAR, 2016). Afinal, quando nos lembramos de um evento, não estamos simplesmente recuperando uma imagem completa e intacta do passado, mas sim reconstruindo essa imagem a partir de esquecimentos e fragmentos de memória que podem ter sido armazenados de maneira distorcida a partir das nossas experiências presentes, emoções, crenças e expectativas. De maneira subjetiva, o ato de rememorar a própria vida pode ser resumido da seguinte forma:

Eis tudo o que resta de alguém, ao fim de tão pouco tempo, e, em breve, certamente, também de mim mesmo: peças desemparelhadas, pedaços de gestos congelados e de objetos sem continuação, perguntas no vazio, instantâneos enumerados desordenadamente, sem que se consiga realmente (logicamente) encadeá-lo (GRILLET *apud* DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Mas por que discutir sobre memória se faz fundamental para esse estudo? Para Abrahão (2012), toda autobiografia, através da construção narrativa, da história oral, e do acesso a fotos e arquivos, torna-se dependente da memória. O historiador Le Goff (1990) diz que a vida cotidiana tem necessidade de memória e a considera “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1990, p. 476). O autor

julga a invenção da fotografia um marco significativo e revolucionário da memória coletiva como um artefato capaz de democratizar e preservar uma memória do tempo, com verdade visual e precisão.

As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, "ordem das estações" da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais a confiança e seja mais edificante que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas e o passado comum ou, se se quiser, o menor denominador comum do passado, de nitidez quase coquetista de um monumento funerário freqüentado assiduamente (BOURDIEU *apud* LE GOFF, 1990, p. 466).

Da mesma forma que as sociedades primitivas mantinham sua história e memória vivas através da oralidade entre os anciãos e os mais jovens, ou, tempos depois, confiavam aos sábios a missão de eternizar a memória pela escrita, podemos considerar também um filme como uma via capaz de servir de suporte e documento para as lembranças, sendo este meio apropriado para mostrar objetivamente e subjetivamente o imaginário de uma sociedade através da imagem em movimento e do som. Portanto, autobiografia é um documento de memória, já que memória é recordação e o ato de recordar está intrinsecamente ligado ao gesto narrativo, o que significa que a memória é tanto um produto da racionalidade individual quanto criações e referências compartilhadas socialmente (GONÇALVES; SILVEIRA, 2021).

No filme japonês *Letter from a Yellow Cherry Blossom* (2003) da diretora Naomi Kawase, ela registra os últimos dias de um amigo em estado terminal, a pedido dele. Quando questionado o porquê desse desejo ele revela que quer partir deixando um traço de si mesmo. Esse exemplo expõe a capacidade do cinema em ser relicário de histórias e, assim como os livros, pinturas e outras obras artísticas, um suporte capaz de eternizar memórias.

Quando um autor escolhe acessar uma memória específica e trazê-la como lembrança para sua obra, há um processo inverso acontecendo simultaneamente: aquilo que ele escolhe não recordar. Por algum motivo, consciente ou não, um momento de vida, um acontecimento, sentimentos ou atitudes, são deixados de fora por uma escolha do narrador. Isto é o que Jô Gondar (2016) estabelece como problema da seleção.

[...] a cada vez que escolhemos transformar determinadas ideias, percepções ou acontecimentos em lembranças, relegamos muitos outros ao esquecimento. Isso faz da memória o resultado de uma relação complexa e paradoxal entre processos de lembrar e de esquecer, que deixam de ser vistos como polaridades opostas e passam a integrar um vínculo de coexistência paradoxal (GONDAR, 2016, p. 29).

Assim, trabalhar com memória é trabalhar com uma representação, pois ressignificar os fatos é estar consciente de que estes foram reconstruídos de forma seletiva. A escolha do que preservar e questionar na memória social implica uma concepção de memória e uma aposta no futuro. O ato de recordar e nossa perspectiva conceitual colocam em jogo o futuro, desenhando um mundo possível e a vida que se quer viver. O conceito de memória produzido no presente é uma forma de pensar o passado em relação ao futuro desejado (GONDAR, 2016).

Em *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), Michael Pollak considera que “através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros.” (POLLAK, 1989, p. 13), de modo que anos depois em *Memória e Identidade Social* (1992) o autor afirma que:

Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e é a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

Assim, quando transfere-se essa afirmativa para o universo fílmico, ao estar no centro da cena, o diretor-personagem faz uso desse enquadramento de suas próprias memórias, a fim de formatar sua história com o intuito de que essa se pareça com o que ele almeja. Essa subjetividade que atravessa a realidade exposta por um diretor-personagem permeia também a sua própria relação como autor e protagonista de sua história. Concordamos que “toda narração em primeira pessoa implica que o personagem até mesmo recontar fatos do passado, é também, ao mesmo tempo, a pessoa atual que produz a narração: o sujeito do enunciado é duplo, pois é inseparável do sujeito da enunciação (LEJEUNE, 1991, p. 58. Tradução nossa¹¹). Afinal, na obra autobiográfica, seja fílmica ou literária, esses dois papéis ocupam o mesmo corpo.

Essa dupla implicação está presente em todos os documentários autobiográficos, porém, em alguns, especificamente, ela pode ser sentida de maneira mais acentuada. Em *Diário de uma Busca* (2010), a diretora-personagem, Flávia Castro, precisa entrevistar o delegado Mafra, responsável pelo caso que envolvia a morte do seu pai. Há, claramente, uma atmosfera de desconfiança, da parte dela, sobre um possível envolvimento de Mafra no desfecho trágico de seu pai. Para conseguir a entrevista, Flávia não revela sua filiação e mesmo diante de uma

¹¹ toda narración en primera persona implica que el personaje incluso se cuente hechos del pasado, es también, al mismo tiempo, la persona actual que produce la narración: el sujeto del enunciado es doble al ser inseparable del sujeto de la enunciación.

pessoa que trazia tantos sentimentos negativos para ela enquanto filha, assume ali o papel somente de diretora, mantendo o ritmo da entrevista e o distanciamento do caso.

Para Guilherme Sarmiento (2013), quando o realizador é também o personagem diante da câmera, as tensões entre a dimensão pública e privada se tornam ainda mais intensas, pois como conhecedor do efeito de visibilidade, o diretor tende a querer projetar certa imagem a seu respeito. “A questão deixa de ser como falar do outro e sim como representar a si mesmo. O outro torna-se o eu” (MARQUES *apud* COLUCCI e ANJOS, 2012, p. 8). Esta ambiguidade de papéis característica do gênero autobiográfico abre espaço para uma livre interpretação do mundo histórico, dos seus acontecimentos e até de si mesmo. Sendo assim, quando um diretor ou diretora dirige a si próprio está trabalhando também com as dimensões reais e ficcionais de sua própria vida. É o que diz Bernardet (2005) sobre o documentário *Um passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut:

Na filmagem, Sandra se coloca como personagem e como diretora; de certa forma como diretora, ela guia a situação mas também se autodirige: Sandra-diretora dirige a Sandra-atriz, a qual trabalha com o material de Sandra-pessoa. (BERNARDET, 2005, p. 148).

Ainda guiados pelos pensamentos de Bernadet (2005), podemos considerar que a arte autobiográfica ao mesmo tempo que expõe um indivíduo também o mascara. O realizador não se revela, mas o espectador acredita no oposto. Seria, então, o documentário autobiográfico um produto repleto de intencionalidade de um protagonista dotado de consciência da sua representação, pois,

[...] essa mesma sociedade da intimidade, que estimulou e divulgou as práticas da escrita de si, exigiu que essas novas e espontâneas formas de expressão do “eu” fossem também codificadas. Ou seja, que a sinceridade, como os demais sentimentos, fosse submetida a mecanismos de contenção e aceitação social. É nesse sentido que a escrita de si se torna uma prática cultural estratégica para um equilíbrio, sempre precário entre **expressão** e **contenção de si**, que se traduz na distância entre autor e personagem do texto (GOMES, 2004, p.16. grifos nossos).

A construção do “eu” na autobiografia se move dentro dos limites da semelhança e produz uma imagem mítica de si mesmo. No entanto, esta construção não é sem ambiguidades. A escrita de uma autobiografia é uma tentativa de expressar e preservar a experiência de vida do escritor, mas também é uma forma de superar as discontinuidades que o separam do sujeito do discurso (ALBERTI, 1991).

Em sua obra de psicologia social, Goffman (2004) chama de performance o comportamento humano de construir uma autoimagem de si, para tentar influenciar o interlocutor. Esta atuação de si mesmo nos sugere uma encenação do diretor-personagem sobre

sua realidade e até mesmo sobre seu próprio discurso, porte, gesticulação e abordagem apenas para dar aos outros uma impressão desejada.

Afirmar que quando um indivíduo chega diante de outros suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agir de maneira completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhe interessa obter. Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim (GOFFMAN, 1985, p.15).

Diariamente, em nosso cotidiano, estamos nos apresentando de acordo como cada situação, papel social e lugar pedem. Não há apenas uma maneira de ser, uma única identidade... Mesmo que a mudança seja mínima, a expressão de si no ambiente de trabalho será distinta da adotada no ambiente doméstico, por exemplo. Então por que esperar que ao participar de um documentário o sujeito não encene para a câmera sendo a câmera um sinônimo de muitos outros?

Podemos imaginar um sujeito-da-câmera que não encene? Se todo sujeito-da-câmera está no mundo pelo espectador, o sujeito-da-câmera encenando está no mundo só pelo espectador. Mas o sujeito-da-câmera no mundo, só pelo espectador, é um tipo-ideal da encenação na tomada, nunca concretamente atingido. O sujeito-da-câmera existe pelo mundo e é desse modo que ele é experimentado pelo espectador. Na encenação, no entanto, o sujeito-da-câmera é cada vez mais atraído pelo centro de gravidade do olhar do espectador, que acaba por determinar, na circunstância da tomada, a intenção da ação. Como uma lua puxando a maré, o olhar do espectador atrai a ação do sujeito-da-câmera, que prepara seu estar na tomada inteiramente por e para esse olhar (RAMOS, 2008, p. 106).

Em seu livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), Fernão Ramos estabelece três tipos de encenações presentes nos filmes documentais. A “encenação-construída” se refere à situações criadas exclusivamente para a câmera, normalmente envolvendo estúdio, trucagem, ensaio e circunstâncias alheias ao mundo cotidiano. O autor coloca como exemplo desses casos documentários sobre fatos históricos, em que, comumente, a recriação de acontecimentos são elaboradas de maneira teatralizada e orquestrada. Em *Meu Nome é Daniel* (2018), observamos o uso desse recurso. O diretor-personagem realiza uma espécie de experimento social, vestindo-se de *drag queen* e saindo às ruas. Sua preparação e montagem é filmada em estúdio, com uma encenação pensada e executada exclusivamente para a câmera, provavelmente, seguindo um roteiro pré-estabelecido, a fim de criar o efeito de sentido desejado (figura 9).

Figura 9 – Daniel vestindo-se de *drag queen* em estúdio. Exemplo de uma encenação-construída | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

Seguindo sua tipificação, Ramos (2008) chama de “encenação-locação” quando o indivíduo responsável pela gravação, ou seja, o diretor ou diretora, solicita diretamente que a pessoa filmada execute uma representação. Em outras palavras, ele instrui a pessoa a realizar ações específicas com o objetivo de serem capturadas pela câmera. A encenação-locação é diferente da encenação-construída, pois a filmagem ocorre no ambiente real em que o sujeito está vivendo sua vida.

A maioria das pessoas que participa de um documentário não interpreta um ser inventado, como faz um ator em um filme de ficção, mas cria camadas de si a partir da construção dos gestos, silêncios, movimentos e fabulações adotadas em sua representação em face do sujeito que sustenta a câmera. A esse fenômeno, Ramos (2008) irá chamar de encenação-atitude. Em suas palavras:

A presença da câmera, no entanto, pode transtornar seu jeito (e sua personalidade) de ser no mundo, constituindo uma primeira modalidade de atuação: eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem (RAMOS, 2008, p. 25).

Ou seja, a presença da câmera interfere na forma como o indivíduo expressa a si mesmo, tornando-o um personagem, mas ele ainda é ele mesmo, sem interpretar um papel que não seja o seu. Nesse sentido, podemos considerar que o processo de transformar uma pessoa real em uma personagem na frente da câmera envolve a descoberta de si mesmo e a busca de memórias imaginadas que são renovadas no momento da cena. A presença da câmera é crucial para esta transformação, pois tem a capacidade de capturar o real e fazer com que a performance do personagem aconteça, sem se repetir fora daquela cena única (SILVA, 2012).

Além disso, o sujeito, quando diante da câmera, pode ser afetado pela sua presença, porém essa afecção não deve ser vista como uma encenação, mas sim como uma forma de expressão exagerada em afeto que gera um certo exibicionismo. A personalidade de uma pessoa é uma camada de densidade psíquica que está presente no corpo. Quando o ator atua diante da câmera, essa densidade aumenta e se condensa, destacando-se e se afirmando como a personagem que ele está interpretando. Há, por exemplo, diferença entre registros de câmeras de segurança e encenação documentária, sobretudo, pela comutação entre si e o que esse “si” espera oferecer para o espectador (RAMOS, 2008). Ainda sobre o mesmo tema, Fernão Ramos nos dá um exemplo da força da encenação sentida por um personagem:

Em uma das passagens marcantes de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho pede ao personagem João Mariano para repetir uma cena, em função de um problema técnico com o som. A magia da tomada se quebra e a sombra de uma encenação, do tipo locação, subitamente aflora. A figuração do personagem se adensa na imagem, e sua persona, seu estar no mundo para o sujeito-dacâmera, se afina. Em sua ética intuitiva, curtida no cotidiano de camponês, João Mariano sente que há algo de errado no ar, e se cala. O embaraço, seguido do silêncio, é o embaraço ético pela mudança de sintonia no encenar (RAMOS, 2011, p. 173).

Nos documentários autobiográficos, essa auto representação pode ser facilitada devido aos vários fatores envolvidos no processo de produção, principalmente pelo excesso de conhecimento técnico e controle do processo pelo personagem, enquanto diretor. Em *33* (2001), filme que também iremos analisar no próximo capítulo, essa encenação de si, favorecida pelo controle da narrativa, é explicitada quando o diretor-personagem Kiko Goifman revela suas intenções para a cena final de seu documentário.

E eu pensei como último plano para esse documentário o seguinte: eu sentado, aí a Claudinha vai lá e fala com a mãe [...] e dá um jeito em que ela vem em minha direção. Só que aí eu paro, eu paro e ela passa direto. Isso é fundamental, ela passar direto. O encontro ia ser o extremo do melodrama (33, 35min45s).

Apesar de trabalhar com dimensões reais da própria vida, Goifman revela uma visão de desfecho para seu filme pré-estabelecida e idealizada. Se os acontecimentos tivessem se dado da forma esperada, o diretor montaria sua última cena com movimentações e produções de sentido de acordo com suas intencionalidades, para atingir o efeito narrativo desejado. Mesmo tratando-se de pessoas reais, representando a si mesmas no mundo comum, haveria uma atmosfera ficcional criada pelo diretor-personagem. Di Tella (2014) enxerga esse fenômeno como o resultado de uma constante negociação entre o documentarista e a realidade filmada, de modo que, a verdade do documentário é um resultado dessas negociações, convertendo a atuação em uma tática que coloca em xeque as pretensões do filme.

Essas impressões digitais que o realizador deixa em sua obra se manifestam não somente pelas informações e materiais fornecidos pelo documentário, mas também pelo próprio discurso fílmico no centro da cena, tornando a obra inegavelmente um autorretrato de quem a idealizou (LEJEUNE, 2008). Em resumo, podemos recorrer a Ramos (2011) novamente quando ele diz que:

Todos nós encenamos em todo momento para todos. A cada presença para nós, tentamos nos interpretar a nós para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma imago e reagimos assim à sua presença: somos nós, através dos olhos de outros, agindo para nós, conforme eu, sujeito, sinto ele, outrem-nós, dentro de mim. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa. No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera: o endereço do espectador em sua circunstância (RAMOS, 2011, p. 174).

Margarida Leitão é diretora do documentário autobiográfico *Gipsofila* (2015), filme em que registra sua relação com a própria avó, com o intuito de misturar a linguagem cinematográfica, comum em sua vida profissional, com a intimidade doméstica de sua vida privada ao lado de uma pessoa amada. Em sua dissertação de mestrado, Leitão (2015) reflete sobre sua própria obra e as tensões invisíveis de ocupar pela primeira vez o papel de matéria e autora em uma narrativa audiovisual. Seus escritos avançam para a perspectiva da encenação e estranheza provocadas pela câmera em si mesma e em sua avó.

A câmara é o elemento estranho que introduzo na casa e com o qual eu e a minha avó nos vamos relacionar. Lidamos com a sua presença de forma diferente: enquanto a minha avó parece rapidamente abstrair-se dela, privilegiando a relação que tem comigo em detrimento da câmara; eu mostro-me mais incomodada e sou a que mais olhares lança na sua direção, porque me divido entre operar a câmara e apresentar-me em frente dela. Face à presença da câmara, a minha avó e eu expressamos preocupação com a nossa imagem e como ela é recebida pelos outros (LEITÃO, 2015, p. 39).

Ao perceber essas variações provocadas pela filmadora no seu estado natural de ser no mundo, a autora traça um paralelo da situação com as antigas fotografias de sua avó. Leitão (2015) repara que mesmo sem olhar para a câmera, as poses e a postura corporal da sua avó são escolhidas em função da lente apontada em sua direção e do efeito de si mesma desejado para o retrato. Seria, portanto, improvável um sujeito separar sua presença da sua representação, tornando-se um corpo intencionalmente performativo, quando perante à câmera. Sobre isso, relata:

Num dia de sol pego na câmara para filmar a minha avó e ela diz-me que não quer ser filmada. Convida-me antes a deitar junto a ela e a dormir. O ecrã está negro. Ela aceita a minha presença e o meu olhar sobre ela, mas não aceita o da câmara. Ela não se considera apresentável a olhares de terceiros, o espectador anónimo que jaz para lá do visor da câmara. Deixa de haver imagem. Como personagens da nossa própria história, eu e a minha avó decidimos quando escrever ou apagar a nossa presença. Até que ponto os nossos momentos não são feitos de gestos intencionais moldados pela

ficção? À medida que filmo a minha avó reparo que rapidamente começamos a adotar um certo padrão de ação e de conversa. Da experiência entre a minha avó e eu surge espontaneamente uma rotina e repetição. As visitas seguiam sempre uma rotina que continha um lanche e uma conversa no sofá. A repetição surgia de forma natural, nas nossas conversas. Como se houvesse uma constante atualização da nossa autorrepresentação, onde o processo de captura do que se vive fosse acompanhado por um de reinvenção. Facilmente repegávamos em diálogos já tidos anteriormente e muitas das vezes os repetíamos, com as mesmas palavras sobre os mesmos assuntos. Como se houvesse um texto previamente escrito e que estivéssemos a reinterpretá-lo mais uma vez. Era como se nos propussemos a fazer um teatrinho a cada visita sob o olhar da câmara, procurando de cada vez a melhor maneira de nos expressarmos sobre determinado assunto, reconstruindo o nosso "texto". A ideia de representação, que não estava pensada inicialmente no projeto, surge assim da realidade vivida de uma forma espontânea. Ao chegar à montagem encontro várias takes com a frase da minha avó sobre as "atrizes". Qual é a verdadeira e qual é a ficcionada? (LEITÃO, 2015, p. 41).

Retomando a discussão proposta, a verdade e a memória do diretor-personagem dentro dos documentários autobiográficos são resultados de um processo complexo que envolve a seleção, interpretação e construção de significados a partir das vivências do sujeito ao longo do tempo. Nesse sentido, suas lembranças não são meros relatos isolados do passado, mas sim uma narrativa construída por um complexo processo carregado de significações e implicações do tempo e das vivências do indivíduo. Algumas vezes, devido à influência desses fatores, essas memórias/lembranças podem ser distorcidas e omitidas conscientemente, ou não. Contudo, apesar dessas limitações, as memórias têm um valor intrínseco na construção do “eu” e do mundo histórico que rodeia essa pessoa, por isso, são parte importante da construção autobiográfica fílmica.

Além disso, o ser humano é naturalmente propenso a encenar e se apresentar de diferentes maneiras de acordo com os contextos da vida — trabalho, convivência com amigos e familiares, situações casuais do dia a dia... Quando essa performance é destinada a uma câmara e a um espectador, ela tende a se intensificar, já que há um objetivo claro de se comunicar e expressar diante de uma audiência. No caso do diretor-personagem, a mistura entre sujeito e objeto, os conhecimentos técnicos e o total controle da narrativa permitem usos de elementos e estratégias de linguagem que contribuem para a construção de uma encenação ainda mais complexa e envolvente.

Compreendendo o subgênero documental autobiográfico, suas implicações e particularidades, assim como, os conceitos de memória, verdade e encenação aplicados ao diretor-personagem, podemos agora, ancorados nas leituras e discussões prévias, partir para a análise fílmica do *corpus* desta pesquisa, a fim de reconhecer as estratégias para a criação de si dentro desses documentários.

CAPÍTULO III –A CONSTRUÇÃO DO “EU”

3.1 33 (Kiko Goifman, 2001)

Kiko Goifman, natural de Minas Gerais, é formado em Artes e Antropologia, mas atua como diretor e roteirista. Sua carreira começa em 1994 com a direção de alguns curtas e médias-metragens, até 2001, quando realiza seu primeiro longa-metragem, o documentário *33* (2001) – um dos objetos desse estudo. Atualmente, Goifman investe em filmes de ficção e híbridos, como é o caso de seu último trabalho, *Bixa travesty, de 2018*, co-dirigido com Claudia Priscilla.

Filho adotivo, decide, ao completar 33 anos, que iria partir em uma busca por sua mãe biológica e documentar essa procura em um filme em primeira-pessoa. Por ser um número com bastante significado pessoal para ele, Goifman estipula o prazo de 33 dias para completar sua missão, tal como um cliente determina um prazo ao contratar um detetive. Esse conjunto de regras faz parte de um “jogo de coerções propostas livremente pelo realizador a si próprio, mas, uma vez que se propôs essas coerções, terá que obedecê-las até o final da filmagem” (BERNARDET, 2014, p. 212). Pela importância cabalística que aparenta ter, 33 torna-se também o título do longa.

Como grande fã de filmes policiais e histórias de investigação, o diretor faz de seu documentário uma homenagem a essas obras e opta pela estética e narrativa *noir*, bastante utilizada em filmes dos anos de 1940 e 1950, como *Fuga do Passado* (Jacques Tourneur, 1947), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *Dinheiro Maldito* (Don Siegel, 1954). Esse estilo é caracterizado pela temática de mistério e suspense, pelo visual influenciado pelo expressionismo alemão e seu uso acentuado de luz e sombra, além das imagens urbanas, sobretudo noturnas, asfalto, reflexos, espelhos, consumo de álcool e cigarro, elementos presentes em *33* (Kiko Goifman, 2001), como fica evidente através das figuras 10, 11 e 12.

Figura 10 – Sombras acentuadas | Captura de tela *33*, 2001.



Fonte: *Youtube*.

Figura 11 – Imagens urbanas refletidas em superfície | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

Figura 12 – Ênfase na bebida alcóolica | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

Ainda sobre o uso de luz e sombra, marcas dos filmes *noirs*, Bertrand Lira (2012) discorre sobre a intencionalidade desse contraste em *33* (2001), especialmente se referindo ao trecho destacado na figura 13:

O incomum na narrativa do documentário *33* é a sua estruturação dramática nos moldes de uma ficção e um tratamento imagético carregado de subjetividade e atmosfera com as significações imaginárias que o contraste luz e sombra carregam. Mesmo na captação dos depoimentos, a iluminação é trabalhada para dramatizar a cena. No depoimento de Dona Berta, mãe de Goifman, uma luz vinda da direita ilumina metade do seu rosto deixando a outra metade na sombra (contraste). O que seu depoimento esconde, o que revela? (LIRA, 2012, p. 11).

Figura 13– Depoimento de Berta | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

O documentário foi financiado por fundos do edital *Rumos Itaú Cultural* e Goifman assina a direção, o roteiro, a fotografia e o projeto gráfico do filme, que conta com uma equipe enxuta de 15 pessoas, divididas entre as já citadas categorias e ainda produção, produção executiva, edição de áudio, montagem, pós-produção, tradução e trilha. Essa redução de pessoal pode ser considerada comum, uma vez que “há uma noção de simplicidade e de ‘faça você mesmo’ que circunda as narrativas documentárias autobiográficas, de maneiras mais ou menos acentuadas” (TONELO, 2017, p. 41).

A trilha sonora do filme é original, criada pelo grupo paulista Tetine, especialmente para *33* (2001). Junto às entrevistas e aos sons ambientes, ela constrói uma atmosfera de mistério, semelhante ao que somos acostumados a encontrar em filmes policiais. Por ter um tom eletrônico, a sonoridade do documentário, em alguns momentos, parece entrar em *looping*, acompanhando imagens difusas da cidade, o que causa, propositalmente, uma certa agitação e inquietude em quem assiste, como se o diretor quisesse transmitir a nuance frenética e alucinante, típica dos filmes que lhe inspiram, mas também uma certa confusão e desconforto, em referência ao seu próprio estado de emoções desorganizadas.

Tecnicamente, não há como saber os equipamentos utilizados para a captação do material, mas em alguns momentos, vemos Kiko com uma filmadora portátil na mão, bem comuns nos anos 2000 – como discorremos no Capítulo I. O tamanho compacto e fácil manuseio desses aparelhos dão à Goifman a possibilidade de gravar seu filme sozinho, andando pelas ruas, dentro de automóveis, contribuindo para a estética acelerada e urbana que é implementada. Nogueira (2015) diz que graças aos avanços tecnológicos, não só o documentário em primeira pessoa passa a ser privilegiado, mas as entrevistas também ganham uma abordagem intimista, como uma espécie de conversa. Em *33* (2001), nota-se essa máxima através do modo à vontade dos entrevistados e pelo tom coloquial nos relatos. Isto pode ter

acontecido tanto pela fisicalidade discreta dos equipamentos (menos intimidante), pela perícia do diretor, ou, ainda, pelos dois fatores combinados.

A narrativa se constrói, majoritariamente, por entrevistas: com detetives profissionais, familiares, outros personagens que surgem ao decorrer das gravações e, também, pela própria percepção do diretor, expressa através da *voice over*, por relatos diretos para a câmera, *letterings* e outros elementos de linguagem cinematográfica que vamos detalhar um por um a seguir.

Desde os primeiros minutos, fica claro que este é um longa-metragem de busca pessoal pela própria identidade de seu diretor e possui um caráter autobiográfico, tal qual um diário. Isto porque, Goifman não sabe o que vai encontrar ao longo dos próximos dias, sendo o decorrer e o final do filme um mistério para ele e também para quem assiste. O primeiro passo que o diretor toma ao começar sua gravação/investigação é recorrer a detetives profissionais, com quem ele conversa e pede dicas sobre seu caso. Depois de ouvirmos as falas dos entrevistados, Goifman, através da *voice over*, insere seus comentários acerca do que ele pensa sobre os depoimentos ou como se sentiu naquele momento. O diretor chega a dizer que um dos detetives o irritou e que “detestou” este se referir a Berta, sua mãe adotiva, como “mãe substituta”.

A presença desses comentários parciais, que se repetem durante todo o filme, vai condicionando quem assiste a enxergar a história o tempo inteiro de acordo com Goifman, como acontece ao entrevistar sua tia e ao final de sua fala revelar, em *voice over*, que acha que ela inventou tudo o que disse. Essas pinceladas de juízo de valor sobre os relatos de suas fontes reforçam o caráter pessoal da obra e mostram que o diretor não se distancia em momento algum do seu material.

A narração conduzida por Kiko Goifman é tão íntima e despida de formalismo que rompe com o padrão da *voice over* tradicional, normalmente imparcial, distante e ditatorial, para um relato coloquial, elevando o espectador a quase como um amigo que escuta uma história de outro. Esta é uma prática cada vez mais comum, visto que nos últimos anos, através de diretores como Marker, Michael Rubbo e Ross McElwee, a voz do documentário passa a ser cada vez mais questionadora, interpretativa e testemunhal (RENOV, 2014).

Além da opinião sobre os depoimentos coletados, Goifman revela seus pensamentos e ideias. Na ocasião em que vai até o hospital em que nasceu, o diretor explica que achou melhor não levar a câmera, mas descreve uma funcionária que o atendeu da seguinte forma: “mal-humorada, com um bigode descolorido e mãos gordas” (33, 2001, 34min50s). Esse comentário traz uma percepção muito única do que ele observou estando ali, detalhes específicos do que lhe chamou atenção e que configuram o caráter íntimo do gênero. Afinal, qualquer um poderia descrever o ambiente hospitalar ou fornecer as características mais triviais da mulher, porém,

essas minúcias revelam uma perspectiva pessoal que só poderia ser dita por ele. Além disso, ao incluir esse comentário, o diretor não se preocupa muito em se mostrar politicamente correto para quem assiste, ao contrário, a franqueza se faz mais importante. A exposição dessas camadas imperfeitas de sua própria personalidade aproxima Goifman da figura do anti-herói, personagem característico do gênero *noir*.

Apesar das constantes intervenções através da *voice over*, Goifman coloca sua corporeidade em cena e volta a câmera para si mesmo (figura 14), enquanto revela sentimentos que o tomam durante as filmagens e mostra momentos íntimos que lhe atravessam durante esse processo. Segundo Patrícia Silva (2004, p. 74), é comum em obras autobiográficas a exposição do diretor se colocando no contexto e “articulando seu significado a partir das situações em que se envolve, tecendo suas reflexões sobre o mundo no atravessar de suas próprias questões de magnitude pessoal”. Nesses momentos tem-se a impressão de que o papel de diretor é posto um pouco de lado e Goifman assume a posição de personagem. Sobre essa multiplicidade de papéis,

[...] existe uma mistura entre autor, pesquisador, sujeito de quem se fala. Assim, não somente pelo som, onde a troca entre voz over e voz direta do diretor, mas também no tipo de imagem que é apresentada sobre ele, existe a mudança de papéis, ora como um cineasta realizador de seu filme, ora como pesquisador sobre sua mãe, ora como indagador sobre o que deve ser realmente feito (FABRÍCIO, 2019, p. 127).

Figura 14 – Goifman captura seu próprio depoimento | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

A escolha do enquadramento para seu depoimento, como pode ser observado acima, é de um plano fechado, um *close*, que, normalmente, é utilizado na ficção para enfatizar a emoção e expressão de seus personagens. Como *33* (2001) é uma espécie de ode aos filmes *noirs*, podemos sugerir que o diretor faz essa escolha para intensificar a sua própria sinceridade e intimidade naquele relato, tal como personagens fictícios em cenas de impacto emocional.

Esse tipo de inserção nos traz um questionamento, afinal, considerando que na gravação de um documentário “os comportamentos cotidianos surgem modulados pela intrusão do sujeito

que sustenta a câmera” (RAMOS, 2011, p. 171), como podemos analisar as intenções, a performance e o grau de verdade em um depoimento cedido por aquele que ao mesmo tempo que está frente à lente, também diz “ação”? Não temos a pretensão de responder a essa pergunta, mas de lançar luz sobre esse conflito de papéis que parece existir acerca de um diretor-personagem. Afinal:

Qualquer pessoa com o mínimo de experiência sobre o que seja fazer um documentário tem consciência de que diante da câmera de um documentarista sempre há atuações (encenações). Sem pretender ingressar em uma discussão complicada, seria possível inclusive aceitar o argumento de que na vida cotidiana todos encenamos e assumimos identidades mais ou menos fictícias, dependendo das circunstâncias. Seria muito estranho não fazermos isso em frente às câmeras (DI TELLA, 2014, p. 100).

Outra forma que o diretor escolhe para se colocar fisicamente em cena, é por meio do reflexo de sua imagem. Isso se dá através de espelhos e vidraças que ele encontra em meio às ações, como em elevadores, no retrovisor do carro, em fachadas de vidro (figura 15 e 16). Esse elemento de linguagem cinematográfica funciona como uma espécie de lembrete para que o espectador não esqueça que é ele que está ali e que aquele filme é um resultado da sua própria existência no mundo. O espelho possui um potencial refletivo e reflexivo que pode ser interpretado como uma metáfora para a autorreferencialidade do filme, ao passo que o diretor se mostra e fala sobre esse estar se mostrando através da narrativa (ELSAESSER e HAGENER, 2018 *apud* FABRÍCIO, 2019). Além disso, no cinema *noir*,

Reflexos em espelhos e janelas sugerem duplicidade, divisão do ego, e por isso sublinha temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; múltiplas imagens de um personagem numa mesma tomada dão ênfase visual a personalidades duplas e instáveis muito frequentes no gênero (HIRSCH, 1981 *apud* LIRA, 2012, p.11).

Figura 15 – Uso de espelhos para auto-representação do diretor | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

Figura 16 – Imagem do diretor-personagem refletida em espelho | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

Além disso, o aparecer da câmera é um instrumento narrativo que coloca o diretor como figura real dentro do filme e não somente como uma voz que reflete sobre ele. “Nos filmes documentais autobiográficos, onde a história é sobre o diretor, a presença dele aumenta o conflito, sua participação e o mostrar da câmera se faz quase que uma obrigação. (FABRÍCIO, 2019, p. 40).

Diante de uma frustração por não conseguir localizar importantes documentos hospitalares que ajudariam em sua investigação, Goifman revela que precisou sair para beber, a fim de esquecer esse problema. Em seguida, somos surpreendidos por um depoimento direto em que ele comenta como imaginou o desfecho do seu documentário, mas o espectador percebe que há algo estranho em seu timbre de voz, no modo de falar mais embolado, na postura corporal torta. A suspeita de que o diretor estaria alcoolizado é confirmada nas cenas seguintes, pelo próprio, em *voice over*:

Acordei com a boca seca. Me lembrei dos detetives clássicos da literatura, que bebiam e levantavam bem no dia seguinte. Meu corpo não teve a reação desejada. Passei o dia cruzando dados e fazendo conjecturas, assim não teria culpa em ficar deitado (33, 2001, 36min37s).

A exposição desse lado emocional e vulnerável do diretor deixa claro o impacto que o processo de feitura deste documentário tem em sua esfera pessoal, visto que a busca pela sua mãe biológica traz diversas implicações para sua esfera particular. Afinal, documentários em primeira-pessoa não tratam somente de contar a história de um terceiro, de um acontecimento histórico ou de algo alheio, mas de cavar a própria vida e, por vezes, questões mal resolvidas e dolorosas. Há uma constante confusão entre sujeito e objeto. Inclusive, podemos considerar que, nos documentários em primeira-pessoa, o realizador possui uma dupla função dentro de sua obra: por um lado; filma, constrói e organiza a narrativa, por outro, possui papel crucial na

trama e por esta razão apresenta profundo interesse afetivo na realização do trabalho (IBAZETA, 2010).

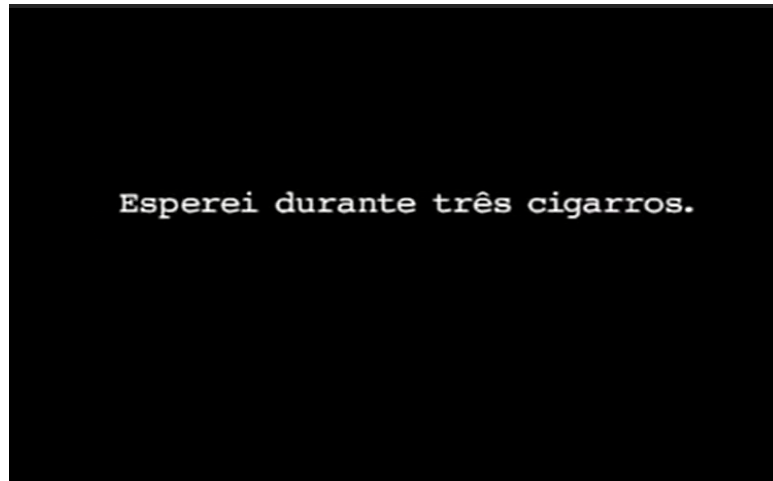
Sentimentos e emoções, sejam eles bons ou ruins, surgem de maneira involuntária ao desejo humano, somos, muitas vezes, invadidos por sensações antes mesmo de racionalizar a presença delas. Contudo, Gomes (2004, p. 16) diz que a escrita de si possui mais editores do que autores, no sentido de que é possível “ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa”. Podemos aplicar a mesma lógica no fazer de um filme, pois há controle sobre o que será mostrado ou não, há a possibilidade de deletar cenas, recortar, editar, reposicionar. De tal modo, que, o que assistimos é produto de uma intencionalidade. Ao optar por expor seus momentos de angústia, embriaguez e dúvidas, Kiko Goifman visava retratar de maneira crua e honesta as significações de realizar o documentário para ele, como diretor e filho à procura da mãe biológica. A propósito disso, Goifman diz que se sente como um canalha por envolver sua mãe afetiva nessa busca e que o momento de entrevistá-la foi o mais difícil e tenso entre todas as gravações realizadas. O diretor não nos conta exatamente o porquê deste sentimento, mas fica implícito sua preocupação em deixar claro que essa busca por sua mãe biológica nada tem a ver com falta de amor ou afeto.

Em outro momento, ao se ver travado em sua investigação, Goifman resolve entrevistar novamente detetives profissionais a fim de ampliar seus horizontes. Um dos entrevistados, o detetive Gama, diz: “você está procurando a sua mãe, mas está com receio de perder a outra mãe. Você se propôs a um objetivo, mas tem dúvida ainda. A tua cabeça tá na reviravolta. Você mesmo não sabe se quer isso” (33, 2001, 50min09s). Ao que na sequência Goifman narra: “Gama me ofereceu uma cerveja, recusei, porque com mais cinco minutos ele acabaria comigo” (33, 2001, 50min27s). Essa interação do cineasta com as pessoas diante da lente é um elemento de autorreflexão comum às narrativas documentárias autobiográficas (TONELO, 2017). Fica nítido, a partir da passagem acima, como as proposições do detetive Gama tiveram impacto sobre o diretor e sobre seus objetivos com esse filme.

O texto é um recurso de linguagem comum no cinema mudo e também dentro do gênero documental, seja para contextualizar ou informar. Em 33 (2001), é utilizado como elemento de memória do que não foi filmado. Ao chegar em um possível endereço crucial para sua investigação, o diretor espera sua tia tocar a campainha e buscar informações, não há registros disso, mas em *fade out* lê-se: Esperei durante três cigarros (figura 17). Essa frase, que facilmente poderia ser substituída por outra, como: “esperei por 15 minutos”, nos revela a apreensão e ansiedade de Goifman em desconsiderar o tempo cartesiano, mas percebê-lo através de quantos

cigarros precisou fumar para tolerar a espera, visto que o cigarro pode funcionar como uma válvula de escape em momentos de nervosismo para fumantes.

Figura 17 – Texto utilizado para ilustrar o que não foi filmado | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

Nesse ponto do filme, nota-se uma mudança de postura do próprio Kiko Goifman, que parece não estar mais tão disposto a ocupar o papel de detetive que, no início, pretendia querer adotar. Há, claramente, um desvio de rota influenciado não só pela dualidade diretor-personagem, mas pelo lugar de filho adotivo, filho biológico, investigador e diretor que esse mesmo sujeito ocupa nessa empreitada. Não sabemos se movido por estas inquietudes ou pela falta de avanços em encontrar novas pistas, o diretor volta a encontrar a amiga da família e sua antiga babá, Conceição – a quem já tinha entrevistado antes, mas dessa vez para recorrer ao esoterismo, por meio das cartas de tarot¹² (figura 18).

Figura 18 – Diretor-personagem recorre ao tarot | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

¹² Oráculo e baralho de uso esotérico.

A leitura do passado, do presente e do futuro colocado à mesa pela cartomante pode ter um significado impactante para pessoas mais espiritualizadas, porém o próprio Goifman revela que não acredita na tarologia, de modo que a inserção dessa cena tem uma função alegórica dentro da narrativa, ou o que Nichols (2005, p. 134) chamaria de “técnicas expressivas”, responsáveis por dar textura e densidade à ficção dentro dos documentários performáticos, sobretudo para “tratarem de questões sociais que nem ciência nem razão podem resolver”.

Para quem assiste, paira a incerteza se realmente o tarot revelou as informações ditas por Conceição, ou se toda a cena foi apenas uma encenação para somar ao documentário a atmosfera mística, típica de filmes de detetives que o diretor tanto gosta. Longe de ser um defeito, as performances geram “uma espécie de ceticismo saudável no que diz respeito a todas as alegações sobre a verdade do documentário” (RENOV, 2014, p. 36), sendo comuns na maioria das obras em primeira pessoa, principalmente nesse documentário, pois o mesmo é “construído como um filme de ficção, um filme de detetive em que o suspense tem um papel fundamental” (FREIRE, 2011, p. 160).

Como dito anteriormente, desde o início, Goifman estipulou o prazo de 33 dias para encontrar sua mãe biológica. Inevitavelmente, este tempo acaba, mas a resolução desse mistério não chega. Em suas próprias palavras: “quando as coisas estão quentes, o cliente paga o combinado e interrompe a busca. O cliente que inventei foi o tempo. A procura, se por acaso continuar, não será mais pública” (33, 2001, 71min16s). Esse corte abrupto da busca devido a um motivo que o próprio diretor-personagem criou, reforça uma noção de ficcionalidade dentro do documentário, em que o diretor-personagem segue uma construção dramática. Sobre isso,

Os personagens têm objetivos, os personagens enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal (BERNARDET, 2014, p. 218).

Assim, o diretor encerra seu filme com a imagem de seus olhos sumindo na escuridão (figura 19), como uma espécie de analogia para si mesmo que continua com parte de suas memórias encoberta por sombras devido à ausência de respostas.

Figura 19 – Olhos do diretor-personagem encobertos pelas sombras | Captura de tela 33, 2001.



Fonte: *Youtube*.

Como estratégia para a criação de si mesmo, em *33* (2001), Kiko Goifman utiliza diversos elementos de linguagem. Aferimos a partir dessa análise o uso de reflexos em superfícies para incorporar sua imagem ao documentário, característica dos filmes *noirs*; trilha sonora policialesca que transmite as emoções difusas de Goifman; uso da *voice over* interpretativa e depoimento direto para a câmera. Além disso, o texto é um elemento utilizado para documentar aquilo que não foi filmado, assim como transparece o estado de espírito do diretor-personagem implicitamente. O abuso de luz e sombras, marcas do expressionismo alemão, dão o tom de mistério da narrativa e as tomadas alegóricas corroboram na criação de um filme verídico com artifícios ficcionais.

3.2 *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010)

Flávia Castro é uma diretora, roteirista e produtora brasileira, natural do Rio Grande do Sul. Aos cinco anos de idade, saiu do país, em exílio político, com seus pais, inicialmente para o Chile, mas morou também na Argentina, Bélgica e França. Somente em 1979, retorna ao Brasil com a Lei da Anistia¹³. Seus trabalhos alternam entre ficção e documentário, sendo seu primeiro longa-metragem o documentário autobiográfico *Diário de uma Busca* (2010). Sua última direção foi o filme de ficção *Deslembro* (2018) que contém muitas características de suas próprias vivências e memórias retratadas pelo roteiro.

“Durante muito tempo, pensar no meu pai, significava pensar em sua morte” (*Diário de uma Busca*, 2010, 2min35s). Ainda no prólogo de *Diário de uma Busca*, Flávia Castro nos

¹³ Lei n° 6.683, sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo, em 28 de agosto de 1979.

revela, através dessa frase narrada por ela, a motivação por trás do seu documentário. Contudo, o que parece ser apenas uma investigação de um crime misterioso envolvendo Celso Castro, seu pai, e Nestor Herédia, amigo do seu pai, mostra-se muito mais do que isso: *Diário de uma Busca* também é um balé entre a autobiografia de Flávia e as idiossincrasias de crescer no exílio, imposto pela ditadura militar brasileira a muitas famílias, entre 1964 e 1985.

Na versão oficial, Celso e Nestor entraram armados no apartamento de um alemão residente no Brasil e, ao se verem encurralados pela polícia, mataram a vítima e se suicidaram em seguida. Nas palavras de Flávia, através da *voice over*, essa história parece sinopse de filme policial de quinta categoria e, pressupondo a inverdade dos fatos, embarca em seu documentário refazendo as memórias do pai até o fatídico dia e, dessa forma, revelando sua própria história e a história da ditadura militar brasileira. Afinal, “as pessoas comuns universalizam, através de suas vidas e de suas ações, a época histórica em que vivem” (DENZIN, 1984 *apud* ABRAHÃO, 2012, p. 81).

Diário de uma Busca contou com recursos financeiros da Petrobrás Cultural e do Prêmio Adicional de Renda da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). É uma produção de Flávia Castro e das produtoras Tambellini Filmes, Le films du Poisson, Videofilmes e 24 images. Além da direção, Castro é responsável pelo roteiro e montagem do filme. A equipe é extensa, contrariando a lógica dos documentários autobiográficos, e se divide nas seguintes categorias: produção, assistência de montagem, assistência de roteiro, fotografia, som direto, assistência de direção, montagem de som e mixagem, assistência de som, assistência de produção, colorista, pré-montagem de som, pesquisa e conselho jurídico.

A trilha sonora do filme é adaptada. Erasmo Carlos, Guilherme Portabales, Eugène Pottier são alguns compositores das canções escolhidas. Músicas em ritmos e idiomas dos países em que Flávia Castro e sua família viveram. Apesar de não se tratar de um material original, criado especialmente para o documentário, há nessas canções certa força narrativa ao ilustrarem, implicitamente, as nuances culturais experimentadas em cada fase de sua infância e adolescência propiciadas pelos diversos territórios em que Flávia residiu. Além disso, as melodias acompanham o tom da narrativa, variando entre compassos rápidos e alegres para mais lentos e sombrios, de acordo com o estado de espírito narrado pela diretora.

Nos primeiros minutos de filme, Flávia entrevista jornalistas ativos na época do suposto crime que logo colocam em xeque a versão oficial sobre a morte de seu pai e de seu amigo. Em seguida, a diretora mergulha em contar as memórias de sua família a partir do casamento de seus pais, bordando as lembranças de sua infância com a militância política exercida por eles,

chegando ao ano de 1968, em que o aumento da repressão e perseguição militar pela ditadura brasileira os levou a optar pelo exílio no Chile.

Para guiar os acontecimentos, Flávia faz uso da narração em *voice over* em um caráter mais informativo e memorial do que interpretativo. Há, ainda que não em totalidade, uma certa imparcialidade perante os depoimentos e materiais recolhidos. Fica a impressão que a diretora tinha mais a dizer do que realmente diz e isso talvez se deva porque

[...] existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, "não-ditos". As fronteiras desses silêncios e "não-ditos" com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos (POLLAK, 1989, p. 8).

Outro recurso de linguagem estabelecido pela diretora são os caracteres. Normalmente, estes indicam profissão, idade ou outra informação importante, como o grau de parentesco com o protagonista da trama. Em *Diário de uma Busca* (2010), o último exemplo é o escolhido, mas, curiosamente, se encontram em pronomes possessivos (figura 20), um recurso que reitera o caráter autobiográfico do gênero, dando ainda mais personalidade para a narrativa, visto que Castro poderia ter optado por referenciar as pessoas à Celso, seu pai, mas, ao contrário, se coloca como eixo-principal da narrativa, como de fato é.

Figura 20 – texto com pronome possessivo identificando os entrevistados | Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



Fonte: Facebook.

Paradoxalmente, apesar de tomar o protagonismo para si através dos caracteres e pela presença constante na *voice over*, sua fisicalidade não é explorada acentuadamente no filme. A diretora escolhe colocar seu corpo apenas de maneira evasiva: majoritariamente de costas (figura 21), em 45 graus ou realizando alguma ação durante a cena (figura 22). Em momento algum ela encara a câmera ou se dirige ao espectador. Essa representação mais “despreocupada”

com a câmera, pode parecer menos dotada de performance, mais genuína ou espontânea, contudo, Doubrovsky (2014) diz que cada escritor inventa sua própria escrita para falar da sua percepção de si mesmo. Considerando então as aproximações entre autobiografia literária e fílmica, pode-se dizer que o diretor também estabelece suas linguagens cinematográficas e decide a maneira como vai se mostrar intencionalmente. Estão no mesmo patamar de encenação, desde uma leve inflexão na voz até uma performance em estúdio, pois ambas são provocadas pela presença da câmera e pela maneira que cada um quer se mostrar para ela (RAMOS, 2011).

Figura 21 – Flávia de costas para a câmera ao canto do quadro | Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



Fonte: Facebook.

Figura 22 – Flávia caminhando com a mãe vista de costas, uma constante na sua mise-en-scène autobiográfica. | Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



Fonte: Facebook.

Essa corporeidade evasiva, de certa forma, combina com a *voice over* adotada pela diretora. Ao mesmo tempo que se faz presente, é distante. Há um protagonismo quase que disfarçado de jornalismo. Da mesma forma que Flávia Castro não diz explicitamente: “Eu acredito que forjaram o assassinato do meu pai” – mesmo que o filme todo indique que essa é

sua crença, também não se mostra fisicamente como elemento principal do quadro, ainda que a narrativa gire em torno de suas memórias e percepções. Há uma antítese entre formato e roteiro. Outros documentários em primeira pessoa, como *Elena* (Petra Costa, 2012), ao contrário do que vemos aqui, a diretora utiliza da performance declarada para cenas em que esses elementos pessoais são explorados. Tal comparação demonstra como cada diretor-personagem pode recorrer a recursos imagéticos completamente distintos para momentos narrativos de caráter semelhantes e como essas escolhas moldam a percepção que se cria sobre sua persona. Concordamos que:

Em cada caso, surgem diferentes possibilidades para a expressão da subjetividade e a narração de histórias de vida. Essas variações dependem, em alguma medida, do meio escolhido e também das condições discursivas predominantes (RENOV, 2014, p. 41).

Segundo Sarmiento (2013), o que um diretor demonstra de suas relações são nuances do que nos é permitido conhecer de sua história. Em *Diário de uma Busca* (2010), Castro nos autoriza a visualizar a tensão entre ela e o irmão, o Joca. Há evidentes conflitos sobre os caminhos escolhidos para produzir o documentário. Por meio de alguns diálogos entre eles, essa interpretação é inevitável ao espectador: Joca não se sente confortável em participar ativamente da construção do filme já que, segundo ele, a linguagem escolhida é a de Flávia e não a dele, que faria de outra forma, caso fosse o encarregado. Isso implicaria em outras memórias, oriundas de um outro sujeito social e, conseqüentemente, em uma narrativa completamente diferente, pois:

As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, 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).

Esse conflito poderia parecer dispensável para a narrativa, mas funciona como um lembrete da diretora de que esta não é uma obra qualquer, mas uma revisita ao seu próprio passado e de sua família, o que, conseqüentemente, lhe traz mais conflitos e questões pessoais do que outro tema poderia trazer. A escuta de um membro da família serve como um “espelho ou contraste para o eu. Devido aos laços de parentesco, sujeito e objeto estão atados um ao outro. O resultado é um autorretrato refratado através de um outro familiar” (RENOV, 2014, p. 42). Normalmente, há uma construção do diretor-personagem a partir de um outro, mas esse outro, quase sempre, faz parte da sua vida (COELHO; ESTEVES, 2010).

Interseções de fotografias (figura 23) e documentos pessoais (figura 24) são elementos de linguagem utilizados frequentemente em *Diário de uma Busca* (2010). Esses artefatos

ajudam a diretora a rememorar visualmente a época narrada. São instrumentos narrativos que corroboram a dimensão factual e objetiva do documentário (FABRÍCIO, 2019), características relevantes quando se trata de uma investigação, sobretudo uma investigação criminal. Nesse sentido, a diretora não recorre apenas ao arquivo familiar, mas também traz matérias de jornais da época da morte de seu pai e documentos policiais que comprovam e auxiliam no entendimento do caso (figura 25).

Figura 23 – Fotografias do acervo pessoal da diretora-personagem | Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



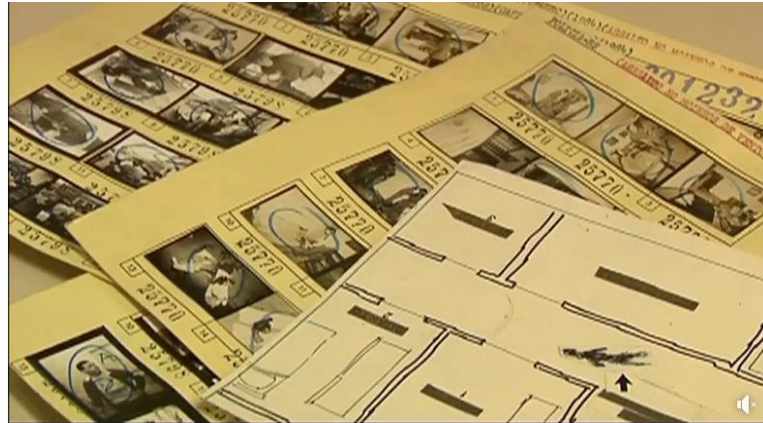
Fonte: *Facebook*.

Figura 24 – Passaporte antigo da diretora-personagem utilizado em viagem rumo ao exílio | Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



Fonte: *Facebook*.

Figura 25 – Arquivos Policiais do caso de Celso Castro | Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



Fonte: Facebook.

Além da visita ao passado por meio dos registros documentais, *Diário de uma Busca* (2010) é permeado por percepções e lembranças muito únicas de Flávia. À exemplo de suas memórias de criança que vão dando nuances às cenas e deixando óbvia a forma como ela se sentia no meio daqueles acontecimentos.

Tenho seis anos e penduro orgulhosamente meus desenhos por todas as paredes da casa, representam grandes passeatas, o Che e o Fidel. Depois da festa em homenagem à passagem de Fidel Castro por Santiago, fico muito orgulhosa de ter o mesmo sobrenome. Na escola me perguntam se sou sua sobrinha. A ideia me encanta e invento esse novo parentesco. Viro a sobrinha brasileira de Fidel Castro (DIÁRIO DE UMA BUSCA, 22min13s).

Aos seis anos não costumamos encontrar crianças com interesses em assuntos políticos, mas Flávia nos revela como sua infância foi moldada pelo contexto político-ideológico que estava inserida. Se a diretora também desenhava princesas e fadas não nos é dito, mas o imaginário das grandes passeatas e a admiração pelo líder cubano é uma informação que ela nos revela e mais à frente intensifica ao narrar algumas memórias de brincadeiras com o irmão:

O nosso vocabulário se enriquece de ismos de todos os tipos: internacionalismo, leninismo, marxismo, foquismo... Enquanto outras crianças brincam de casinha, nós aplicamos com alegria todas as regras para o bom funcionamento de uma reunião: ‘você só tem mais cinco minutos, companheiro’ (DIÁRIO DE UMA BUSCA, 28min31s).

Como a diretora consegue lembrar com tanta clareza de momentos vividos há décadas? O espectador mais cético talvez desconfie, com razão, da veracidade dos detalhes dados de acontecimentos tão antigos. Sobre isso, não há como confirmar a existência dos fatos, afinal “a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida” (CANDAU, 2012, p. 65). Isto é, através

dessa narrativa, Flávia Castro deseja evidenciar as influências da militância política de seus pais em sua infância que reverberam em seu presente e não necessariamente se ater aos acontecimentos históricos tal como eles se deram. É inevitável, que nesses pontos de revisita ao passado, a diretora use de sua “metamemória” (CANDAUI, 2012) que trata da representação pessoal de sua própria memória, ao passo que também é o conhecimento que o indivíduo tem dela e, o que este diz dela.

Ao relatar o passado, além das fotografias e documentos antigos, a diretora ilustra seu filme com recriações subjetivas do que viveu. Ao se referir a um período em que não ia à escola e vivia em um apartamento escuro e pequeno, o espectador se depara com um enquadramento em *contra-plongée*¹⁴ de uma janela, não há luz solar, a fotografia é acinzentada e há brinquedos de luta armada (figura 26). A cena montada transmite muito bem os sentimentos da diretora-personagem: a vida vista pela janela, o estar sempre em casa, o olhar mais baixo de uma criança, a atmosfera de penumbra. Há nesse sentido a produção de um ambiente indexical das memórias narradas.

Figura 26 – Reconstrução das memórias da diretora-personagem. Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



Fonte: Facebook.

Apesar da morte de Celso Castro ser a razão do filme existir, a relação entre pai e filha é sugerida nas entrelinhas. Assim como averiguamos na *voice over*, na representação dos afetos, a diretora também não envereda por um caminho explícito e óbvio. Talvez para não comprometer sua busca por respostas, ou ainda por prezar por um relato com mais apelo testemunhal do que emocional. Contudo, a presença dessa característica não é sinônimo de uma diretora-personagem indiferente ou fria. Podemos destacar alguns momentos em que o carinho pelo pai é posto, tais como ao rememorar os dias de infância no exílio em que cita diversas vezes a forma íntima e carinhosa como o pai a chamava pelo apelido de "picorrucha" ou ainda,

¹⁴ Em tradução direta “contra-mergulho”. Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima.

ao visitar a casa em que residiu no Chile com a família. Nessa cena a diretora explica ao atual morador que foi até lá porque está produzindo um documentário sobre seu pai. O morador pergunta: “era uma pessoa importante?” e Flávia responde: “para mim, sim”.

Na segunda metade do documentário, porém, essas emoções que parecem tão suprimidas, ficam mais visíveis, a presença da diretora e a forma como ela se sente e se sentia crescem em importância na narrativa. Através de um diário recuperado da época, Castro revela como se encontrava aos 16 anos: furiosa, sem vontade de retornar ao Brasil e frustrada com os pais que pareciam ansiosos pelo retorno à terra natal. Gomes (2004) diz que a escrita de si, como a prática de um diário, por exemplo, é um desejo de reter o tempo em um lugar da memória, principalmente estimulado em momentos percebidos como excepcionais da vida. Assim, mesmo que nos anos de 1970, Flávia Castro não tivesse ideia de que usaria seus escritos pessoais para um filme, havia uma certa noção de que aquele era um momento emblemático, de modo que, o diário funcionou como um relicário seguro para as memórias desse período.

O espectador muitas vezes vê momentos de uma vida capturados por uma câmera e gravador de som que só mais tarde podem ser incorporados a um esquema representacional maior que tem começo, meio e fim. Se existe um corolário literário do documentário autobiográfico, ele pode estar nos diários menos formais, nos diários e nos pequenos retratos de si mesmo e da família. (LANE, 2002, p. 05. Tradução nossa)¹⁵.

Ainda na contramão da forma discreta como se revelou durante os primeiros 60 minutos do filme, Flávia relata um encontro com o pai e desvela partes íntimas e polêmicas de suas vidas naquele período. Ela confessa que está apaixonada e faz uso de cocaína esporadicamente, conta que o pai também cheira cocaína e que sente ele triste e tenso. Nesse ponto, a diretora assume certos riscos ao contar tais segredos, pois o uso de substâncias ilícitas expõe ambos a um juízo de valor negativo por parte dos espectadores. Esse, porém, é o âmago da fruição da tradição do documentário: propor asserções que carregam ao fundo a intensidade do mundo (RAMOS, 2008), incluindo os momentos dramáticos, tristes e em que erramos. Justamente essas camadas é que dão profundidade ao diretor-personagem e lhe aproximam de quem assiste por identificação, enquanto seres imperfeitos.

As emoções continuam em exposição através de lágrimas silenciosas que Flávia derrama e enxuga em alguns trechos. Podemos sugerir que o avanço das filmagens e o insucesso

¹⁵ The viewer often sees moments of a life captured by a camera and sound recorder that only later may be incorporated into a larger representational scheme that has a beginning, middle, and end. If a literary corollary to the autobiographical documentary exists, it may lie in the less formal diaries, journals, and small portraits of self and family.

na busca por respostas acerca da morte do seu pai lhe afeta consideravelmente. Ao conversar com o irmão, Joca diz que entender o mistério por trás da morte de Celso, não vai ajudar a entender o porquê dele ter entrado naquele apartamento onde tudo aconteceu. Ao passo que a diretora chora e endossa nossa hipótese da presença de uma certa frustração com o rumo que o desfecho desse processo toma, afinal documentários de busca

[...] são projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo. Não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem (BERNARDET, 2014, p. 210).

Nos minutos finais, Flávia entrevista Pila, um velho amigo de seu pai e resolve ler uma carta de Celso em que ele relata parte de suas angústias e problemas. Em meio a leitura, a voz da diretora embarga e ela não consegue continuar, repousa a cabeça sobre a mesa e chora (figura 27). Estar diante de arquivos de família pode “trazer um efeito narrativo, através da emoção de se estar frente a um registro histórico” (FABRÍCIO, 2019, p. 33). As palavras de Celso nessa carta possuem um grande impacto afetivo para a diretora, perceptível tanto pela sua emoção comentada acima, quanto pela sua escolha na montagem, ao deixá-la como parte final do documentário. *Diário de uma Busca* se encerra com uma correspondência de pai para filha, em um filme da filha para o pai.

Figura 27 – Flávia chora de costas para o quadro | Captura de tela *Diário de uma Busca*, 2010.



Fonte: Facebook.

Para construir sua autorrepresentação nesse longa-metragem, Flávia Castro faz uso da voz *over* em estilo confessional, traz sua fisicalidade de maneira discreta para a cena e faz das suas recordações pessoais, como fotos e cartas, um elemento fundamental da memória. A escolha de uma trilha sonora refletindo a cultura e o seu estado de espírito na época narrada e os geradores de caracteres em pronomes possessivos, além das constantes lembranças da

infância e adolescência, são elementos de linguagem presentes no filme que reiteram o modo autobiográfico e aproximam a diretora de seu material. Os momentos de tensão familiar e vulnerabilidade diante da câmera revelam as implicações íntimas do projeto em sua vida particular.

3.3 *Meu Nome é Daniel* (Daniel Gonçalves, 2018)

Daniel Gonçalves é um cineasta natural do Rio de Janeiro, formado em jornalismo e pós-graduado em Cinema Documentário, com experiência nas áreas de direção, roteiro e edição. Após diversos trabalhos para canais a cabo e dirigir e roteirizar curtas-metragens, como por exemplo *Tem Bala aí?* (2008) e *Como seria?* (2014), em 2018, lança seu primeiro longa-metragem: *Meu Nome é Daniel* (2018). Portador de uma deficiência misteriosa, que afeta, sobretudo, sua capacidade motora, o diretor faz de seu filme uma jornada, documentada em audiovisual, a fim de encontrar uma resposta médica para sua atípica “paralisia cerebral” que lhe acomete desde a infância.

A partir desse mote, surge *Meu Nome é Daniel*, uma produção da Seu Filme, em coprodução com a TV Zero. Este documentário contou com recursos financeiros do Fundo Setorial do Audiovisual e do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), com investimento do Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES) e patrocínio da Riofilme. Além disso, Daniel Gonçalves abriu um financiamento coletivo através de uma plataforma online para capitalizar a produção.

A equipe é extensa. Gonçalves assina o roteiro e a direção do longa-metragem, as demais pessoas envolvidas se dividem nas seguintes categorias: produção, produção executiva, direção de fotografia, montagem, som direto, edição de som, mixagem, trilha sonora, maquiagem, assistência de direção, consultoria de roteiro, consultoria médica, assistente de câmera, imagem aérea, microfônistas, assistente de montagem, still, identidade visual, câmera, acessibilidade, mídia social, pós-produção, digitalização e edição de som.

Percebe-se que o avanço tecnológico do período que compreende a realização do filme influencia significativamente a organização para a produção do mesmo. O advento da internet e das redes sociais, a popularização dos drones e a possibilidade de converter VHS para o formato digital não só expandiram o escopo de atividades, como também aumentaram as possibilidades narrativas e de divulgação. Podemos dizer que “assistimos a um eterno casamento entre técnica e arte, entre descobertas tecnológicas e desenvolvimento de linguagens” (RODRIGUES, 2005, p. 9). Na própria narrativa do filme, o diretor comenta que

seu tio tinha uma Super 8 e que era o “cineasta” da família, registrando suas primeiras imagens ainda bebê, posteriormente, influenciado pela possibilidade de registrar som e imagem ao mesmo tempo, seu pai comprou uma câmera VHS para gravar a vida cotidiana. Este relato corrobora o que discutimos no Capítulo I acerca da democratização da tecnologia cinematográfica e o consequente aumento de registros familiares. Diante disso, podemos sugerir que a presença de uma câmera no ambiente doméstico pode ter influenciado uma geração a se interessar por cinema e audiovisual, incluindo Daniel Gonçalves.

Nos últimos anos, no Brasil, houve um aumento de produção de obras cinematográficas cujo tema é a deficiência, mas não havíamos ainda tido a oportunidade de ouvir uma pessoa deficiente contando sua própria história (QUEIROZ, 2020). *Meu Nome é Daniel* (2018) é pioneiro nesse aspecto e nos permite ver e ouvir, em primeira mão, o que é ser um deficiente físico através de um deficiente físico, e não através de um diretor que apenas imagina ou observa essa vivência. Ribeiro (2017), diz que alguns grupos sociais são subalternizados estruturalmente – o preto, a mulher, o gay e, inevitavelmente, a pessoa com deficiência também. Portanto, é comum que, por ocuparem esse espaço, suas vozes sejam silenciadas, de modo que por mais que exista a criação de ferramentas políticas, culturais e institucionais para o enfrentamento desse silenciamento, o lugar social de seus agentes dificulta a visibilidade e a legitimidade de suas produções. Dessa forma, Daniel Gonçalves rompe com esse paradigma ao lançar um filme, que, mesmo falando sobre si mesmo e reduzido a uma esfera privada, representa uma porção muito maior de pessoas.

Como mencionado anteriormente, o documentário parte de uma procura por um diagnóstico, porém esse propósito perde espaço e o espectador mergulha, de fato, na vida do seu diretor-personagem: desde a sua primeira infância, com a adaptação em escolas regulares nos anos de 1980; brincadeiras com a irmã e festas familiares; passando pela adolescência com todas as questões de relacionamentos amorosos e descobertas; até a vida adulta. Aparentemente, em algum momento, o diretor também percebe essa mudança de rota na narrativa e talvez daí surja o título: *Meu Nome é Daniel*, sugerindo um convite para a apresentação da sua história e não puramente uma busca por respostas médicas.

Para a construção do documentário foram utilizados alguns elementos de linguagem, que vamos detalhar a seguir, entre eles: vídeos domésticos, desenhos e lembranças do acervo pessoal do diretor, entrevistas, encenações, e a *voice over* em primeira pessoa, comum nos documentários autobiográficos. Este último elemento, no entanto, merece destaque, pois apresenta uma dicção problemática devido à deficiência de Daniel. Se apenas padrões técnicos fossem levados em conta, o diretor poderia ter delegado essa tarefa para outra pessoa, como

acontece no documentário autobiográfico *Santiago* (2007), do diretor João Moreira Salles, que terceiriza a locução de suas percepções à narração do seu irmão. Porém, essa não foi a escolha de Gonçalves, que opta por contar sua história com sua própria voz e, assim, rompe com a tradição do uso da voz no documentário, pois subverte o padrão usual, normalmente, concedido a homens e excludente para com mulheres e minorias étnicas (WOLFF HACK, 2014) – o que podemos intuir que também exclui deficientes.

Ao mesmo tempo, a presença dessa fala acometida é um elemento de linguagem importante para a narrativa autobiográfica, pois a partir dela o diretor se empodera da sua condição e de ser exatamente quem é e como é, fazendo disso um recurso estético. Em certo momento do filme, ele relata que não gostava de se ouvir em gravações quando pequeno: “a impressão é que aquela voz enrolada não era minha, mas aos poucos eu fui me acostumando comigo mesmo e nunca pensei em fazer esse filme, se não fosse com a minha própria voz” (MEU NOME É DANIEL, 2018, 47min15s). Neste caso, a narração não tem apenas a função de orientar o público, mas é um lembrete contínuo de quem é o diretor e do seu percurso de aceitação e respeito por si mesmo. Afinal, a construção da “voz” dentro do filme é algo para além do estilo, mas uma correspondente do ponto de vista social do texto, da sua organização e do modo que ele se dirige ao espectador (NICHOLS, 2005).

Ao longo de toda a obra, as imagens de acervo pessoal são utilizadas (figura 28) como aporte para ilustrar os diferentes momentos da vida de Daniel. “As imagens caseiras, feitas de forma despojada, ganharam espaço nos documentários autobiográficos. Estas passam a contar os fatos a partir de um olhar interno ao filme, anterior ao próprio propósito do documentário” (FABRÍCIO, 2019, p. 31). Contudo, não é por serem antigas, domésticas e íntimas que estão isentas de performance e intencionalidade, pois no momento em que o diretor age sobre elas, escolhendo-as, cortando-as e costurando-as, essas também tornam-se recursos de linguagem, produtoras de sentido e interpretação.

Figura 28 – Imagens domésticas de Daniel criança como instrumentos narrativos | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: Youtube.

Ainda sobre isso, as imagens de “capturas livres da família e da vida do diretor” são instrumentos narrativos que auxiliam a verificar e comprovar que a reflexão realizada no filme é sobre algo que realmente existiu (FABRÍCIO, 2019, p. 31). Este é o caso de uma cena em que Daniel, ainda criança, se apresenta em uma peça escolar (figura 29), nessa época ele ainda não andava e sua narração em *voice over* chama a atenção para um comentário vindo da plateia. Conseguimos escutar através da gravação antiga alguém murmurar: “coitadinho”. Nesse momento, o diretor poderia ter optado em trazer uma narrativa de auto piedade para seu passado, ter cortado esse trecho da filmagem ou até mesmo discursar sobre o preconceito e capacitismo¹⁶ presentes na vida de quem não é visto como normal pela sociedade, mas escolhe trazer um exemplo de como sempre respondeu de maneira ríspida com as pessoas que comentavam dessa forma sobre sua deficiência: “Uma vez um casal falou ‘coitadinho’ para mim e eu respondi: coitadinho é o caralho. Eu tinha dez anos de idade” (MEU NOME É DANIEL, 2018, 16min09s).

Há uma clara demonstração, por parte do diretor-personagem, que sua preocupação não paira sobre criar uma imagem politicamente correta ou de vítima para si mesmo. Ao contrário, se ocupa em externar como o sentimento de não-pertencimento não faz parte dele, mas sim do outro que o vê. A palavra de baixo calão utilizada soa como um reforço à postura altiva e não complacente que espera transmitir. Trata-se de uma crítica social.

¹⁶ Capacitismo é a discriminação e o preconceito social contra pessoas com alguma deficiência.

Figura 29 – Diretor-personagem durante a infância, em apresentação escolar | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

A presença física de Daniel é uma constante. Seja em gravações do passado ou do presente, o diretor se coloca de diversas maneiras no quadro. Nos vídeos de arquivo pessoal, não há um padrão estabelecido, visto que, como já foi dito, são imagens domésticas, realizadas por terceiros, sem a intenção de estarem em um documentário. Já para as imagens atuais de si, há um cinegrafista encarregado dessa função. Daniel aparece em *over the shoulder*¹⁷ (figura 30), em ações ensaiadas com foco nos detalhes de seu corpo (figura 31), encarando a câmera (figura 32), em planos abertos realizando uma atividade (figura 33). Até nos momentos em que não podemos vê-lo, sua presença é sentida por trás da câmera, como quando filma a mãe e o primo enquanto conversa com eles.

Figura 30 – Daniel gravado em *over the shoulder* | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

¹⁷ termo em inglês que se refere a um enquadramento de câmera a partir da perspectiva ou ângulo da filmadora sobre o ombro da pessoa.

Figura 31 – Cena ensaiada do diretor-personagem em close | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

Figura 32 – Daniel no centro do quadro, encarando a câmera | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

Figura 33 – Daniel em visita a uma clínica médica | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

Essa presença física constante não pode ser resumida a somente narcisismo ou tampouco ser considerada desprovida de intencionalidade. Apesar de comum aos documentários autobiográficos, em *Meu Nome é Daniel* (2018), utilizar sua corporeidade em cena é “tornar o

corpo um elemento que fale tal como a palavra para, assim, realizar cada cena da maneira mais crível possível. Um corpo que subverte a simples capacidade de ocupar espaço” (RIBEIRO, 2014, p. 246). Nesse caso, não qualquer corpo, mas um corpo com deficiência, hierarquizado e por vezes desprezado. Há um forte elemento de linguagem em dar amplo tempo de tela para corpo costumeiramente silenciado nas ruas, nas publicidades e também no cinema.

Percebe-se, recorrentemente, uma necessidade do diretor-personagem se construir na narrativa como alguém capaz. Isso é externalizado por algumas cenas quando criança: sempre recusando ajuda para realizar suas atividades de rotina, como também nos vídeos atuais, onde assistimos sequências dele praticando esportes radicais, dirigindo, negando ajuda da mãe. Essas inserções surgem como instrumentos narrativos para somar em sua encenação de si características que lhe são valiosas, tais como: coragem, força de vontade, inteligência e independência.

Encenamos (interpretamos uma ação em função da imagem do ser de outrem em mim, que sou eu) para nossos filhos, nossos chefes, nossos inimigos, nossos desconhecidos, etc. Encenamos, ou interpretamos, uma persona-mim para o padeiro da esquina, para o guarda de trânsito, para o professor, e (por que seria diferente?) para o sujeito-da-câmera. Portanto, conforme já apontamos, é tautológico dizer que nossa ação e nossa personalidade (no modo em que essa personalidade aparece em minha expressão para ti, pela imagem de ti que tenho em mim) são necessariamente encenadas na presença da câmera. É tautológico se espantar com a dimensão diferencial na ação que a presença da câmera provoca, e nela centrar nosso eixo analítico desconstrutivo (RAMOS, 20088, p. 109).

Contudo, mesmo que se trate de uma encenação, esses traços de personalidade não são puramente falsos, pois mesmo que não sejam inteiramente autênticos devido à influência da presença da câmera, ainda representam uma parte real da vida do realizador.

De maneira paradoxal, ao mesmo tempo que somos apresentados a esse Daniel “super poderoso”, construído a partir de um recorte intencional criado pelo próprio, há também uma ambiguidade em sua performance, visto que o diretor pincela no filme alguns momentos de fragilidade e de desconforto com a sua deficiência. Entre eles, o seu nervosismo ao realizar um exame médico (figura 34). Nessa situação, o diretor é visto em um momento pessoal de extrema vulnerabilidade, quando desmaia devido ao medo de agulhas. A antítese na representação é evidente aqui, pois Gonçalves nega ajuda da mãe e sinaliza que está em perfeitas condições, o que logo em seguida é posto como inverdade, já que o desmaio acontece na sequência e expõe essa personalidade que ora se coloca como independente e poderosa, ora revela suas fraquezas. Afinal, por que essa imagem não foi deletada? A ambiguidade desses dois estados de espírito constroem o personagem.

Figura 34 – Desmaio revela fragilidade do personagem em contraste com a imagem de independência | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

Há ainda outra cena em que a construção do “Daniel imbatível” e do “Daniel vulnerável” coexistem. Em uma cena do seu dia-a-dia, enquanto frita um ovo, ele tenta acender o fogão com um fósforo, mas ao falhar na terceira tentativa devido aos seus espasmos musculares, fala aborrecido para o cinegrafista: “corta”. O que parecia um momento tenso, logo é interrompido pelas risadas de quem está por trás das câmeras, que acaba contagiando Daniel. Possivelmente, o diretor não pretendia utilizar esse trecho em que apresenta dificuldades para executar uma tarefa, mas mudou de ideia. Será que Daniel teria planejado uma sequência em que se apresentaria de maneira autônoma, mas foi surpreendido com essa imagem de quem ri das adversidades e achou que essa seria uma representação agradável de si mesmo?

Recorrendo às lembranças, Daniel relata uma piora grave em seu quadro de saúde que o acometeu por volta dos doze anos de idade e narra que costumava fantasiar uma realidade onde seria abduzido por extraterrestres e não teria mais sua deficiência, de modo que iria poder ser jogador de futebol do Flamengo e andar de skate. Esse desabafo revela que nem sempre sua condição de saúde foi algo tão simples de ser encarado, porém as tais dificuldades não são exploradas em detalhes, ao contrário, o universo fantástico e o uso da criatividade para fugir da dor é que são rememorados vividamente pelo diretor, de modo que podemos apostar em um domínio do próprio passado para inventariar não o vivido, mas o que fica do vivido (CANDAUI, 2012).

Nos últimos minutos do filme, Daniel nos revela que seus exames, tanto genéticos quanto cerebrais, não acusaram nenhuma doença e que até mesmo a paralisia cerebral que ele passou a vida toda acreditando que tinha, foi descartada pelos novos resultados encontrados pela equipe médica. O longa chega a sua cena final, com um plano geral de um paredão enorme sendo escalado por ele enquanto sua narração diz que ele só sabe que não sabe o que tem. A

combinação de imagem e narração funciona como uma metáfora sobre a sua “escalada” em busca por respostas. Ela ainda não chegou ao final, mas permanece rumando ao seu objetivo.

Após esse trecho, o filme parece ter chegado ao final, mas de um *fade out*, surge Daniel em um estúdio sendo montado de *drag queen*, ao passo que escutamos sua narração que questiona seus privilégios e papel social. O diretor ainda diz que essas inquietações surgiram durante o processo de construção do documentário e que parecia imprescindível para ele introduzi-las no filme

E se além da deficiência eu tivesse características diferentes das que tenho? Que história eu estaria contando se fosse uma mulher? Se fosse negro? E se eu fosse gay? Eu seria visto da mesma maneira se morasse na periferia e não na zona sul do Rio de Janeiro? Teria dado palestras em escolas se fosse travesti? (MEU NOME É DANIEL, 2018, 78min08s).

Na sequência, Daniel sai pelas ruas da Lapa, bairro boêmio carioca, e é notável os olhares das pessoas ao redor dirigidos ao diretor (figura 35). Porém, há a dúvida do porquê deles: por ser alguém deficiente, com uma forma de andar singular; pela presença da câmera, do seu tremor ou por estar como *drag queen*? Nesse sentido,

O longa é capaz de proporcionar um debate tanto sobre o espaço da pessoa com deficiência e seus desafios, como também na interseccionalidade da deficiência com outras conceituações multidimensionais que sinalizam como as categorias socialmente construídas de diferenciação interagem e criam uma complexa hierarquia social (QUEIROZ, 2020, p. 236).

Figura 35 – Daniel em experimento social | Captura de tela *Meu Nome é Daniel*, 2018.



Fonte: *Youtube*.

Ao optar por uma encenação-construída (RAMOS, 2012), ou mesmo manipulada, o diretor assume alguns riscos, mas através delas consegue somar a sua representação uma camada de posicionamento político-social, reconhecendo seu local de fala como alguém

privilegiado, mesmo que deficiente, pois é um homem cisgênero¹⁸, heterossexual, branco e da classe média. De modo que, nesse caso, a encenação-construída é um elemento de linguagem potente que rompe com uma característica do documentário autobiográfico: o olhar puramente para si. Daniel traz essa reflexão do olhar para o outro, sobretudo, para um outro pertencente a grupos sociais marginalizados. Afinal, “a autobiografia, nesse ponto, funciona como instrumento de empoderamento, no qual os autores reconhecem suas experiências individuais como exemplo de um grupo social maior” (TONELO, 2017, p. 55).

Meu Nome é Daniel (2018) é uma costura de vídeos familiares do passado com imagens do presente que ajudam a contar a história de seu diretor, através de suas memórias. A fisicalidade do protagonista é intensamente explorada em cena e em diversos planos e modos. Daniel permite que o espectador enxergue sua vulnerabilidade através de momentos íntimos registrados, ao passo que mostra as dicotomias da sua personalidade. Além disso, é transgressor ao conduzir sua narrativa em *voz over*, mesmo apresentando problemas de dicção. Seus comentários possuem, ora um tom confessional, ora interpretativo e o ato final do filme é um elemento de crítica social.

3.4 Similaridades e Aproximações

Ao realizar a análise dos filmes, percebemos alguns pontos interseccionais entre eles no que diz respeito aos elementos de linguagem cinematográfica utilizados para a construção do “eu” dentro da narrativa – mesmo que se alterem em intensidade, forma ou finalidade. A seguir vamos discutir cada um deles em paralelo.

Em *33* (2001) e *Diário de uma Busca* (2010), a trilha sonora exerce uma função diegética, servindo como um canal refletivo das emoções de seus realizadores, como confusão, atordoamento, alegria e tristeza. No filme de Goifman, a musicalidade é ininterrupta e possui outra função, que é homenagear o estilo *noir* tão estimado pelo diretor. Já na obra de Castro, os ritmos funcionam como um marco cultural da vida nômade experienciada pela diretora nos diversos países em que residiu, surgindo em momentos pontuais.

O resgate dos registros familiares e pessoais são comuns nos filmes em primeira pessoa, seja para ilustrar um momento passado, comprovar a existência dos fatos ou como forma de visualizar o que é contado (FABRÍCIO, 2019). Entre os documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa, todos recorrem ao acervo pessoal, mesmo que em intensidades bem distintas.

¹⁸ Termo utilizado para se referir ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o seu gênero biológico.

Daniel Gonçalves é o diretor-personagem que utiliza esse recurso de forma mais acentuada através de vídeos domésticos que documentam sua infância. Flávia Castro já é mais moderada e apresenta apenas elementos estáticos, como fotografias e cartas, em momentos específicos, normalmente, como saída para ilustrar o passado que já não pode ser filmado. Há um teor mais comprobatório do que memorial, quando comparado com *Meu Nome é Daniel* (2018). Em *33* (2001), esse recurso é pouco explorado, porém isso não se trata apenas de uma mera escolha do diretor, mas se deve, em partes, pela inexistência de tal, afinal, Kiko não possui nenhuma lembrança material de sua mãe biológica, com exceção de um bilhete recebido no dia de sua adoção. Este é utilizado como pista para sua investigação.

Os três realizadores optaram por colocar seu corpo em cena, mas a abordagem dessa fisicalidade é distinta entre eles. Em *Diário de uma Busca* (2010), Flávia Castro é contida e se mostra de maneira discreta em cena, quase sempre voltada para a ação e não para o espectador. Kiko Goifman, se filma através dos reflexos que encontra pela cidade, volta a câmera para si mesmo e dá depoimentos diretos, aparece em um ou outro momento realizando alguma atividade, além de utilizar a imagem dos seus olhos como última tomada do filme. De maneira mais intensa, Daniel Gonçalves faz do seu corpo uma constante na cena e grande ferramenta de linguagem, além de encenar e explorar sua fisicalidade através de enquadramentos e planos variados, afinal, seu corpo é o próprio objeto do filme e é utilizado para mostrar como ele convive com essas limitações, como ele se vê com esse corpo. Um ponto comum em todos os documentários analisados é a sensação de presença por trás da câmera. Mesmo em momentos que não vemos o diretor-personagem no quadro, sabemos que ele está do outro lado, seja por intervenções de suas falas ou pela forma como o entrevistado se refere a quem o entrevista.

Lejeune (2008) diz que uma maneira do cinema conseguir dizer “eu” é através da *voice over*, o que Tonelo (2017) corrobora, quando afirma que este é um recurso comum aos documentários autobiográficos. Sem contrariar essa lógica, a *voice over* é utilizada em todos os filmes analisados nesta pesquisa e aparece como um elemento de linguagem importante – talvez o mais importante – para ajudar o diretor-personagem a falar sobre si mesmo. Para além de orientar ou informar o espectador, nesses filmes, a narração, também é questionadora, interpretativa, reflexiva e testemunhal. Em *33* (2001) e *Meu Nome é Daniel* (2018), os diretores têm uma abordagem parecida, adotando uma *voice over* que interfere, opina e despe-se de qualquer formalidade, com a verbalização de impressões contraditórias e até mesmo palavras de baixo calão. Flávia Castro se difere ao propor uma voz mais polida e que opina menos a partir do seu juízo de valor.

Como dito anteriormente, a escolha dos objetos dessa pesquisa partiu de algumas premissas, como: serem documentários autobiográficos e de busca, brasileiros e com um espaçamento de quase uma década entre suas realizações. Porém, outras aproximações entre eles foram observadas. Notamos que os três filmes são produtos de questões traumáticas ou, no mínimo, dolorosas para seu realizador. Kiko não conhece a sua mãe biológica, Flávia não acredita no suicídio do próprio pai e Daniel não tem um diagnóstico definido para sua deficiência. Esses assuntos mal resolvidos e profundamente íntimos suscitam perguntas aos diretores: quem é minha mãe? O que aconteceu com meu pai? O que eu tenho? Indagações que desaguam na feitura de cada um dos filmes. Ou seja, se antes acreditávamos que as obras se uniam somente pela característica da busca em primeira pessoa, aferimos que, mais do que isso, elas se conectam pela força motriz de suas razões para existirem.

Nos capítulos anteriores, comentamos como o filme em primeira pessoa pode, através de um recorte específico da vida de seu diretor-personagem, transformar-se em um instrumento poderoso para retratar as vivências de um grupo social maior, afinal, “esses documentários começam com o problema do indivíduo e o papel da não ficção, mas frequentemente chegam a importantes questões políticas, estéticas e filosóficas” (LANE, 2002, p. 194, tradução nossa).¹⁹. Através de *Diário de uma Busca* (2010), Flávia Castro reverbera uma história coletiva do que foi viver durante a ditadura militar brasileira, o exílio político, suas dores e consequências. De maneira correspondente, em *Meu Nome é Daniel* (2018), há uma narrativa com potencial para retratar o que é crescer e amadurecer lidando com algum tipo de deficiência. Certamente, um recorte de classe, gênero e raça deve ser considerado, como inclusive foi proposto por Daniel Gonçalves, mas, ainda assim, isso não descredibiliza a latente capacidade das obras refletirem uma realidade coletiva.

O recurso do texto é utilizado em *33* (2001) como uma alternativa para aquilo que não é filmado, além disso, através dele, o diretor-personagem deixa transparecer suas emoções, substituindo o papel da *voice over* naquele momento. A mesma ferramenta também é explorada em *Diário de uma Busca* (2010) só que de maneira distinta: Castro não utiliza o texto como canal para suas emoções, mas para orientar o espectador e reforçar o caráter autobiográfico do gênero quando opta pelos pronomes possessivos.

Os filmes compartilham desfechos com teor semelhante: nenhum dos diretores alcança a resposta para o que procurava. Em *33* (2001), apesar de sua investigação, o tempo estipulado acaba e Goifman não encontra sua mãe biológica; em *Diário de uma Busca* (2010), Castro refaz

¹⁹ These documentaries start with the problem of the individual and the role of nonfiction but frequently arrive at important political, aesthetic, and philosophical [...].

os passos do pai, checa fatos, entrevista fontes, mas não chega a sequer formular uma hipótese para o que pode ter acontecido no fatídico dia da morte de Celso; já a bateria de exames a qual Daniel Gonçalves se submeteu a fim de um diagnóstico mostrou-se inútil, pois não apresentou resultados conclusivos sobre sua deficiência. Contudo, mesmo sem respostas para as perguntas que fomentam a produção, nenhum dos documentários é “vago”, dado que, no documentário autobiográfico, o caminho, as conjecturas e as contemplações traçadas são, por vezes, mais importantes do que chegar a conclusões ou verdades absolutas.

A forma como cada diretor resolve lidar com essa ausência de respostas na última tomada de seus filmes aponta para o uso de uma licença poética, como uma metáfora visual e/ou narrativa. Goifman filma seus olhos esmaecendo na escuridão do *fade out*, ao que interpretamos como o diretor expressando que parte de sua história permanece encoberta nas sombras do mistério que é não ter encontrado sua mãe biológica. Flávia Castro conclui seu documentário com uma carta de seu pai sendo lida na *voice over*. No texto, Celso comenta sobre suas “neuroses”, dores e dificuldades. Ele não sabe o que está sentindo, qual destino tomar, o que fazer; da mesma forma que a filha se rende ao concluir sua busca sem saber o porquê das escolhas do pai que o conduziram até sua morte. Podemos também apontar um trocadilho já que um filme de filha para pai, termina com uma carta de pai para filha. Em *Meu Nome é Daniel* (2018) escutamos o diretor-personagem narrar que não chegou ao seu diagnóstico e visualizamos o mesmo escalando um paredão de rochas, em um plano que gradativamente abre, intensificando a pequenez do diretor diante da natureza, tal como a raridade da sua doença entre uma infinidade de possibilidades. Além disso, o plano evidencia a extensa escalada que Daniel tem pela frente, o que pode significar que o seu trajeto para encontrar respostas ainda é longo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando pensamos em um estudo sobre documentários, abre-se um grande guarda-chuva de possibilidades, linguagens, gêneros e estilos, cada um desses pontos apresentando outros inúmeros caminhos e particularidades. O pesquisador que se debruça sobre esse tema precisa especificar muito bem o campo de seu interesse para não se perder com tantas portas abertas. Nessa pesquisa, entre tantos questionamentos, o objetivo delimitado foi analisar a construção do “eu” nos documentários brasileiros do tipo autobiográfico, por meio de um recorte de três filmes: *33* (2001), *Diário de uma Busca* (2010) e *Meu nome é Daniel* (2018).

Nos filmes analisados, não refletimos apenas pelo viés semântico da narração da história de vida dos diretores, mas também sobre a sintática da própria construção do filme, idealizada por eles neste lugar emblemático de diretores-personagens. O objetivo foi identificar os elementos de linguagem que cada um utilizou para construir a si mesmo dentro do cinema documental em primeira pessoa, assim como, compreender a sua utilização nessa representação do real e do “eu”.

Para o desenvolvimento desta temática foram necessários alguns passos de fundamentação teórica. Inicialmente, demos nota das inovações tecnológicas cinematográficas que resultaram na possibilidade de gravar um filme com mais facilidade e no ambiente doméstico, como a chegada do som síncrono, o surgimento do vídeo, a fabricação de câmeras mais leves e portáteis, entre outros. Tais avanços precederam de maneira significativa os primeiros filmes autobiográfico, “ao mesmo tempo em que ampliou possibilidades estéticas e abriu novos caminhos aos realizadores independentes.” (FELINTO, 2006, p. 414).

Posteriormente, discutimos o conceito dos documentários em primeira pessoa e a questão autobiográfica que perpassa o universo fílmico, mas não se restringe a ele. Para tanto, os estudos de Nichols (2005), Renov (2014) e Ramos (2008) foram essenciais. Apesar da prática do filme em primeira pessoa ser observada há cerca de 40 anos, ainda continua relevante e atual, com produções significativas, promovendo conexão e convidando o espectador a sair da inércia diante do filme.

[...] os anos em que passei ensinando e escrevendo sobre a maneira como o self é expressado em filme e vídeo me dizem que a subjetividade continua a ser muito importante. Sei que ela importa aos meus alunos que, no correr dos anos, foram confrontados por inúmeros filmes e vídeos pessoais e, na maioria das vezes, reagiram de forma intensa, com raiva e empatia, mas raramente com indiferença (RENOV, 2014, p. 365).

Ainda nesse ponto, pudemos contribuir cientificamente com os estudos midiáticos audiovisuais ao delimitarmos o termo “diretor-personagem”. Quanto mais as reflexões

avançavam, tornava-se mais evidente a incompletude de se referir ao diretor de um documentário em primeira pessoa apenas por “diretor”, ou tão somente por “personagem”, visto que tal sujeito exerce esses dois papéis simultaneamente e indissociavelmente, sendo, portanto, necessário a adequação da nomenclatura, a fim de que comportasse por si só essa dupla função adotada, determinante para a construção desse tipo de filme.

Estando, portanto, o diretor-personagem, no centro da nossa discussão, se fez indispensável recorrer aos processos que lhe atravessam durante a realização do documentário autobiográfico, tais como, a memória e a encenação. Isto porque, o ato de rememorar está intrinsecamente relacionado ao ato autobiográfico. Já a encenação trata-se de uma característica inerente ao ser humano, potencializada quando o sujeito está se mostrando para outros através da câmera apontada para si. Tanto a memória quanto a encenação implicam diretamente no efeito de verdade, na intencionalidade e no que temos de real dentro da narrativa. As "edições" de si e de seu passado colaboram para que possamos compreender a construção do “eu” traçada pelo diretor-personagem, ora como elementos de linguagem, ora como recursos de significado dentro de sua própria história contada em documentário audiovisual.

Para a análise fílmica do *corpus*, dissociamos os componentes cinematográficos relacionados ao diretor-personagem e traçamos conjecturas do papel que cada um deles desempenha dentro dessa construção de si. Foi lançado um olhar de reflexão sobre suas possíveis intencionalidades, seus não ditos e performances, levando em conta que a autobiografia, quando manifestada pelo cinema, constrói o sujeito através de enquadramentos, recortes, edições e demais possibilidades que esse meio permite. As memórias e a “verdade” do diretor-personagem, atreladas à perícia em dominar a gramática cinematográfica, coexistem nessa arena em que o “eu” se expressa.

Notamos, especialmente, o quão extensas e variadas são as possibilidades de linguagem que um diretor-personagem pode encontrar para falar sobre si. Ainda que alguns elementos sejam comuns, como o uso da *voice over*, os arquivos pessoais, o texto, a trilha e a corporeidade; seus usos podem ser distintos. Ou seja, um diretor-personagem pode utilizar o mesmo elemento de linguagem que outro, mas promover uma criação de sentido totalmente diferente dentro do contexto estabelecido para sua construção de si. Isto é,

Nesta espessura de linguagem estão contidas diferentes opções metodológicas e estilísticas; recursos de dramatização, reconstrução e fabulação; amplitude de escolha no que concerne ao processo de montagem; diversas opções de temporalidade narrativa; variações nos processos de autoinscrição do cineasta, no que diz respeito à sua corporeidade, entre outros aspectos (TONELO, 2017, p. 28).

Assim, da mesma forma como o cinema documental se reinventa diariamente através de novos experimentos, técnicas e abordagens, as estratégias para falar sobre si, dentro dessa esfera, também se expandem. Dessa forma, seria imprudente delimitar fronteiras para os elementos de linguagem utilizados para a representação do “eu” que já foram criados e os tantos outros que, certamente, ainda serão. Nosso objetivo nunca foi dar cabo do tema, mas elencar, apontar e analisar algumas maneiras, entre tantas outras, que um diretor-personagem pode se mostrar para a câmera que ele mesmo dirige.

Por fim, as interpretações obtidas nessa análise estão pouco relacionadas ao que o diretor, de fato, quis esconder ou revelar sobre si, mas intrinsecamente relacionadas ao que o filme nos permitiu intuir. Pelo fato de Kiko Goifman, Flávia Castro e Daniel Gonçalves se encontrarem vivos, poderíamos ter optado pela técnica metodológica da entrevista, a fim de confirmar algumas suposições, porém “a esta altura, a resposta do autor não deve ser usada para validar as interpretações de seu texto” (ECO, 2005), visto que o foco do experimento aqui proposto não é crítico, mas sim teórico.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. **Revista História Da Educação**, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 79-95, set. 2003. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30223/pdf>. Acesso em: 18 jun. de 2022.
- ACERVO DOS PALÁCIOS. **Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo**. Disponível em: <http://www.acervo.sp.gov.br/index.html>. Acesso em: 16 de mar. 2023.
- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.
- ANDRADE, José Manuel Monteiro. **O uso de câmeras digitais e a imaginação cinematográfica: um novo cinema na era das câmeras fotográficas digitais DSLR e dos smartphones**. 2014. 121 f. Dissertação (Mestrado em ciências da comunicação - Especialização em Cinema e Televisão) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Textos e Grafias, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: DORÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, p. 142-156, 2014.
- CÂMARA, Márcio Elísio Carneiro. **O som direto no cinema brasileiro contemporâneo: entre a criatividade e a técnica**. Orientador: Fernando Moraes da Costa. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Edittora Senac, p. 69-104, 2005.
- CHRISTOFOLI, Eduardo Pires. Os marcos tecnológicos do cinema digital. **Revista Sessões do Imaginário**, v. 15, n. 23, p. 4-15, 2010.
- COELHO, Sandra Straccialano; ESTEVES, Ana Camila. **A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de Tarnation (2003), de Jonathan Caouette**. *In*: Doc On-line, n. 9, p. 19-42, 2010.
- COLUCCI, Maria Beatriz; ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos. Autorepresentação e identidade social no cinema brasileiro contemporâneo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35, 2012, Fortaleza. **Anais eletrônicos [...]** São Paulo:

Intercom, 2012, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2197-1.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

DESLANDES, Suely Ferreira. O Projeto de Pesquisa como Exercício Científico e Artesanato Intelectual. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis: Vozes, p. 31-60, 2009.

DIOGO, Lígia. Pequena história do vídeo analógico: um primeiro passo para refletir sobre os vídeos digitais encontrados na internet. **Cambiassu - Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão**, n. 9, p. 108-123, 2011.

DI TELLA, Andrés, O Documentário e eu. *In*: DORÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (org.). **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, p. 95-114, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Ger (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 111-125, 2014.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo, 2005.

FABRÍCIO, Fernanda Biazetto Vilar. **A questão do real no documentário autobiográfico: uma análise comparativa entre os elementos de linguagem presentes nos filmes 33 e Santiago**. Orientador: Fernando Andacht. 2019. 155 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Tuiuti do Paraná. Comunicação e Linguagens, Curitiba, 2019.

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, p. 413- 428, 2006.

FREIRE, Marcius. Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica. *In*: PENAFRIA, Manuela (org.). **Tradição e Reflexões**. Covilhã: Labcom, p. 155-167, 2011.

GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si Escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.

GOMES, Wilson. **La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico**. Revista Significação (UTP), Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004.

GONÇALVES, Rita de Cássia; SILVEIRA, Fabrício José Nascimento da. Biografias e autobiografias como fontes de informação e memória. **INCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 12, n. 1, p. 82-103, 2021.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. **Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 19-40, (Edição Especial: Por que memória social?), 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/5475>. Acesso em: 07 fev. 2023.

HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov: Defining Documentary Film**. London/New York: I. B. Tauris, 2007.

IBAZETA, Maria Celina. El Director/Personaje en los Documentales Subjetivos Sobre la Dictadura Argentina. **Revista Logos 32 Comunicação e Audiovisual**, Rio de Janeiro, v.17, n.1, p. 70-80, jan./jun. 2010.

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

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITÃO, Margarida Sofia Clímaco de Albuquerque. **Cinema na primeira pessoa: autorepresentação e auto-reflexidade no documentário contemporâneo**. Orientador: Vítor Gonçalves. 2015. 66 f. Dissertação (Mestrado em desenvolvimento de projeto cinematográfico- Especialização em dramaturgia e realização) - Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2015.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. Orientador: Felisberto Sabino da Costa. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios: la autobiografía**. Barcelona: Anthropos, 1991.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LIMA, Marcelo de; MOUSINHO, Luiz Antonio. A (re)construção de si no cinema: aspectos autobiográficos em *Amarcord*, de Federico Fellini. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 47, p. 39-53, 2019.

LIMA FILHO, Agamenon Porfírio de. **Escritas de si e Fabulação da Memória no Cinema Autobiográfico de Alejandro Jodorowsky**. Orientador: Marcel Vieira Barreto Silva. 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Universidade Federal da Paraíba. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João Pessoa, 2020.

LIRA, Bertrand. **Documentário e subjetividade: a fotografia noire em 33, de Kiko Goifman**. *Culturas Midiáticas*, [S. l.], v. 5, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/14327>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LIRA, Bertrand. O pioneirismo do documentário autobiográfico no cinema direto paraibano dos anos 1980. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 6, n. 2, p. 131- 154, jul./dez. 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papius, 2005.

NOGUEIRA, Patrícia. **Documentário e Tecnologia: duas realidades em desenvolvimento paralelo**. *Doc on-line*, n. 18, p. 33-60, setembro, 2015.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em 19 jun. de 2022.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricas**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul./1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em 19 de junho de 2022.

QUEIROZ, Patrícia Regina Cenci. **Uma análise interseccional do documentário ‘Meu Nome é Daniel’**. Revista Epistemologias do Sul, v. 4, n. 2, p. 228-237, 2020.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. A encenação documentária. In: PENAFRIA, Manuela (org.). **Tradição e Reflexões**. Covilhã: Labcom, p. 168-176, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 1, p. 16- 53, jul./dez. 2012.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, p. 355-394, 2014.

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

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Leonardo Felipe Vieira. O corpo no cinema Mumblecore. **Revista Do Colóquio**, v. 4, n.7, p. 240-252, 2014.

RODRIGUES, Cristiano José. **Tecnologia e sentido: um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro**. Orientador: Március César Soares Freire. 2005. 87f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

SARMIENTO, Guilherme. **A dramaturgia do documentário: a questão da personagem**. Cine Cachoeira, 2013, Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2013/11/a-dramaturgia-do-documentario-a-questao-da-personagem/>. Acesso em 19 jun. de 2021.

SILVA, Mariana Gil Carneiro e. **A Encenação no Cinema Documentário:** construção de personagem no filme Santiago. Orientador: Alexandre Rocha da Silva e Jamer Guterres de Mello. 2012. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2012.

SILVA, Patrícia Rebello da. **Documentários performáticos:** a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. Orientador: Consuelo Lins. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. *In:* MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, p. 253- 287, 2006.

TONELO, Gabriel. **O documentário autobiográfico:** o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. Orientador: Fernão Vitor Pesssoa de Almeida Ramos. 2017. [s.n.]. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, 2017.

WOLF HACK, Arthur. **A voz enquanto instrumento narrativo:** narração, repetição e estilo em Berlin Alexanderplatz. Orientador: Alexandre Rocha da Silva. 2014. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2014.

FILMOGRAFIA

DIÁRIO de uma busca. Direção de Flávia Castro. Brasil, 2010, (108 min.).

MEU nome é Daniel. Direção de Daniel Gonçalves. Brasil, 2018, (83 min.).

33. Direção de Kiko Goifman. Brasil, 2001, (72 min.).