

UNIVERSIDADE PAULISTA

**CINEASTAS-PERSONAGENS: O EMBARALHAMENTO DE
FRONTEIRAS NA PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação.

ULISSES GOMES DA ROCHA JUNIOR

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE PAULISTA

**CINEASTAS-PERSONAGENS: O EMBARALHAMENTO DE
FRONTEIRAS NA PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva

ULISSES GOMES DA ROCHA JUNIOR

São Paulo

2020

Ficha catalográfica

Rocha Junior, Ulisses Gomes da.

Cineastas-personagens: o embaralhamento de fronteiras na produção de documentários / Ulisses Gomes da Rocha Junior. - 2020

118 f. il.

Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2020.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva.

1. Cineastas-personagens. 2. Memória. 3. Documentário. 4. Embaralhamento de fronteiras. 5. Risco do real. I. Silva, Gustavo Souza da (orientador). II. Título.

ULISSES GOMES DA ROCHA JUNIOR

**CINEASTAS-PERSONAGENS: O EMBARALHAMENTO DE
FRONTEIRAS NA PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

____/____/____

Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista – UNIP

____/____/____

Profa. Dra. Barbara Heller
Universidade Paulista – UNIP

____/____/____.

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello
Universidade Anhembi-Morumbi

____/____/____.

Prof. Dr. José Alves Trigo
Universidade Mackenzie

____/____/____.

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese à dona Luzia, uma mulher simples, nordestina, que nunca mediu esforços para fazer a minha vida melhor e mais feliz. Se for possível retribuir em outras vidas, talvez eu consiga mais do que simples palavras, mas o que posso agora é agradecer por tudo o que a senhora fez por mim, minha querida mãe, pois sem a sua ajuda e dedicação, eu não teria chegado aqui.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva, que se dedicou de maneira insofismável para a realização desta pesquisa, tanto pelas orientações, como pelo empréstimo de seus livros pessoais e pelos diversos encontros em que discutimos o melhor caminho para a conclusão desta tese. Obrigado pelo seu engajamento e amizade.

Ao Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello, que ofereceu contribuições que facilitaram o encaminhamento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Clarice Greco Alves, por suas sugestões na banca de qualificação.

À psicóloga Silvia Navarro, que, com sua expertise, contribuiu para a elucidação de aspectos antes distantes da minha compreensão. E obrigado pelas duas filhas lindas que tivemos na nossa união de mais de duas décadas.

Aos meus filhos, que sempre me inspiram a seguir em frente, na tentativa de mostrar a eles que a vida deve ser vivida em sua plenitude, não importando a idade.

A todos os meus amigos e colegas que, de alguma forma, colaboraram para o desenvolvimento deste projeto.

À Capes, pela bolsa de estudos fornecida por intermédio da Universidade Paulista, nos meses de março a julho de 2020.

*A vida quase sempre traz desafios.
Muitas portas são fechadas
ao longo do caminho.
Mas, quando menos esperamos,
surtem as mudanças de curso
que nos levam ao nosso destino.
A confiança em Deus e em nós mesmos
é o pressuposto para que elas aconteçam.
Com fé, sempre alcançamos os nossos desejos.*

(Ulisses Rocha, 2020)

RESUMO

ROCHA, Ulisses Gomes da. Cineastas-personagens: o embaralhamento de fronteiras na produção de documentários. 2020. 118 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista - UNIP, São Paulo, 2020.

Esta tese analisa quatro filmes documentários brasileiros, em que os cineastas também são os personagens das narrativas. São eles: *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2002), *Diário de uma busca* (Fávia Castro, 2010) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). A partir da metodologia de análise fílmica proposta por Aumont e Marie (2004), analisamos os aspectos narrativos dos filmes, para testar a hipótese de que os cineastas, como personagens de seus filmes, reduzem o distanciamento profissional nas produções documentais e sofrem a interferência da ação em que estão envolvidos. Nesse sentido, características como autobiografia, autorrepresentação, encenação, performance, risco do real e dispositivo fílmico contribuem, de alguma maneira, para o embaralhamento de fronteiras entre o lado diretor e o lado personagem, representados pelo mesmo indivíduo. Dedicamos maior atenção aos aspectos relativos à memória, tanto individual quanto coletiva, porque eles permeiam as produções desse gênero fílmico. O referencial teórico utilizado para a construção deste estudo considerou especialmente as reflexões de Bill Nichols, Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Jean Louis Comolli. Por fim, concluímos que os cineastas que decidem realizar um documentário, em que eles próprios são os personagens centrais da história, ou que têm uma participação importante na narrativa, acabam por sofrer algum tipo de impacto emocional, que faz com que o personagem adquira maior força na narrativa.

Palavras-chave: Cineastas-personagens; Memória; Documentário; Embaralhamento de fronteiras; Risco do real.

ABSTRACT

ROCHA, Ulisses Gomes da. Character filmmakers: the shuffling of boundaries in the production of documentaries. 2020. 118 f. Thesis (Doctorate in Communication) - Postgraduate Program in Communication, Universidade Paulista - UNIP, São Paulo, 2020.

This thesis analyzes four Brazilian documentary films, in which filmmakers are also the characters in the narratives. They are: A Hungarian passport (Sandra Kogut, 2001), 33 (Kiko Goifman, 2002), Diary of a search (Fávia Castro, 2010) and Santiago (João Moreira Salles, 2007). Based on the methodology of film analysis proposed by Aumont and Marie (2004), we analyze the narrative aspects of the films, to test the hypothesis that filmmakers, as characters in their films, reduce professional distance in documentary productions and suffer the interference of action they are involved in. It is the characteristics such as autobiography, self-representation, staging, performance, risk of the real and filmic device, that contribute, in some way, to the shuffling of borders between the director side and the character side, represented by the same individual. We pay more attention to aspects related to memory, both individual and collective, because they permeate the productions of this film genre. The theoretical framework used for the construction of this study considered especially the reflections of Bill Nichols, Maurice Halbwachs, Pierre Nora and Jean Louis Comolli. Finally, we conclude that the filmmakers who decide to make a documentary, in which they are themselves the central characters of the story, or who have an important participation in the narrative, end up suffering some kind of emotional impact, which makes the character acquire greater strength in the narrative.

Keywords: Filmmakers-characters. Memory. Documentary. Shuffling of borders. Real risk.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Mathilde Lajta - avó de Sandra.....	20
Imagem 2 – Sandra Kogut.....	24
Imagem 3 – Cena da entrega do diploma da cidadania húngara.....	26
Imagem 4 – Kiko Goifman, diretor.....	27
Imagem 5 – Detetive Carlos Lacerda.....	28
Imagem 6 – Detetive Ricardo Ferreira.	28
Imagem 7 – Berta Goifman, mãe adotiva.....	29
Imagem 8 – Santiago.	31
Imagem 9 – Mansão da família Moreira Salles.	32
Imagem 10 – Casal castro (Pai e mãe de Flávia).....	34
Imagem 11 – Joca e Flávia Castro.....	34
Imagem 12 – Jornal da época.....	35
Imagem 13 – O casal Castro (à direita) e casal de guerrilheiros no Chile.....	35
Imagem 14 – Casa em que viveu a família Castro, no Chile.....	36
Imagem 15 – Celso Castro.....	36
Imagem 16 – A cartomante.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CAPÍTULO 1.....	18
1.1 Os filmes analisados.....	18
1.2 Um Passaporte Húngaro	19
1.3 Contexto histórico do filme.....	21
1.4 A obtenção do passaporte	23
1.5 33	27
1.6 Santiago	31
1.7 Diário de uma busca	33
1.8 Os roteiros e suas representações	37
2 CAPÍTULO II.....	48
2.1 Elementos da narrativa.....	48
2.2 Encenação	48
2.3 Autorrepresentação	52
2.4 Autobiografia.....	55
2.5 Dispositivo fílmico	58
2.6 Performance	61
2.7 O acaso e o risco do real.....	64
3 CAPÍTULO III.....	69
3.1 Memória	69
4 CAPÍTULO IV	90
4.1 Análise dos filmes.....	90
5 CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

Os documentários sempre exerceram um fascínio em minha vida, nos mais diversos momentos, porque me conduziram tanto a mundos distantes quanto a lugares muito próximos, mas que eu não tinha acesso, por uma ou outra razão. Certamente por isso, desde o início da minha carreira de jornalista, eu sempre tive interesse em documentários. Foram muitos os finais de semana em que eu passava transcrevendo documentários gravados da TV, em fitas VHS, para entender a estrutura de narração dos textos e a estruturação das entrevistas, e eu fazia isso por prazer, ainda que fizesse parte de minha formação profissional. Quando surgiu a primeira oportunidade de produzir uma minissérie de TV, em formato documentário, sobre o bairro Capão Redondo, zona sul de São Paulo, eu já conhecia uma boa parte do caminho necessário para atingir o resultado esperado. Foi em 1999, numa rede de televisão. O que eu desconhecia, no entanto, é que eu estava fazendo documentários expositivos, em que predominam as narrações em *voz-over*, com argumentos persuasivos (NICHOLS, 2005). Com o passar dos anos, no entanto, passei a compreender os diversos modos de filmagem e observá-los com suas peculiaridades. É nesse sentido que surgiu o interesse pela pesquisa que agora apresento.

Definir o que é documentário pode ser algo tão difícil quanto descrever o processo físico desempenhado pela paixão nos seres humanos. Esse tema é tratado por diversos autores, como Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos, Silvio Da-Rin e outros que não se arriscam em definir, peremptoriamente, o que é esta modalidade fílmica. A *World Union of Documentary* descreveu o documentário como:

[...] todo método de registro em celuloide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas (DA-RIN, 2004, p. 15).

Porém, tal definição, submetida à reflexão de vários pesquisadores do campo da comunicação e do cinema, sofreu rejeição e acabou por ser esquecida. Estes estudiosos entenderam que o gênero documentário é tão amplo em sua essência e formas de concepção, que buscar torná-lo um produto definido e tangível é tão arriscado quanto a tentativa de categorizar a intensidade de um sentimento, por isso,

a reserva ao se tratar do assunto. Ramos (2008, p. 22) diz que “em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. O autor, porém, faz a ressalva de que se refere às definições que consideram os documentários em sua forma clássica, estabelecida entre os anos 1930 e 1940, em que as histórias eram contadas por um locutor que não aparecia, formato que, por convenção, passou a ser nomeado de “voz de Deus”. Talvez essa pudesse ser a forma pela qual os documentários continuariam a ser definidos na atualidade, não fossem os seus desdobramentos e diversificações, que os transformaram apenas em uma das formas de produção, nos tempos atuais. Assim, as várias nuances existentes para a produção de um filme nesse gênero, algumas das quais veremos nesta tese, dificultam a sua categorização.

Produzir um documentário pode ser a porta de entrada para muitos cineastas, que realizam suas primeiras produções e encontram, a partir delas, o contato com a prática cinematográfica, sem que haja a necessidade de contar com a grande estrutura exigida para os filmes de ficção, a saber elementos como os atores, figurinos, locações etc. Os documentários permitem a captação nos locais onde os fatos se desenvolvem, com modestos recursos de filmagem que podem ser, nos dias atuais, um telefone celular. As ideias fluem e, assim, são captadas. Muitos personagens surgem de boas histórias; muitas histórias surgem a partir de personagens que chamam a atenção por sua forma de se comportar, de viver, de refletir etc. As possibilidades são muitas, e as fontes de inspiração podem ser inúmeras.

Nesse sentido, é importante pontuar que a realização de um filme documental pressupõe a adoção de conduta ética, pelo cineasta, conforme observado por Nichols:

A ética passa a ser a medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e as pessoas que ele filma têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm intenção de representar quem não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, corre o risco de explorá-las (NICHOLS, 2016, p. 71).

Nesse aspecto, Nichols destaca, essencialmente, essa preocupação sobre o que ele chama de filmes de satisfação dos desejos, que são característicos da ficção, e que, portanto, permitem concessões em seus aspectos narrativos, como a

encenação. Já os documentários de representação social são descritos como filmes que representam o mundo real, da forma como o vivenciamos. Nesse sentido, quando decidimos assistir a uma produção dessa natureza, temos de levar em consideração, mesmo que numa forma de percepção empírica, que iremos nos aproximar de realidades as quais desejamos maior conhecimento. Nesse sentido, Eduardo Coutinho disse que, para ele, o conteúdo da entrevista nem sempre era tão importante quanto o ato de filmar o encontro com o personagem:

É o ato verbal que é extraordinário. Um ato verbal que foi provocado, catalisado, pelo momento da filmagem, sem que houvesse uma deliberação consciente nem minha nem dela. Filmar, para mim, é provocar, é catalisar, esse momento. Na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem (COUTINHO *apud* FIGUEIROA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 271).

Os documentários nos abrem horizontes e nos inserem em contextos dos quais desejamos maior conhecimento, portanto é pressuposto que “o vínculo entre documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2005, p. 27). Dessa maneira, vemos que a representação da realidade apresentada em seus contextos históricos, tidos como fatos que ocorrem e são registrados, quase que fortuitamente, levam-nos à percepção de credulidade quase que insofismável, pois acreditamos no que é mostrado. É nesse sentido que Nichols (2005, p. 28) acrescenta que “os documentários também significam ou representam os interesses dos outros”, porque, ao representar as diversas realidades, há de se considerar que cada pessoa continua a levar a sua vida normalmente, após o processo de filmagem, isto é, a responsabilidade permanece após o desligar das câmeras. Portanto, o efeito produzido em um indivíduo pelo que se realizou durante a filmagem pode trazer consequências diversas, em vários aspectos de sua vida pessoal. Temos então que:

A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e o seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamentos e acontecimentos e de serem questionados sobre sua própria sensibilidade. Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os

pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor da dos outros (NICHOLS, 2005, p. 36).

Podemos constatar, então, que são muitas as percepções e as categorizações de documentários, mas a nossa compreensão conjuga-se com a de Da-Rin (2004, p. 8) quando ele afirma que documentário é “um conjunto tão diverso de manifestações, algo tão vasto, global e multidimensional, dificilmente se poderia prestar a um recorte conceitual que permitisse uma abordagem unitária”. Ramos (2008, p. 21) diz que “as fronteiras do documentário compõem um horizonte de difícil definição”. O autor lembra que “a falta de conceitos específicos provocou dificuldades no desenvolvimento de ferramentas analíticas”, o que fez com que a qualificação de uma narrativa como documentária, até bem pouco tempo, fosse negada por parcela de nossos críticos. A dificuldade ocorreu porque a percepção corrente girava em torno dos documentários clássicos e o que divergisse disso fugia à compreensão crítica. Podemos, porém, considerar que essa névoa de incerteza passa a ser percebida na medida em que ocorrem o avanço e o aprofundamento dos estudos do tema em questão.

Se muitos filmes são inspirados na profusão de histórias alheias, há filmes que são, no entanto, inspirados nas histórias de seus próprios diretores. Nesse caso, as experiências que eles vivenciaram em determinados períodos de suas vidas foram os temas de documentários dirigidos por eles, em que se colocaram como observadores próximos aos fatos ou no próprio fio condutor das narrativas realizadas. Encontrar um bom assunto para realizar um documentário não é algo simples. Às vezes, encontra-se um fato que mereça ser documentado, mas o seu protagonista não se interessa em ter sua vida filmada, seja por preservação de imagem, por privacidade ou por motivos diversos. Outro aspecto limitador a ser considerado é que, para colocar uma equipe em campo, são necessários investimentos muitas vezes vultosos, e isso leva os produtores a dependerem de incentivos governamentais. Nesta tese, porém, não trataremos dessa questão em particular, tendo em vista que nosso foco volta-se aos diretores-personagens.

Nessa perspectiva, filmes em que os diretores também protagonizam as histórias suscitam-nos inquietações acerca de como esses cineastas lidam com questões que podem interferir tanto no próprio diretor, como no personagem, simultaneamente, representados pela mesma pessoa. No momento das filmagens, a sua atuação como personagem e como diretor, distintas por sua natureza, poderia ser afetada diante da dualidade de posições? Se, de um lado, o sujeito dirige e, de outro,

atua socialmente, como personagem de sua própria história, como se relacionariam essas identidades simultâneas e contraditórias, distantes em objetivos uma da outra, separadas por olhares intrínsecos aos seus comportamentos pessoal e profissional? Partimos da premissa de que, primeiramente, um diretor se atém a vários aspectos, como a composição da equipe, o tipo de iluminação que utilizará, a melhor posição para a câmera, os locais de gravações, além de estar atento a formulação de perguntas que provoquem respostas importantes, nos casos de entrevistas, além de outros. Ao se colocar como personagem, no entanto, será que as questões pertinentes à direção não passariam a um segundo plano de atuação e o lado ator social ganharia evidência? É de onde surge a nossa hipótese, qual seja a de que os cineastas, como personagens de seus filmes, reduzem o distanciamento profissional nas produções documentais e sofrem a interferência da ação em que estão envolvidos, movimento que poderia mudar o curso do filme e, conseqüentemente, o seu desfecho. Além disso, acreditamos que os documentários, em sua versão final, podem ganhar um tom emocional ou até mesmo adquirir um viés de preservação de memória. Isso, então, nos levaria a indagar: sendo o documentário uma representação da realidade, não poderia tal realidade estar sendo modificada a partir do viés adquirido pela interpretação pessoal do cineasta-personagem?

Para entendermos os aspectos que nos motivaram a ingressar nesta pesquisa, compreendemos que seria necessário, em primeiro lugar, fazermos uma breve descrição das histórias que são retratadas em cada filme. Por essa razão, no capítulo 1, descrevemos brevemente os filmes *33* (Kiko Goifman, 2002), *Diário de Uma Busca* (Flávia Castro, 2010), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e reproduzimos parte dos diálogos, porque eles permitem a compreensão dos contextos em que se deram. A simples inserção de fragmentos das narrativas, sem uma descrição do contexto em que ocorreram, no nosso entendimento, dificultaria uma percepção tão completa quanto nos parece possível a partir de seu detalhamento. Ao tratarmos do embaralhamento de fronteiras na produção de documentários, considerando os cineastas-personagens, é preciso compreender de que forma as situações se desenvolveram, bem como analisar as possíveis reações desencadeadas no filme. O objetivo, assim, é apontar esses aspectos que nos parecem mais visíveis, não com o intuito de sugerir qualquer atitude possível, mas sim com a intenção de proporcionar uma reflexão sobre o que ocorre com os cineastas em tais ações, tendo em vista que as reações idiossincráticas são

tão pessoais que não seria possível agrupá-las e criar uma tabela de suas variáveis. O que desejamos com esses filmes é detectar os elementos narrativos contidos em suas estruturas, observar como se estabelecem e se podem interferir, de alguma maneira, no andamento e no resultado dessas produções. No capítulo 2, fazemos uma revisão bibliográfica sobre os aspectos que se encontram presentes nos filmes que estamos analisando. Um deles é a autobiografia, que se insere quase que invariavelmente nos documentários em que os cineastas são os personagens principais. Não há como distanciá-los de suas histórias, pois uma complementa a existência da outra. O segundo é a autorrepresentação, em que cada indivíduo mostra a si mesmo, com o objetivo de colocar-se como alguém que tem, de alguma maneira, o interesse de fazer-se notado e aceito pelo grupo em que pretende inserir alguma mensagem, sendo que tal elemento também se relaciona à encenação. Ademais, consideramos também a performance nos documentários, assim como o risco do real, que se impõe por sua própria natureza e faz com que os imprevistos coloquem muitas vezes a filmagem em risco. Além disso, observamos também os dispositivos narrativos, que por vezes são acionados, numa forma de testar os limites do tempo ou das realizações, tendo em vista que eles surgem em forma de desafios ao cineasta e provocam o surgimento de situações a partir daquelas que seriam possíveis, mas que só ocorrem porque foram situações provocadas para a filmagem.

Decidimos dedicar o capítulo 3 para o item memória, porque se trata de um dos componentes que fundamentam a existência de boa parte dos documentários produzidos. Trata-se das memórias que nos levam a um passado que não vimos, que nos foi contado ou sobre o qual lemos e tomamos conhecimento de alguma maneira. As memórias são resgatadas de forma que possamos ingressar no universo daquilo que frequenta o nosso imaginário e que, em contrapartida, sofre as consequências do que lhe antagoniza: o esquecimento. Por essa razão, existem os lugares de memória, como os museus, onde conhecemos as histórias do mundo, os memoriais em que entramos em contato com as personalidades e eventos que só vimos nos livros, nas histórias contadas ou nos documentários. No capítulo 4, procuramos correlacionar os elementos estudados nos capítulos dois e três, de forma a compreendermos os efeitos manifestados no diretor como personagem, que é o objetivo desta pesquisa. É de onde partem as nossas observações e o que justifica, ao nosso ver, a realização desta tese. Os quatro filmes que tomamos como objeto de estudo têm características semelhantes. Os diretores, de algum modo ou em algum momento, também são

personagens e, assim, tornam-se sujeitos e objetos de seu próprio trabalho. Ao observarmos essas nuances, não pretendemos estabelecer fórmulas ou traçar caminhos que levem o cineasta-personagem a um roteiro para o seu trabalho. Dessa maneira, dá-se a justificativa para esta pesquisa, que se trata essencialmente de entender que, numa produção documental com essa característica, as interferências dos aspectos inerentes à própria natureza humana atuam de maneira espontânea, porque o cineasta que conta uma história na qual está envolvido expõe a si mesmo como sujeito e, com isso, ingressa nos efeitos tidos nos personagens. Ademais, as fronteiras entre papéis, diretor ou personagem também se embaralham. Com isso, desejamos contribuir, com a parcela de nossa compreensão, aos vários estudos acadêmicos estabelecidos diante do tema documentário e permitir que, a partir disso, se ampliem os estudos a respeito do tema.

Para realizarmos esta pesquisa, inspiramo-nos nos caminhos estabelecidos pela metodologia de Jacques Aumont e Michel Marie, em *A Análise do Filme* (2004). O nosso olhar voltou-se, assim, para a análise do filme, que contempla a imagem, o texto e o som. Sabemos que não existe um método específico, como dito pelos autores Aumont e Marie, portanto compreendemos a necessidade de assistir, decupar e assistir novamente aos quatro filmes aqui estudados. A partir de excertos sobre as imagens e falas, em determinados contextos, é que concentramos as nossas observações. Alguns desses trechos são reproduzidos ao longo desta pesquisa, de forma a demonstrar, pelo nosso entendimento, a relação de causa e efeito no filme. “A decisão de analisar um fragmento tem a ver com uma preocupação de precisão no pormenor” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 101). Depois de realizadas as nossas observações e da escrita de um primeiro rascunho acerca do tema, voltamos a assistir aos filmes novamente. Isso nos permitiu enxergar novos aspectos, que antes não nos pareciam tão evidentes. Esses fragmentos nos serviram como inspiração para compreendermos o nexos que existe, quando se trata de diretores-personagens. A bibliografia que nos auxilia a sustentar esta tese nos permite também estabelecer um diálogo entre as teorias do documentário e outros campos do conhecimento. Nessa perspectiva, Bill Nichols entende que “os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente” (NICHOLS, 2016, p. 31) O autor, assim, leva-nos a compreender produções documentais que marcaram períodos distintos do século passado, até as mais

recentes, que propõem perspectivas mais amplas de entendimento sobre os modos em que foram concebidos. Utilizamos também os estudos de Fernão Pessoa Ramos (2008), que, numa de suas reflexões, define os documentários como “um conjunto de obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciam do conjunto de filmes ficcionais” (RAMOS, 2001, p. 23). Também buscamos inspiração nas percepções de Jean-Louis Comolli (2001), que propõe a compreensão sobre o “risco do real”, um aspecto decorrente do imponderável na realização de um documentário, uma instabilidade que também se constitui como uma das forças desse tipo de filme, tornando-o inspirador e potente. Portanto, é válido ressaltar que esses e outros autores proporcionam-nos a percepção do documentário como a representação fílmica da vida, num documento que é feito para recontar histórias e ilustrar a nossa mente com imagens associadas aos fatos narrados.

1 CAPÍTULO 1

1.1 Os filmes analisados

O nosso objeto de estudo está centrado em quatro filmes documentários brasileiros. A pesquisa, ao analisar esses filmes, pretende observar a principal característica comum entre eles, qual seja o fato de que os seus diretores também são simultaneamente personagens. Nos filmes *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, e *33*, de Kiko Goifman, típicos documentários de busca, como definido por Bernardet (2014), o papel de fio condutor é desempenhado pelos próprios diretores. *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, foi filmado em 1992, com um ex-mordomo da família do cineasta. Na ilha de edição, o diretor não encontrava um caminho para a montagem, abandonando o trabalho, que ficou esquecido por treze anos, retomando-o em 2005. É quando Salles enxerga um novo viés, diferente do que antes fora pensado durante as filmagens. As reflexões do diretor inserem-no na narrativa e colocam-no como personagem coadjuvante. Já no filme *Diário de Uma Busca*, a diretora Flávia Castro tem como fio condutor a história de seu pai, um ex-militante de esquerda, que viveu exilado no Chile e na França. Ela desempenha papel coadjuvante como testemunha da história, pois também viveu no exílio. A narrativa trata desse período em que ela também sentiu os efeitos de viver sob o temor de serem descobertos pelo regime militar, de modo que ela é colocada também como personagem. As produções têm em seus diretores os personagens centrais dos relatos e guardam uma relação de proximidade com as histórias contadas, embora as variáveis a que estariam sujeitas não sejam estabelecidas de início.

Decidimos dedicar um capítulo à breve descrição de cada um desses filmes, para permitir a compreensão da estrutura narrativa empregada pelos diretores e para entender de que forma as nossas observações se deram, na percepção do embaralhamento de fronteiras, que estudamos nesta tese. Se tivéssemos dado menor aprofundamento a essa questão, poderiam emergir lacunas que dificultariam, eventualmente, a compreensão do todo, razão pela qual optamos por nos estendermos nas descrições, ainda que elas se concentrem em trechos mais específicos o filme.

O documentário *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, mostra a peregrinação feita pela diretora, ao longo de um ano, em consulados da Hungria, na

busca de documentos e informações para a obtenção da cidadania húngara. Os avós dela vieram daquele país e fugiram para o Brasil devido à perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. O filme *33*, lançado em 2002, tem, por sua vez, como personagem central o próprio diretor, Kiko Goifman. Filho adotivo, ele decide produzir o documentário a partir das buscas para encontrar a sua mãe biológica: como ele estava com 33 anos, à época, colocou para si mesmo o prazo de 33 dias para encontrá-la. Em 2005, o material foi retomado, e o filme foi finalmente montado, mas sob uma nova estrutura, que não havia sido pensada inicialmente. Apesar de não ser declinada na narração de Salles, entendemos que a nova concepção do filme, diante do material previamente captado, foi possível a partir de um outro olhar de Salles, em seu processo individual de amadurecimento. O filme *Diário de uma busca*, de Flávia Castro, mostra o trajeto que a cineasta fez para recontar a história de seus pais durante o período do regime militar. A diretora percorre os lugares em que ela e seus pais viveram no exílio e narra a história que ela mesma presenciou, durante sua infância e adolescência, ao lado de seu irmão, João Carlos Castro, o Joca. O filme é gravado na medida em que as buscas desenvolvem-se, revelando momentos de surpresa, decepção e tristeza.

Em *Santiago*, a entrevista é realizada num ambiente controlado, em que o diretor posiciona o ex-mordomo em uma cadeira na cozinha, mantendo-o sentado, respondendo às perguntas formuladas, numa relação fria estabelecida entre diretor e personagem. João Moreira Salles filma e tem a expectativa de encontrar o fio de uma história, mas isso se revelaria somente anos mais tarde, quando se deu a montagem do filme. A busca, nesse caso, ocorre no território das reflexões, na questão emocional de respostas que o levassem a compreender quem era aquele personagem.

Observamos, então, que cada um deles se lançou numa produção de buscas com objetivos individuais, de modo que os filmes parecem ter sido pensados para satisfazer os anseios de seus diretores. Os desejos intrínsecos de cada um talvez tenham ficado encobertos por um véu quase que transparente, sob o qual reside a resposta para a questão: seria a intenção satisfazerem a si mesmos?

1.2 Um Passaporte Húngaro

Muitos têm sido os brasileiros que buscam o reconhecimento da nacionalidade em outros países, devido aos laços consanguíneos, herdados de seus antecessores.

No Brasil, estima-se que cerca de 15% dos cidadãos tenham parentesco de origem italiana e, com isso, poderiam, em tese, requerer a cidadania naquele país. Segundo dados do Ministério da Justiça, até 2017, quase 100 mil pessoas haviam pedido a nacionalidade portuguesa e obtido, com sucesso, o deferimento do pedido, e esse é apenas um exemplo de outras cidadanias desejadas por brasileiros natos, com o objetivo de obter o direito à residência no exterior, principalmente nos países europeus, sendo Portugal, em virtude do idioma, um dos exemplos mais recorrentes. Diversos são os motivos que levam os brasileiros a decidirem viver fora do país: a falta de segurança, a busca por uma melhor qualidade de vida ou a facilidade de trânsito entre países na Europa, com um passaporte local, além de outras razões possíveis.

Nesse sentido, o filme *Um passaporte húngaro* narra o transcorrer das movimentações da cineasta Sandra Kogut, em torno de sua tentativa de obtenção da cidadania daquele país. Uma busca pessoal, cujos motivos não são revelados no filme, mas também não são relevantes para esta análise, uma vez que são diversas as possibilidades que podem tê-la motivado. Na busca pela nacionalidade húngara, Sandra Kogut toma como ponto de partida os documentos em posse de sua avó, Mathilde Lajta.

Imagem 1 – Mathilde Lajta - avó de Sandra.



Fonte: Fotograma do filme *Um Passaporte Húngaro*.

É por intermédio destes que se inicia o caminho para a obtenção da nacionalidade naquele país. Os avós da diretora fugiram para o Brasil, no período próximo à Segunda Guerra Mundial, para escapar de seus efeitos, como a possibilidade de serem levados a um campo de concentração, o que também fica claro nos depoimentos contidos no documentário.

1.3 Contexto histórico do filme

A perseguição aos judeus na Hungria era um fato presente desde o final do século XIV, quando estes já tinham o seu papel discutido na sociedade húngara. No compromisso de 1867, que criou a Monarquia Austro-húngara, os judeus foram bem aceitos como residentes locais, mas tal aceitação sustentava-se de forma frágil e era alvo de debates entre as elites húngaras, sendo que alguns episódios demonstram que o acolhimento era apenas parcial. Um exemplo disso era a limitação da participação de estudantes judeus a 6% nos institutos de educação superior, ferindo o orgulho da comunidade e fazendo com que muitos fossem estudar em outros países. Outro fato que pode ser destacado é que, em 1939, a participação dos judeus na vida econômica foi reduzida igualmente a 6%. Naquele momento, a categorização de quem era judeu ocorria pelas próprias declarações daqueles que assumiam tal origem ou daqueles que tivessem um dos progenitores ou dois avós judeus. Ocorria, no entanto, que aqueles que tivessem se convertido ao cristianismo antes de 1 de janeiro de 1939, que tivessem sido feridos na guerra ou que portassem medalha por atos de bravura e as viúvas ou órfãos de alguém morto em combate estariam isentos de sofrer as consequências da Lei Antissemita.

Em 1941, a Lei Antissemita proibiu o casamento entre judeus e não judeus, o que sedimentou a exclusão dos judeus na sociedade húngara. Com o apoio do governo da Hungria a Hitler, cerca de 200.000 soldados foram enviados à Segunda Guerra, dentre os quais, entre 32.000 e 39.000 judeus foram levados para trabalhos forçados, já que não eram considerados confiáveis e eram tidos como indignos de carregarem armas. O número de judeus foi aumentado, até que cerca de 100.000 foram conduzidos aos trabalhos forçados, sendo que, devido ao rigoroso inverno oriental, apenas 20% deles sobreviveram.

Com a ocupação da Hungria pela Alemanha, em março de 1944, a situação dos judeus tornou-se ainda mais dramática. Se anteriormente apenas alguns episódios isolados os atingiam, diferentemente do que acontecia com os judeus em outros países, como a Polônia, e que eram levados ao extermínio em campos de concentração, nesse momento, passaram a sofrer perseguição idêntica na Hungria. Cerca de 435.000 foram retirados e levados, na maioria, a Auschwitz. Enquanto isso, muitos eram mantidos em guetos, em regiões periféricas da cidade. Apenas uma pequena parte conseguia a deportação (DAWIDOWICZ, 1975).

A avó de Sandra Kogut, Mathilde conta que, antevendo o que estava por vir, ela e o marido decidiram ir embora da Europa, sendo que receberam o visto para o Brasil em 29 de abril de 1938 e embarcaram imediatamente. Na saída da Hungria, o passaporte de ambos recebe um carimbo com a letra K, a abreviação de *Kivandorlás*, que significa emigração, em húngaro. Tal classificação representava a ida, sem direito à volta, ou seja, a partida deles era definitiva, não voltariam mais. Pouco tempo mais tarde, os judeus já não eram bem vistos e seriam expulsos ou enviados aos campos de concentração. Mathilde diz que estava grávida e não queria ter a criança na Europa, porque previam que haveria a guerra:

Estava esperando filho, eu não vou querer ter um filho na Europa, porque na Europa vai ter guerra. Eu não quero ser culpada de ter visto e não ter agido. A Alemanha já tinha o Hitler, em 1933. Estávamos em 1937, compreende? Já estava se expandindo para todos os lados. Então dava pra saber, né? Dava para prever, saber não. Quem não queria ver, não via. Nós já tínhamos comprado a passagem e eles só disseram que não tem. Visto não chegou, não tem. E, claro, o agente da marítima disse, eu não entendo isso. Eu vou com vocês para o consulado. Enfim ele deu o visto, e disse: diga à eles, que se chegarem lá, que alguém espere eles, porque ele sabia que não deixariam descer (no Brasil).

Mathilde também revela que, ao chegarem ao Brasil, foram recebidos pelo irmão dela, Max, que foi buscá-los no porto, no entanto, não puderam desembarcar imediatamente, pois não recebiam a documentação das autoridades locais. Max, então, subiu na embarcação, onde teve a explicação para o impedimento do desembarque, conta Mathilde:

Porque são judeus, não vão poder desembarcar. Vão seguir para Santos. Então ele lá tirou dinheiro do bolso, primeiro trezentos... aquela moeda, não me lembro mais qual era. Ele olhou isso, disse: "não tenho uma filha, tenho duas filhas". Então era seiscentos, né? Então ele botou, carimbou, e disse para no primeiro dia útil ir não sei onde, para confirmar um carimbo, mais

carimbos, mas já estávamos, pelo menos, na terra. Ainda dormimos essa noite em Recife, e no dia seguinte a gente foi para Caruaru. No caminho, um lugarejo, o Max encontrou um conhecido. Eles começaram a se abraçar, uma coisa que a gente pensou, não sei o que aconteceu com o meu irmão. Mas, aqui, isso se faz, né? Porque na Europa você dá a mão.

Mathilde estava grávida e acabara de chegar ao Brasil, que não demonstrara disposição de bom acolhimento aos judeus. As lembranças do processo que fizera com que o casal tivesse deixado para trás tudo o que haviam construído, provocava um sentimento de resignação naquele momento.

A gente tentou se adaptar e não destoar. Por que você não esquece aquele assunto de ser inimigo do país. Húngaro era... e os brasileiros se encheram. Não tem nada a falar, não tem nada a reclamar. Vocês podem estar felizes de ser acolhidos aqui, essas coisas todas. A gente era o último dos últimos. Uma vez estava cobrando anúncio. Então ele disse: olha, aqui tem um erro de imprensa. E eu disse, é de fato. A gente vai repetir o anúncio. Isso pode acontecer... Ele disse: quando a senhora pronunciar a palavra Brasil tem que olhar pra cima. – E você falou o quê? Eu não falei nada. O que que eu vou falar? – Isso aconteceu muitas vezes? Não muitas vezes, mas aconteceu. No tal caso não, mas que a gente estava cidadão de segunda ordem, isso sim. Eu acho que a gente não fez mal ao Brasil. Aí, quando você topa em alguma coisa, né, isso é internacional.

Então, seis décadas mais tarde, Sandra Kogut, a neta, quer a cidadania húngara. Os relatos da avó levam à percepção sobre a rejeição aos judeus, tanto naquele país, quanto no Brasil. Ao dizer, no filme, que eram cidadãos de segunda classe, Mathilde resgata um processo histórico, registrado no passado, e em tempos contemporâneos. “Há mais de dois mil anos os judeus são perseguidos e ninguém, nem mesmo seus perseguidores, sabe por quê” (MESSADIÊ, 2003, p. 7).

1.4 A obtenção do passaporte

Sandra decide obter a cidadania húngara e, ao mesmo tempo, considerar que o documento representará um caminho inverso ao realizado por seus avós, no fim da década de 1930. A cineasta registra, em filme, os passos realizados para conseguir o seu objetivo.

Imagem 2 – Sandra Kogut.



Fonte: Fotograma do filme promo de *Um Passaporte Húngaro*.

As entrevistas com as autoridades e funcionários do governo húngaro são filmadas com o claro consentimento deles. Não há nenhuma menção durante o filme nesse sentido, mas a autorização fica implícita, pelo posicionamento da câmera nos locais de gravação e pela disposição dos personagens, em relação a esta. Os funcionários interagem com a cineasta. Há uma aparente representação por parte deles, que percebem e não ignoram a câmera. Navarro e Rodriguez descrevem que:

Na maioria das vezes, as trocas com os cineastas permitem performances não inibidas que contribuem para o processo de representação, ao mesmo tempo em que fornecem o que é provavelmente a referência mais direta às imagens pré-fabricadas popularizadas pela grande mídia (NAVARRO E RODRIGUES, 2014, p. 82).

Nem por isso as tramitações parecem ser fáceis para Kogut. Logo no início do filme, a diretora vai até o Consulado da Hungria, em Paris, na França, e estabelece o seu interesse na obtenção do passaporte, no diálogo com o representante consular:

- É um pedido de passaporte para você? – Um pedido de passaporte. – É. – E você tem os documentos, sobre a nacionalidade do seu avô, que provam que ele era cidadão húngaro? Você tem os documentos? Lajta Náthán. Redator! Ele nasceu em Budapeste, em 1899, domiciliado em Budapeste. Emitido pela Prefeitura de Polícia Real, em Budapeste. Senhora Nathan

Lajta, nascida Ferber Matilda. Bom, nós temos que verificar, mas acho que os passaportes são mais do que suficientes para o pedido de nacionalidade. Eu já volto (sai e retorna). Vai ser muito complicado. Pode guardar esses documentos, porque se trata da vida pessoal de seus avós. Precisa preencher uns formulários. É o pedido de nacionalidade húngara. Você não fala húngaro e esses formulários são em húngaro. Então, sua tarefa, por enquanto, em casa, nas próximas semanas é preenchê-los perfeitamente. Bem, nós veremos. Assinar os formulários em húngaro e anexar as certidões de nascimento da sua mãe e do seu pai. A certidão de casamento dos seus pais, assim como suas traduções legalizadas, por uma pessoa habilitada (KOGUT, 2001, 4'35")

O avô de Sandra Kogut era cidadão húngaro nato, nascido e domiciliado em Budapeste. O filme vai revelando, aos poucos, a dificuldade encontrada pela cineasta na obtenção do passaporte. O funcionário do consulado, na França, dá a informação acerca dos documentos que deverá providenciar. Um outro, mais adiante, informa que ela deverá realizar uma prova em húngaro. Aos 15', aproximadamente, uma funcionária do governo húngaro diz que um passaporte daquele país só será emitido "a alguém que possa provar sua nacionalidade húngara".

Na entrevista com o pesquisador de genealogia húngara, Dr. Harmath Arisztid Sándor, ele diz que ela não se parece judia, pela aparência de seu rosto. Kogut pergunta se ele acha que ela conseguirá o passaporte, e Arisztid questiona por que o documento seria necessário para ela, afirmando, em seguida, que, na visão dele, não seria possível, pois, para a obtenção do documento, não basta que o avô tenha vindo da Hungria sessenta anos atrás, mas que, ainda assim, ela deveria tentar. Aos sessenta minutos do filme, Kogut declara a uma de suas parentes, na Hungria, que cada pessoa lhe diz uma coisa diferente. É o reconhecimento de que se passaram meses e as expectativas já não eram tão animadoras.

A cena, portanto, indica seu desânimo. Não foram apenas as dificuldades nas tramitações para conseguir os documentos comprobatórios da origem húngara de Sandra Kogut. Mais do que isso, ela faz descobertas que acompanham os fatos históricos. Um desses momentos é quando a avó Mathilde diz que o passaporte, que ela ainda tem consigo, contém um carimbo com a letra K, que significa *Kivandorlás* (emigração), que lhe dava apenas o direito de sair e de não mais voltar. Um dos funcionários na emigração, segundo ela, diz, no embarque, que mais um judeu sujo estava indo embora.

A busca por documentos revela que a chegada dos avós ao Brasil também foi conturbada. Um funcionário da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, realiza a pesquisa nos arquivos referentes ao navio. Ele diz que quando Nathan e Mathilde

chegaram ao país, estava valendo, já havia seis meses, a circular secreta 1127, assinada em julho de 1937. O documento recomendava aos consulados brasileiros não conceder nenhum visto aos judeus. A aplicação da determinação só foi evitada diante do pagamento de propina àquele funcionário, que permitiu o desembarque do casal no Porto de Recife. A classificação como judeu impediria o desembarque no território brasileiro.

Por fim, o processo todo demorou um ano, até que finalmente Kogut participa da solenidade em que recebe o seu certificado de cidadã húngara. Ela conseguiu atingir o objetivo, e, na entrega do documento que a habilita a solicitar o passaporte, a funcionária diz: “Aqui está. Bem-vinda entre nós.”

Imagem 3 – Cena da entrega do diploma da cidadania húngara.



Fonte: Fotograma do filme *Um Passaporte Húngaro*.

A cineasta chora atrás da câmera e profere a exclamação “que emoção!”. É um momento em que o choro sugere o desabafo pela espera, pelas idas e vindas ao consulado na França e no Brasil e ao departamento de imigração na Hungria. Um momento de emoção da diretora, pelo sentimento de alegria que lhe toma conta e faz com que as lágrimas lhe escorram pelo rosto, revelando o sentimento que passa por seu coração.

1.5 33

Uma das inquietações que atravessam milênios e se fazem presentes nas reflexões individuais são aquelas de natureza filosófica, encontradas frequentemente em questões como “quem sou eu”, “para onde vou”, além de outras que suscitam o pensamento acerca da existência humana. Filósofos como Sócrates, Platão, Descartes, Heidegger e outros refletiam sobre a vida, de modo a conduzir, ainda hoje, o indivíduo a pensar sobre o papel que desempenha na sociedade. É algo que ocorre no sentido de entender a própria vida e os motivos que o levam à sua inserção no mundo.

Imagem 4 – Kiko Goifman, diretor.



Fonte: Fotograma do filme 33.

Esse foi questionamento feito por Kiko Goifman, que buscou, no ano em que completara 33 anos de idade, a descoberta de sua mãe biológica. Filho adotivo de Berta, ele se propôs a encontrar, em 33 dias, aquela que lhe deu à luz e que nunca conheceu. Não havia um porquê, nem um fato específico que tivesse desencadeado a busca, pelo menos que tivesse sido revelado no filme, mas o desejo de saber sobre si, que o motivou. O cineasta, de início, parece se divertir com a busca que está por se iniciar e adota um tom bem-humorado em sua narrativa de abertura do filme:

Escolhi um caminho torto. Fui até o escritório de alguns detetives para pedir dicas. Começava ali a minha conversão num desconfiado compulsivo. Criei um método e, a partir dele, um fim. Eu tinha apenas trinta e três dias de busca. Nas manhãs e tardes, investigações. Nas noites, eu fui atrás de imagens. As poucas luzes e os vazios (GOIFMAN, 2001, aos 2'25").

Nos escritórios dos detetives particulares, Goifman busca caminhos de como encontrar a mãe, que nunca mais fora vista. A entrega do bebê à mãe adotiva foi mediada por uma mulher espírita e teve a anuência de um médico pediatra, que assegurou que a saúde da criança era perfeita. O filme traz opiniões divergentes, confrontantes e surpreendentes, como a de um deles, que sentencia que a mãe adotiva, a quem chama de mãe substituta, “é errada sim. O médico, que não é substituto, e porcaria nenhuma, pra mim não passa de um grande imbecil”.

Imagem 5 – Detetive Carlos Lacerda.



Fonte: Fotograma do filme 33.

Imagem 6 – Detetive Ricardo Ferreira.



Fonte: Fotograma do filme 33.

Os investigadores dizem ser experientes e recitam fórmulas que consideram ser a chave para alcançar o seu objetivo, entre elas opiniões controversas, como grampear o telefone da própria mãe e confrontar os resultados das escutas, com perguntas no dia seguinte. É nesse contexto que o documentarista registra as cenas iniciais do filme 33, que causam a primeira reação de perplexidade, assim descrita por ele, na narração em off:

O detetive Carlos descobriu, pelo menos, duas formas de me irritar. Vomitava frases feitas e sussurrava segredos pra câmera. Detestei o termo mãe substituta. Naquela hora tive a dimensão da encrenca que havia arrumado. Resisti, também, à dica do detetive Ricardo, que a investigação deveria ocorrer em silêncio. Ao contrário, a mídia foi uma das estratégias que utilizei. Existe um tabu e poucos falam publicamente que são filhos adotivos. Minhas técnicas precárias foram no sentido inverso (GOIFMAN, 2001, aos 12'13")

É possível que a busca de auxílio aqui descrita possa ter servido inicialmente ao propósito de dar diversificação e pluralidade de personagens ao filme. O cineasta demonstra constrangimento e indignação, diante das propostas oferecidas pelos detetives. Goifman foi entrevistado pelo programa Fantástico, da Rede Globo, para falar sobre o documentário que, na ocasião, ainda estava em fase de filmagens. Em entrevista ao site Omelete, ele disse que a ação trouxe publicidade ao projeto, mas teve um saldo negativo. “Segundo Kiko, quando a matéria foi pro ar, choveu mulheres (interesseiras) que diziam ser mãe dele”.

Imagem 7 – Berta Goifman, mãe adotiva.



Fonte: Fotograma do filme 33.

Kiko Goifman entrevista, então, sua mãe adotiva. Ela relata o dia em recebeu um telefonema, havia trinta e três anos, chamando-a para ir conhecer a criança que adotaria. Neste ponto do filme, o cineasta diz, em sua narração em off, que:

Dessa noite em diante, não dormiria mais na casa da minha mãe. Saí com a certeza de que ela era tão minha cúmplice, que suportaria a demência desse projeto. O fato é que a sinceridade que eu oferecia machucava. Cheguei calado ao hotel e subi para o décimo nono andar. Fui *voyer* de uma cidade inteira (GOIFFMAN, 2001, aos 19'23").

Se, no início de 33, Goifman é levado a acreditar nas primeiras entrevistas com os detetives que tudo dará certo, na busca por sua mãe biológica, com o desenrolar das gravações, a situação já não é mais a mesma. Ao ouvir os relatos de sua tia Eva, ele se mostra cético. O envolvimento do diretor com a história leva-o, então, a questionar a veracidade do depoimento, embora não houvesse nenhum indício de falta de verdade.

Mais adiante, aos 48'45", a declaração do detetive Gama faz com que o diretor se surpreenda:

Então eu acho que você tem que fazer o seguinte, Kiko, é... ver se é realmente isso que você quer. Acho que você tem que, primeiro, tirar as dúvidas suas. Você vai estar preparado. E se vai ser bom pra você. Porque, na verdade, o registro real: tua mãe te criou, te deu carinho, te deu tudo o que você quis na vida, parece isso... Não estou dizendo que a outra não fez isso porque não quis, e se ela está se sentindo bem com isso. Porque independente de você estar com a outra, ou não, a partir do momento que você encontrar a outra, a sua mãe biológica, a sua mãe, no caso, vai ter você dividido. E ela não vai querer dividir você com ninguém (GOIFMAN, 2001, aos 48'45").

Nesse momento, o detetive Gama lhe oferece uma cerveja. "Recusei, porque com mais cinco minutos ele acabaria comigo", acrescenta. O filme termina, e Kiko Goifman não consegue encontrar a sua mãe. O prazo de 33 dias chega ao final, sem que seu principal objetivo tenha sido alcançado. A busca, se continuar, diz ele, não será mais pública, então o filme termina. Nenhum sentimento é declarado na narrativa; a frustração é implícita, pelo tom de voz, que sugere uma certa decepção.

Ao final, ele diz que se a busca continuar, ela não será filmada, ou seja, se insistisse em encontrar a mãe biológica, isso não interessaria mais ao filme, que terminara ali. O trabalho do diretor estava concluído, no que se referia às captações, mas sem encontrar as respostas que ele mesmo desejava.

1.6 Santiago

O filme conta um período da vida do mordomo Santiago, que trabalhou por muitos anos para a família do diretor João Moreira Salles. As histórias foram vividas na mansão da família do cineasta. Seu pai foi banqueiro, ministro e embaixador do Brasil no exterior. Santiago morreu pouco tempo depois da entrevista. Durante treze anos, o material bruto ficou abandonado.

Imagem 8 – Santiago.



Fonte: Fotograma do filme *Santiago*.

As histórias contadas por ele representam uma realidade bem distante do povo, do trabalhador assalariado, de pessoas assim como eu, empregadas de empresas privadas, com carteira assinada que trabalham durante o mês inteiro e chegam ao dia do pagamento com a remuneração comprometida. Talvez isso reflita a situação da maioria dos que conseguem um emprego fixo e, no fim da vida, chegam à aposentadoria. A vida de Salles, no entanto, é diferente disso. O mordomo relata os bailes, os sarais, os jantares luxuosos vividos por eles, nas noites de recepção de autoridades e convidados elegantes da sociedade carioca. As pratarias e a suntuosidade ali presentes, segundo Santiago, encantavam a todos pelo bom gosto e requinte:

A casa da Gávea, a princípio, que eu cheguei, na minha imaginação, fazia desta casa o Palácio Pity. Somente faltavam dois andares, porque o Palácio tem três andares. As festas, durante tantos anos, as alegrias, os arranjos de flores, os hóspedes distintos. E os nobres aristocráticos, sobretudo nos

grandes jantares, naquele salão enorme, aquele salão do piano, onde serviam sessenta pessoas sentadas, onde 20, 25 garçons serviam essas pessoas, e ao terminar o jantar vinha a orquestra, tiravam as mesas e dançavam 100-200 pessoas, até às 7h da manhã. E eu tinha que suportar tudo isso. Assim tudo era uma beleza, alegria (SANTIAGO, 2001, p. 29'30").

Imagem 9 – Mansão da família Moreira Salles.



Fonte: Fotograma do filme *Santiago*.

Os encantamentos da riqueza, assim como os conhecimentos de Santiago, que o capacitaram como mordomo de uma família de grande poder aquisitivo, econômico e político, são descritos ao longo do filme. Não há relevância para esta tese as condições sociais do diretor, mas, sim, o contexto em que ele viveu e pôde experimentar, diante da produção cinematográfica, que viria a provocar-lhe reflexões acerca de si mesmo, no que concerne a seu próprio comportamento como cineasta. Aos 01h08'00, Salles relata que assistiu, muito tempo depois, ao filme *Dancing in the dark* (1953), predileto de Santiago. Nele, Fred Astaire faz o papel de um dançarino de Vaudeville, e Cyd Charisse, o de uma bailarina clássica.

Salles relembra os passos do filme de Astaire, ressaltando a beleza entre a caminhada e a dança ali apresentadas. Uma transição suave e simples, num paralelo de sua adolescência vivida na casa da Gávea e a sua juventude, quando deixou a mansão para trás. A adolescência partiu e trouxe-lhe um novo olhar sobre o mundo, que agora via como jovem, mas as lembranças do passado foram-lhe presentes, de modo a buscar, no mordomo Santiago, as memórias por ele vividas em sua adolescência. Buscar ali, os relatos de Santiago, diz o diretor, é revisitar o seu passado de glamour, ainda que presenciado à distância, como um dos membros da família. No

entanto, treze anos depois, quando a montagem do filme é retomada, é que se enxergam algumas barreiras impostas pelo diretor, durante a filmagem.

A primeira delas é que não há planos fechados no filme. O personagem está sempre em plano distante e nenhum close de seu rosto foi realizado. As declarações de Salles remetem ao fato do distanciamento existente entre eles, uma vez estabelecida a relação entre patrão e empregado no convívio da mansão. Santiago era o mordomo. Salles, o filho do dono da casa. Recontar a história vivida no passado, em forma de filme, é dar vida a essas lembranças, sob o olhar de quem as vivenciou, ainda que em perspectivas diferentes. O adolescente e o ancião, sob sensações distintas. Essa percepção, porém, permanece ao longo do tempo. Ao que tudo indica, nada mudou nas relações entre quem foi servido e quem foi o servidor. Não há indício, além de uma relação formal, fria, oferecida pela compra de um trabalho bem servido. Nada mais, pelo que transparece:

Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas, me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago. É que, ele, não era apenas o meu personagem. Eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

“E, no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera.” Num tom de lamentação e arrependimento, João Moreira Salles conclui que não deu ouvidos ao que era mais importante para o seu personagem. Se Santiago morreu pouco depois das gravações, realizadas treze anos antes, foram muitos anos que se passaram até que ele revisitasse o material e decidisse por fazer uma nova montagem fílmica. O passar dos anos tornou-o mais maduro; as experiências e os olhares já não eram mais os mesmos; as percepções haviam mudado. Arreponder-se do que não foi feito é o tom que parece remeter o cineasta a uma volta ao seu próprio passado, tendo em vista que ele desejaria ter tido uma atitude diferente.

1.7 Diário de uma busca

O filme *Diário de Uma Busca*, de Flávia Castro, tem características autobiográficas e recupera aspectos que permearam a vida da diretora na

adolescência e juventude. Ela é filha de ex-militantes de esquerda, que atuaram nos anos 1970, e conta a história da família, que viveu em países como Chile, Argentina, Bélgica e França. O filme concentra-se em seu pai, Celso.

Imagem 10 – Casal castro (Pai e mãe de Flávia).



Fonte: Fotograma do filme *Diário de uma busca*.

O documentário revisita os locais onde a família viveu, mostrando sobretudo os lugares em que passaram oito anos durante o período de exílio. Flávia Castro conta com a ajuda do irmão na produção, que participa como personagem e desempenha, ainda que subliminarmente, o papel de conselheiro e co-produtor.

Imagem 11 – Joca e Flávia Castro.



Fonte: Fotograma do filme *Diário de Uma Busca*.

As lembranças da cineasta revestem o filme de um tom emocional. Na cena de abertura, aparece a foto do corpo do pai dela numa maca do IML de Porto Alegre-RS, ao lado de um companheiro de assalto. Ambos estão mortos. Na narração, Castro diz

que parece inverossímil que, diante da chegada da Polícia, um teria matado o outro e se suicidado, para não serem presos no roubo à residência de um cidadão alemão, ex-cônsul do Paraguai.

Imagem 12 – Jornal da época.



Fonte: Fotograma do filme *Diário de Uma Busca*.

No desenrolar da história, Flávia Castro revisita aspectos que mostram a militância do pai Celso e da mãe Sandra, que também participa do filme, contando suas experiências durante o período da vida dela com o ex-marido.

Imagem 13 – O casal Castro (à direita) e casal de guerrilheiros no Chile.



Fonte: Fotograma do filme *Diário de Uma Busca*

Imagem 14 – Casa em que viveu a família Castro, no Chile.



Fonte: Fotograma do filme *Diário de uma busca*.

Flávia e Sandra voltam às casas em que viveram no Chile, onde relembram como era a vida naqueles lugares. Na Argentina visitam o nosocômio, um hospital em que se hospedaram por um período. Viveram na Bélgica e, por vários anos, em Paris. Quando veio a anistia, em 1979, Flávia não queria mais voltar ao Brasil, pois já não se lembrava de como era o país, de onde saiu quando ainda pequena. Quando retornam, porém, Celso já estava separado de Sandra e teve uma filha com outra mulher, assim como Sandra já se encontrava em outro relacionamento.

Imagem 15 – Celso Castro.



Fonte: Fotograma do filme *Diário de Uma Busca*.

A narrativa usa trechos de cartas escritas por Celso à família, relatando o sentimento e as dificuldades enfrentados por ele em diversos momentos. São

percalços — entre eles o desemprego — que teriam levado Celso ao desespero, fazendo com que ele decidisse assaltar a casa onde acabou morto. O suposto suicídio, no entanto, levanta suspeitas.

Dois meses antes, uma carta escrita por ele à filha Flávia dá indícios de que os fatos registrados, em caráter oficial, de fato aconteceram:

Flau querida. É estranho te escrever hoje. Tenho a impressão que estivemos muito longe, muito distanciados nesses dois anos. É como se o fato de vivermos no mesmo país nos tivesse afastado. Claro que a culpa é minha. Desde que voltei para o Brasil, e como me arrependo de ter voltado, tive uma dificuldade enorme de me reintegrar. E essa dificuldade aumenta, a medida que passa o tempo, hoje é maior do que há 6 meses atrás, e muito maior do que há 1 ano. Quando resolvi vir para Porto Alegre, pensei que aqui seria mais fácil a adaptação. Outro erro. Desde que voltei pra cá as coisas ficaram piores, bem piores. Em São Paulo eu tinha um emprego precário, aqui não tenho nenhum. O cotidiano é insuportável e não há esperança de que alguma coisa se modifique. O que pretendo não é ficar me queixando da vida. Também não estou tentando me desculpar ou justificar. O fato é que a minha dificuldade de adaptação, minhas neuroses e minha angústia, além de complicar a minha vida, complica a das pessoas que eu amo. Dificulto o relacionamento com as pessoas e com a vida, e me transformam num cara mau (CASTRO, aos 01:42:19).

Ao ler esse trecho para o ex-militante do P.O.C., Pilla Vares, Flávia não se contém e chora. Ela diz que não podia chorar, mas foi o que aconteceu, quando a emoção tomou conta, na entrevista. Trata-se de um momento que antecede o fim do filme, que ocorre com a continuação da leitura da carta de Celso, pelo filho Joca.

O documentário é um misto de memórias e investigação, na busca de elementos que levem ao esclarecimento de alguma circunstância que mostre que a morte do pai possa ter ocorrido de maneira diversa da relatada pela Polícia. Nada de novo se descobre, e o que resta é o sentimento de tristeza pelo qual a cineasta, o irmão e a mãe demonstram ao longo do filme.

1.8 Os roteiros e suas representações

Comolli (2001) observa que as relações sociais passam lentamente por um processo de incorporação das representações originadas dos roteiros de dramatização. O indivíduo tende a assimilar aquilo que lhe parece satisfatório e envolvente e adota o modelo de seu apreço na sua vida pessoal, de acordo com o que lhe convém. Sob esse aspecto, os roteiros podem exercer um papel importante

para a melhor racionalização de resultados práticos em vários segmentos da vida cotidiana, como uma simples programação de um sábado em que alguém planeja um evento à noite. A própria vida de um indivíduo é roteirizada desde cedo, ou pelo menos há um planejamento que se traça para o futuro: conseguir um bom emprego para comprar o primeiro carro, conquistar a primeira namorada, casar-se, adquirir a casa própria e trabalhar até a aposentadoria. Esses e outros desejos estão no foco de quem tem uma meta de sucesso pessoal e profissional.

Os filmes de ficção precisam de um roteiro bem elaborado, para que equipes de filmagem, atores, locações e equipamentos estejam disponíveis nos dias e locais marcados estejam funcionais nos dias e locais marcados. No entanto, os documentários estão sujeitos a uma outra espécie de motivador, que quase sempre passa longe dos recursos de produção e os ensaios da dramaturgia. Comolli (2001) observa que:

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento, nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente do bem querer – da boa graça – de quem ou o que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência (COMOLLI, 2001, p. 1).

Porém, ao se colocar diante da situação de dependência de boa vontade, do desejo de quem vai prestar declarações, há a possibilidade de que a disposição de realizar um depoimento sofra mudanças radicais. É esse um dos sentidos em que o documentário se expõe e fica sujeito às ações chamadas por Comolli, de risco do real, que veremos adiante.

O filme 33, em nossa interpretação, é realizado no modelo de documentários participativos. A participação neste modelo está mais na interação que o diretor estabelece com os personagens do que na sua aparição diante da câmera. De acordo com Nichols (2016, p. 189), nesse modo “os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que vivenciaram”. Sob esta ótica, poderíamos classificar 33 nessa definição, mas o que o difere é o fato de que Goifman coloca-se como personagem principal do filme. É ele quem exerce o papel de fio condutor da narrativa e, ao mesmo tempo, é o responsável por captar a história. Ele é, então, narrador-personagem, mas se sujeita aos efeitos do transcurso natural da história, ainda que tenha a câmera sob sua guarda e controle.

Perde em parte, no entanto, o poder que tem como diretor, de determinar o encaminhamento da história, e passa a agir como personagem. Essa é uma variável por vezes incontrolável, que se observa nesse tipo de produção. O risco eventual reside no resultado produzido pela própria ação, independentemente do curso da filmagem.

Sob esse aspecto, observamos que Goifman, na sua busca pela mãe biológica, viu-se num primeiro momento sujeito às interpretações diversas e anacrônicas de detetives profissionais, emitindo opiniões, numa tentativa possível de mostrar capacidade para realizar uma divulgação de seus trabalhos, ou de efetivar a contratação dos serviços. Manifestações que lhe provocaram reflexões acerca do certo o ou do errado, ou do melhor caminho a ser seguido, como na narração em que ele diz que

As palavras do detetive Carlos me perseguiram durante dias. Na minha infância, época da ditadura militar no Brasil, o meu pai era comunista e o telefone de casa foi grampeado diversas vezes. Eu não iria repetir esse gesto com a minha mãe (GOIFMAN, 2001, aos 12'13").

A dúvida entre fazer ou não fazer o que sugeriu o detetive reflete o conflito a que foi submetido o cineasta. Esta foi uma situação imprevista, não planejada, advinda da suposta experiência ou atuação do personagem entrevistado. O roteiro não previu essa fala, que trouxe um impacto de dias de reflexão. Fazer ou não fazer? Qualquer uma poderia ter sido a resposta. Se o encaminhamento fosse o oposto ao de não fazer, o rumo do filme mudaria ou se manteria o mesmo? E se, com tal atitude, surgisse um novo rumo? Essas questões corroboram a afirmação de Comolli (2001), de que:

Nada se assemelha ao documentário. Nenhum roteiro que o sustente. O roteiro se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar, nem dominar. Nem recalque, nem forclusão: afrontamento, cinema como práxis (COMOLLI, 2001, p. 2).

Outra questão geralmente enfrentada quando é filmado um personagem é sobre o que se passa com ele depois do filme concluído. A resposta é que ele retorna às suas atividades e a sua vida é retomada normalmente, ainda que assumindo eventuais consequências que o trabalho poderá causar. É por essa razão que eles entram nas produções, mas pouco se pode interferir nos seus depoimentos, dar

ordens, fazer com que atuem de acordo com o melhor desejo do diretor. Apenas indicações sutis podem provocar algum efeito, pois saindo desse território, corre-se o risco de colocar tudo a perder e a gravação encerrar ali:

Estes homens ou estas mulheres que nós filmamos, que nesta relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com singularidade, tudo o que carregam consigo de determinações e dificuldades, de pesado e de graça, se sua sombra – que, com eles, não será reduzida -, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado... Ao mesmo tempo, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica (COMOLLI, 2001, p. 4).

Se é desta quase impossibilidade de controle, originada externamente ao filme, de onde se tira a riqueza do documentário, é de onde também podem advir as dificuldades do cineasta que se lança como personagem e se aventura a contar sua própria história. É o território em que se viu Kiko Goifman, ao lidar com as variáveis desconhecidas nas possibilidades fílmicas de sua história, como no caso do detetive. Assim também foi quando procurou a cartomante, assegurando-lhe que sua mãe ainda seria jovem, com menos de 50 anos. As afirmações de Goifman, porém, mostram as indagações que fez a si mesmo e ele as narra no filme, como na frase em que diz:

Eu estou fazendo um documentário em que eu uso essa própria história, essa minha história como mote, né? Uma confusão entre sujeito e objeto. Eu sou o diretor do documentário e a minha história... – É o sujeito dele também, não é? (GOIFMAN, 2001, aos 01h08'28").

Então, vê-se que o conflito entre sujeito e objeto é uma das consequências possíveis, pelo menos no filme 33, em que o diretor também é personagem. Trata-se de um caminho que percebemos como mais difícil de trilhar na produção fílmica documental, pois implica percepção dupla entre as próprias dificuldades existentes nas histórias individuais, como vimos até aqui, assim como as peculiaridades da filmagem, inerentes a qualquer caso, sujeitas à pressão da realidade. As pessoas não moldam as suas vidas às necessidades fílmicas para uma melhor captação de ângulo ou expressão ideal. Porém, e o cineasta-personagem? Será ele capaz de ajustar-se aos melhores desejos de captação, quando submetido ao mundo factual, em que vem

à frente a sua emoção como personagem, fazendo-o desvencilhar-se, quase que compulsoriamente, da atividade fílmica e sem poder abrir mão dela? Puccini (2013) diz que:

A ação dramática está na troca dialógica entre entrevistado e entrevistador, no enfrentamento, pela palavra, entre os dois. Nesse caso, o entrevistador, que muitas vezes é figura oculta no processo da entrevista (em documentários que não exploram o processo de interação entre documentarista e seu universo de abordagem), é trazido à frente, mesmo que continue fora de quadro, assumindo assim seu papel de personagem no filme (PUCCINI, 2012, p. 43).

O cineasta, nesse caso, vê-se como sujeito das ações da interação, entre indivíduos, e pode responder a elas a partir de seus sentimentos e emoções. No entanto, como colocado por Puccini, nem sempre irá interessar ao cineasta um confronto de opiniões, ou ideias, com a parte entrevistada, uma vez que isso poderá colocar a perder o processo de captação, resultando na desistência do entrevistado em continuar participando da gravação. Há, ainda, a possibilidade de que esse entrevistado senta-se ofendido e tente iniciar um confronto físico, que colocaria a perder tudo o que tiver sido produzido com ele. De qualquer forma, o cineasta haverá de exercitar, compulsoriamente, uma dose maior de tolerância em relação às respostas que obtiver, no andamento do processo.

Bernardet (2014) encontra em 33 e *Um Passaporte Húngaro* uma semelhança que ele denomina “documentário de busca”. Em que pese o fato de a expressão ser imprecisa e vaga, como dito por ele e também por Kogut, os filmes partem de uma busca pessoal, lançam-se em campo e vão às filmagens, tentando encontrar seus objetivos. À medida em que elas ocorrem, as surpresas e situações inesperadas aparecem quase que sistematicamente, pois a ausência de um roteiro definido, como nos filmes de ficção, dá lugar às gravações que se realizam factualmente. Certamente os cineastas aparecem com seus equipamentos depois de um contato prévio e não há o imprevisto na chegada, mas mesmo assim os fatos se desenrolam de maneira espontânea, de modo que a documentação do processo ocorre durante a própria filmagem.

Os objetivos das buscas são distintos. O de Goifman é encontrar a mãe biológica, e os fatores que o motivam residem na esfera de suas reflexões interiores, tendo em vista que o desejo de encontrar a mãe que lhe deu à luz poderá responder às perguntas que podem ter-lhe ocupado os pensamentos em parte da vida, refletindo

sobre aspectos como a semelhança física com ela, a prosódia dela e as conjecturas sobre o momento do possível encontro. O desfecho do filme também traria as respostas aos espectadores, que se aliam ao cineasta, na torcida para que essas respostas sejam seguidas por um final feliz, que viria a caracterizar a emoção do reencontro depois de uma vida de separação. Esse aspecto, em si, leva à percepção de que a realização desse encontro daria ao filme um tom emocional, que poderia encaminhá-lo ao indesejado resultado melodramático, conforme imaginado por Goifman, na cena que eventualmente encerraria o documentário:

E eu pensei, como último plano desse documentário, o seguinte: eu sentado, aí a Claudinha vai lá e fala com a mãe, mas fala assim... ah, não sei o que, não sei o que lá, e dá um jeito que ela vem em minha direção. Só que daí eu paro. Eu paro e ela passa direto. Isso é fundamental ela passar direto. O encontro ia ser o extremo do melodrama, ou o extremo do... Pra que o encontro? Tá nítido ali que eu vou encontrar. Depois, o que eu vou fazer é problema meu. Já não interessa mais, pra quem está assistindo (GOIFMAN, 2001, aos 35'23).

O transcurso das gravações, no entanto, revela que os conflitos internos ocorrem na esfera íntima de Goifman, considerando que a emoção é indissociável do indivíduo, que aqui assume o papel de personagem e de diretor, simultaneamente. Ambos são a mesma pessoa e a exclamação realizada por ele demonstra o seu desassossego.

Essa busca anunciada da mãe biológica vem trazendo problemas. Sempre bate uma vontade de abandonar tudo. Em vários momentos duvido que eu tenha algum prazer em conhecê-la. Se estou alimentando uma curiosidade, isso já foi longe demais (GOIFMAN, 2001, aos 01:08:28).

Ao final do filme, a revelação aparece sob a forma de que o encontro não se realiza. O que ele conseguiu foi conhecer pessoas que presenciaram o processo de sua adoção, mas a mãe biológica não foi encontrada. Ainda assim, o filme foi concluído como prometido, no período de 33 dias, como desejado por Goifman.

Em *Um Passaporte Húngaro*, também caracterizado pela busca, a diretora Sandra Kogut não demonstra suas emoções ao longo do filme. Suas falas são mínimas e nota-se a preocupação que ela teve de não deixar a sua voz aparecer na montagem. Nos momentos em que isso acontece, ao fazer perguntas, o volume do som é baixo, podendo-se ouvi-la com certa dificuldade.

Diversas são as informações que surgem durante as entrevistas, sendo que, de modo geral, são revelações surpreendentes, como a existência da “circular secreta

1127, que foi assinada em julho de 1937, que recomendava aos consulados brasileiros não conceder nenhum visto aos judeus. Eles já chegaram com seis meses de validade dessa circular” (KOGUT, 2006). Outro momento, que também causa apreensão é quando a avó da diretora alerta para a eventual necessidade que ela terá de renunciar à cidadania brasileira se conseguir o passaporte daquele país:

Você quer mesmo a cidadania húngara? Mas aí você teria que renunciar a outra cidadania sua. – Será? – Me parece que sim. Isso tem que saber primeiro, porque isso é uma coisa muito séria. Porque você tem uma cidadania muito prática, e que não ofende, parece, ninguém (KOGUT, 2006, aos 54'47")

As reações da cineasta não são reveladas. Nota-se que o documentário tem, inicialmente, a intenção de registrar a busca pelo passaporte. Não há emoção aparente que se possa destacar até esse ponto. Em que pese o cuidado de fazer do filme apenas o registro na caminhada de Kogut, a interferência da cineasta é quase sempre inevitável, pois a condução depende de seu olhar, e o encaminhamento segue o viés por ela desejado. No entanto, diversas são as situações que são colocadas e trazem a percepção de que os fatos surgidos não eram esperados, como os aqui colocados. Trata-se de situações imprevisíveis, que requerem readequação imediata, de forma a manter seus objetivos, conforme observado por Puccini (2012), segundo o qual:

No momento da filmagem de eventos autônomos, feita sem nenhum roteiro, o diretor de um documentário e seu operador de câmera frequentemente são obrigados a enfrentar situações que os diretores de filmes de ficção se esforçam para evitar: as situações nascidas do acaso. Essas situações, invariavelmente, obrigam o cinegrafista a improvisar seu trabalho de câmera, confiando apenas na sensibilidade da equipe de realização. A experiência de enfrentar situações nascidas do acaso e a possibilidade de filmar aberto, sem um roteiro técnico previamente definido, atrai boa parte dos documentaristas (PUCCINI, 2012, p. 80).

A atração por essas situações imprevistas faz com que o documentário perca o seu grau de previsibilidade, proporcionando movimentação e surpresa registrados no improviso da filmagem. Consideramos, nesta tese, que tais eventos colocam o espectador no ambiente da cena, como se lá ele estivesse, o que realimenta o desejo de continuar assistindo, assim, não deixa de ser uma forma de explorar as sensações, valorizando a experiência do cineasta e compartilhando-a com a audiência.

Em *Diário de uma busca*, também se encontram momentos de deslocamentos, como, por exemplo, a ida da cineasta ao Chile, com a mãe Sandra, na intenção de rever lugares em que viveram durante o exílio. Numa das casas, são bem recebidas pela família, que lhes franqueia a entrada e lhes permite filmar os cômodos. Na escola em que estudaram Flávia e Joca, são recebidas com simpatia pelos diretores do estabelecimento. Assim foi também na Embaixada da Argentina. Numa outra residência, porém, os moradores não as recebem e ameaçam chamar a polícia caso continuassem filmando do lado de fora. A situação é inesperada e surpreende as duas, e elas se retiram. Numa situação como essa, evitar um conflito pode ser mais razoável do que esperar a chegada da Polícia, que só causaria transtornos e eventual perda das gravações, já que o registro da imagem da casa, ao contrário do que foi dito por Sandra, poderia ser desautorizado pela família. Observamos, então, que as lembranças desse local não puderam ser retomadas no filme, tendo em vista que a tentativa de conseguirem entrar na residência é comprometida pela reação negativa de quem habitava o lugar. Se, de um lado, a família anterior foi receptiva e autorizou as gravações, de outro, a rejeição da segunda família mostra uma outra possibilidade de desfecho. Há situações que podem resultar a favor, como podem ser desfavoráveis ao filme. Nesse caso, a cineasta teve a sua tentativa frustrada, embora entre os quatro lugares apresentados, puderam entrar em três, o que já é um desdobramento satisfatório.

Os diretores que se dispõem a servir como personagens de seus próprios filmes dialogam com questões paralelamente intrínsecas às produções documentais. A primeira é a própria realização da filmagem, que é o momento em que o cineasta tem sua atenção centrada na materialização do filme. São fatos de ordem conceitual e prática, tais como onde colocar a câmera, direcionamento de equipe etc. Quando consideramos produções cinematográficas de ficção, podemos imaginar que as variáveis são praticamente controláveis, embora não sejam descartados os imprevistos. Os atores, nos vários níveis de importância, sempre são contratados por seus históricos profissionais, sua competência, seus comportamentos nos sets de filmagens, o relacionamento com as equipes e sua eficiência interpretativa, pois tais características são quase um certificado de garantia de bons resultados na concepção do produto. Assim também ocorre com as equipes de produção: as locações, objetos de cena, iluminação, dentre outros fatores, são pensados na pré-produção, de forma a que se minimizem as possibilidades de erros e fracassos. Porém, mesmo assim,

podem ocorrer fatos inesperados, que dificultem o andamento do processo, algo indesejado por qualquer produtor cinematográfico. A ocorrência de um acidente, de uma catástrofe, da doença de um dos atores ou mesmo do falecimento de um deles implica um processo de reengenharia, reconstrução de ideias e outras providências, que representa um pesadelo que sempre circunda os ambientes fílmicos de qualquer origem. No geral, porém, tudo quase sempre está sob controle, ainda que, à vezes, surpresas surjam e desorganizem o set de filmagem.

Nos documentários, a dinâmica é um tanto diferente para quem participa do processo produtivo. Os atores sociais ou personagens geralmente falam de fatos que viveram anteriormente, portanto eles apenas contam aquilo de que já tinham conhecimento. Nesse sentido, chamamos atenção para o fato de que uma história, quando narrada diversas vezes, trará sempre um detalhe acrescido ou retirado a cada nova versão, pois é quase impossível que as palavras sejam as mesmas, ainda que o sentido e a narrativa representem a essência relatada. Com isso, os filmes documentários transitam no universo do improviso da fala, a liberdade de pensamento e a livre expressão, o que pode tornar o documentário uma surpresa a cada dia. É possível dizer inclusive que o documentarista sempre sabe como o filme começa, mas jamais como ele termina.

A segunda é menos tangível e resvala na seara do imponderável. Trata-se das circunstâncias que surgem de maneira imprevisível e que podem comprometer a condução da história, a exemplo das catástrofes, dos acidentes pessoais e de outros acontecimentos imprevisíveis. Ao integrar a narrativa, o cineasta é, concomitantemente, sujeito da ação e, assim, suscetível aos efeitos produzidos por ela. Ele se Torna, com as filmagens, objeto das vicissitudes e surpresas que o acaso pode reservar, inclusive aquelas residentes na própria introspeção. Refiro-me às emoções que tanto podem surgir em benefício do filme quanto em malefício dele, quando advindas de possíveis desordenamentos pessoais. É o instante em que o cineasta ultrapassa o limite de seu autocontrole e pode ser surpreendido por sua própria emoção, mostrando-se quase que despido no set da gravação. São situações sensíveis, como no exemplo ocorrido com Sandra Kogut, que chora ao receber o seu passaporte húngaro.

E o terceiro aspecto é a montagem: momento de tomada de decisões em que o cineasta tensiona consigo mesmo sobre o que é e o que não é essencial para o filme, conforme descrito por Gauthier:

O documentário deve fazer com o que lhe é imposto pelas circunstâncias. Uma ação interrompida, e eis um plano mais curto do que previsto, e, no entanto, indispensável. Um plano longo onde nada acontece, e eis que a necessidade de encurtá-lo se impõe. Podemos adiantar, entretanto, que no conjunto de um filme, a escolha prioritária da tomada de cena ou da montagem implica um estilo, uma maneira de ser, uma atitude na relação entre a instância enunciativa que governa o filme e o objeto filmado (GAUTHIER, 2011, p. 166).

Os conflitos interiores, nesse sentido, surgem e colocam em dúvida a percepção de coerência, de valor como história, de pertinência do desejo de introduzir uma cena no corte final ou de sacrificá-la em nome da estética, do ritmo, do tempo e de tantos outros aspectos considerados na montagem. A consequência mais dramática, nesse sentido, é o abandono do filme, como o ocorrido com João Moreira Salles, em *Santiago*.

Os roteiros e modos de documentários são como um norte que direciona o cineasta a realizar a sua produção fílmica, seguindo alguns parâmetros determinados por ele próprio. Jamais será, no entanto, uma camisa de força que não permitirá o exercício da criatividade para a obtenção de um ângulo melhor, uma entrevista surpreendente ou qualquer outro detalhe que o permita acrescentar um fato novo ao filme. Será como uma bússola que indica a direção a seguir, ainda que o final seja sempre uma incógnita. É assim que os cineastas trabalham com suas percepções, emoções e tantos outros aspectos humanos, de forma que nos arriscamos a dizer: um documentário é o que o cineasta desejar. Um filme sempre carrega o sentimento de quem o produz. Ressalto aqui a necessidade de interferência e observância dos freios morais, éticos e humanos, aplicados na composição fílmica como um ato de representação do real, na forma de documentação, na sua representação e nos meios utilizados para captação, além de outras variáveis.

Documentários são fascinantes também por isso, já que permitem esse “tratamento criativo”, como há muito foi chamado por John Grierson, e abrem espaço para o desafio, o inesperado e o imprevisto. É nesse sentido que Winston lembra que:

A câmera na mão tornou-se uma marca central da verdade cinematográfica, enquanto todas as tradições da reconstrução, dos comentários, da música, das entrevistas e de tudo o resto foram em grande parte relegadas a um segundo plano ou, no máximo, são tratadas como infrações do ideal do cinema direto (WINSTON, 2005, p.18).

A filmagem de um documentário representa, portanto, uma incursão na história a ser contada, numa espécie de investidura autoconcedida ou delegada, para se

tornar um observador atento, transformando-se numa testemunha posterior. O ato de documentar, destarte, é uma forma de assenhorar-se dos fatos e poder narrá-lo.

2 CAPÍTULO II

2.1 Elementos da narrativa

Os filmes que aqui vimos já foram objeto de estudo de alguns pesquisadores, os quais observaram aspectos que aqui também acionamos com a expectativa de avançar na compreensão desses elementos. A nossa intenção, assim, é observar que, apesar de atuarem diretamente no resultado dos documentários, tais elementos podem passar despercebidos à primeira vista, mas, ainda assim, podem ser identificados e categorizados. É importante ressaltar que são justamente esses os elementos de que tratamos nesta pesquisa: a encenação, a autorrepresentação, a autobiografia, o dispositivo, a performance, a memória e o risco do real.

2.2 Encenação

Documentários, por vezes, recorrem à encenação e suscitam interrogações que têm sido amplamente discutidas ao longo do tempo. Será que o indivíduo que se coloca diante de uma câmera pode ou não representar a si mesmo, encenando atividades habituais, para que as tomadas sejam bem sucedidas ou tenham melhor resultado fílmico? Será que isso comprometeria o conceito de verdade ou de representação da realidade, tão caros à concepção de documentários? Ramos (2008) diz que a encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários, tanto que ele define três tipos distintos de encenação: a encenação construída, que é feita com a utilização de estúdios, conforme ocorrido em *Night Mail* [Correio Noturno], 1935, de Harry Hyatt e Basil Wright, e *Walking with Dinosaurs* (BBC, 1999); a encenação-locação, em que o diretor “pede explicitamente ao sujeito que encene”, como ocorrido em *Nanook*, na caçada da morsa, encenada por não-atores; e a encenação-atitude, que “engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta” (RAMOS, 2008, p. 45).

Nessa perspectiva, é importante observar que a câmera em frente a um indivíduo desperta a necessidade de representar a si mesmo, motivando-o a desempenhar uma atitude e a apresentar uma imagem ideal, no momento da filmagem. É essa a compreensão de Nichols (2005), que resume que documentários tratam de pessoas reais que não desempenham papéis, tendo em vista que elas

representam ou apresentam a si mesmas (NICHOLS, 2016, p. 31). Assim, embora sejam representações da realidade, são inevitáveis algumas incursões no campo da ficção, pois os atores sociais, ao desempenharem o papel sobre si mesmos, comportam-se de maneira conduzida, direcionada, pelo menos em determinados momentos. Mas, ainda assim, mantém-se a fidelidade à sua história. Ramos (2011) diz que:

Ao centrarmos na dimensão da tomada a encenação documentária, estamos desvinculando o conceito de encenação de sua carga semântica tradicional. Não se trata de querer desconstruir a intensidade da tomada dizendo que é “encenada”. As diferentes formas de presença na tomada podem ser determinadas dentro do conceito de encenação, definindo-se documentário a partir do recorte teórico presente na teoria do cinema com viés fenomenológico (RAMOS, 2011, p. 4).

O cinema direto americano rejeita a encenação no documentário, ainda que a repetição de uma cena, por exemplo, se dê para a captação de uma imagem em melhores condições de iluminação. No nosso entendimento, a construção fílmica pode ser trabalhada em função da compreensão do elemento representado. É possível, então, perceber que o espectador que vai a uma sala de cinema assistir a um documentário está disposto a envolver-se com o tema retratado, numa relação de troca, numa negociação subjetiva em que ele assume o papel de indivíduo que valida ou rejeita os pontos de vista apresentados pelo cineasta.

O jornalismo brasileiro utilizou, há alguns anos, de maneira mais frequente, a reconstituição, por atores, de cenas que representavam ações violentas de criminosos. Apesar dessa prática ser raramente vista nos telejornais contemporâneos, ela ainda pode ser utilizada. Isso não quebra a relação de confiança entre emissor e receptor, pois os fatos passam por uma ilustração, destinada à melhor compreensão sobre a narrativa em questão. Assim pode ocorrer também nos docudramas, mas tal categoria não é objeto do nosso estudo. Referimo-nos as encenações de ações cotidianas, pensadas para a câmera e desempenhadas por atores sociais. São representações das realidades individuais, que nos ajudam a compreender o universo em que os personagens estão inseridos. Comolli (2008) reflete sobre como esse processo atua em sua cognição, de forma a transportá-lo ao universo representado:

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade

representada assim como na realidade da representação (COMOLLI, 2008, p.170-171).

Se os documentários desempenham um papel de relevância inquestionável na história do cinema, vale ressaltar que eles surgiram com os aspectos da encenação, como se vê em *Nanook*, na tomada de cena da caçada à morsa, bem como também nos registros da vida real observados em *Últimos homens em Aleppo* (2017), de Feras Fayyad. Voltando a Ramos (2008), temos a percepção que a encenação tem sido amplamente utilizada ao longo da história dos documentários produzidos no século XX. Ademais, em sua reflexão, as encenações fazem parte das relações humanas:

No sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma imagem, e reagimos assim à sua presença. Somos nós, através dos olhos de outros, agindo para esse *nós* conforme o sinto dentro de mim. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada (RAMOS, 2008, p. 48, grifo do autor).

Essa interpretação dialoga com a visão de Comolli (2008), que percebe que aquele que está sendo filmado carrega consigo o seu *habitus*, constituído por gestos que aprendeu ao longo da vida e outras posturas que se tornam inconscientes no seu cotidiano e são colocadas à disposição do cineasta, no momento da filmagem. Então, “esta *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta” (COMOLLI, 2008, p. 85). É desse recurso que se vale o cineasta, ao invocar ao entrevistado que faça a sua *auto-mise-en-scène*, para que estabeleça uma tomada do seu mundo real, do seu cotidiano, pedindo a ele para que não olhe para a câmera, como se ela não estivesse ali. Trata-se, porém, de uma representação de boa-fé que vai enriquecer a filmagem, com a intenção de ilustrar como é a vida daquele personagem.

Antes de irmos adiante nesse tema, desejo trazer para essa reflexão a minha experiência como repórter de televisão, durante o período em que realizei reportagens cotidianas, essencialmente aquelas em que especialistas em determinados assuntos eram entrevistados. Foram muitas as vezes em que eu e o cinegrafista da minha equipe pedíamos, depois de gravada a entrevista, que o personagem caminhasse por algum lugar, dirigisse o seu automóvel ou simulasse estar fazendo uma determinada análise em laboratório, entre outras situações possíveis. O objetivo era termos

imagens em movimento, para que fossem inseridas sobre o texto em *off*¹. A prática desse tipo de imagem foi e continua sendo recorrente no telejornalismo, porque é uma forma de ilustrar a atividade exercida pelo profissional que está sendo referenciado na matéria jornalística. É sabido que a televisão mostra, imagetivamente, aquilo de que se fala. Nesse sentido, umas das teorias do jornalismo, a “teoria do espelho”, defende que uma narrativa jornalística não é aceitável se não tiver absoluta referência à verdade. No entendimento dos teóricos que a formularam, não poderia haver qualquer interferência opinativa do jornalista ou qualquer outra inserção que não fosse apenas o fato em si. O que quero dizer é que essa, apesar de ser uma inquietação que afligiu pesquisadores desta corrente e que vigeu durante algum tempo, acabou por se diluir no telejornalismo, tendo em vista que a prática da encenação foi incorporada à rotina das equipes de reportagem.

Ao considerarmos a encenação como a representação de si mesmo, concordamos com a visão de Comolli (2008), de que “todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes*, que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme” (COMOLLI, 2008, p. 84). Então, o documentário introduz, nesta reflexão, um outro aspecto, que é o da alteridade. Nos casos em que o outro sabe que está sendo filmado, ele se compõe como personagem, mas segue os seus hábitos, ainda que esteja ciente de que está sendo captado em imagens. Aceitar isso é uma forma de pensar no outro como uma relação de troca, percebendo que a vida de cada indivíduo precede a realização do documentário. O cineasta filma as “representações já em andamento, *mise-èn scenes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2008, p. 85). Esta relação permite que o outro seja o que ele quer ser, favorecendo o seu desempenho, a sua *mise-en-scène*:

A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir (COMOLLI, 2008, p. 60).

Compreender, portanto, essa espécie de jogo em que cada um deseja aquilo que é de melhor para as suas intenções, leva-nos a pensar que a encenação não é

¹ Texto em *off* é o texto gravado (pelo reporter ou apresentador) para ser editado junto com as imagens da reportagem (PATERNOSTRO, V.I., 1999, p.151)

nada mais do que o desejo de mostrar o melhor, dentro daquilo que está sendo filmado. A encenação não compromete a originalidade e nem a autenticidade dos fatos, desde que feita com naturalidade, respeitando-se a profundidade dos acontecimentos. De forma simples e metafórica, comparo à mulher que passa um batom ou ao homem que apara a sua barba. A eventual alteração na aparência estética pode realçar a beleza, mas não muda a essência. Pode torná-la visualmente mais agradável, mas não pode alterar a sua concepção. Assim, a encenação, nos documentários, busca o realce em imagens de aspectos já existentes e que não são alterados pela representação diante da câmera. Entendemos que torna a compreensão mais possível. É a luz que se lança sobre uma eventual sombra, num cenário que passa a ser melhor percebido.

2.3 Autorrepresentação

Nas sociedades contemporâneas, em que as redes sociais e de relacionamento tornaram-se formas de aproximação e convívio entre as pessoas, observa-se que há muitos indivíduos que representam a si mesmos, valorizando características como gostar de esportes, viajar pelo mundo, apreciar uma boa gastronomia e outros aspectos que delineiam uma autoimagem positiva, tendo em vista o aspecto social. É como tais pessoas desejam ser enxergadas. Este eu social, que é construído sob o molde desejado da representação de si, apresenta características geralmente positivas, resguardadas as diversidades culturais e sociais, que projetam sucesso ou qualquer outra informação favorável, de acordo com os objetivos específicos. Foucault diz que a escrita de si mesmo “atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível” (FOUCAULT, 2006, p. 145). É de se compreender que a necessidade de ser socialmente aceito faz parte da vida em comunidade, pois as relações humanas convencionais se estabelecem a partir do relacionamento em grupos, sejam profissionais, sociais ou familiares. Sentir-se aceito é o princípio de uma percepção de fazer parte do coletivo em se que se vive. Na busca dessa aceitação, os indivíduos projetam uma imagem que julgam ser a mais adequada deles mesmos. No entanto, este é um aspecto que, observado com maior detalhe, pode revelar uma intenção camuflada de obter algum resultado diverso do que se mostra. Quando alguém, de modo geral, se apresenta a outra pessoa tentará causar uma boa impressão para obter o resultado pretendido.

Goffman diz que “independentemente do objetivo particular que o indivíduo tenha em mente e da razão desse objetivo, será do interesse dele regular a conduta dos outros, principalmente a maneira como o tratam” (GOFFMAN, 2002, p. 13). Isso significa dizer que há uma espécie de atuação, de forma a passar a impressão que interessa transmitir. É a partir desse aspecto que partimos para a observação mais próxima desses comportamentos no documentário, que é o universo que nos interessa especificamente.

O que destacamos aqui é a compreensão de autorrepresentação nesse tipo de filme. Entendemos que o desempenho de qualquer indivíduo que tem uma câmera em sua frente, não obstante o fato de estar desenvolvendo suas atividades do cotidiano ou se posicionado para a gravação ou filmagem de uma entrevista, está desempenhando uma representação de si mesmo, seja de maneira espontânea, seja de forma cooperativa com o cineasta, numa encenação da própria vida. Nos filmes observativos, em que “os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas” (NICHOLS, 2016, p. 183), temos a percepção de que os indivíduos agem espontaneamente, despreocupando-se com a presença da equipe de filmagem. Nas entrevistas planejadas, em que os atores sociais se dispõem a prestar o depoimento, não há como desconsiderar o fato de que a autorrepresentação entre em cena, e a representação do real seja tensionada pela representação de si.

Os documentários há muito suscitam questões como espontaneidade, autenticidade e transparência, uma vez considerados como representação da realidade. Ao falarmos de autorrepresentação pode-se compreender a existência de uma camada que separa a pessoa real da pessoa filmada. A resistência histórica em admitir a autorrepresentação por parte do personagem resvala no temor de que a verdade seja contaminada pelas interpretações individuais de quem se coloca na frente da câmera. Isso equivale dizer que há uma diferença mais latente em observar um indivíduo que age para a câmera, numa aproximação com a ficção, em relação àquele que se comporta naturalmente, em seu universo de atuação, apesar da câmera. Ramos (2013) observa que:

O primeiro ponto problemático é que a ideia de autorrepresentação pressupõe a existência de um processo, ou de uma camada mediada, separando a pessoa real da persona fílmica construída. Parece-me que uma certa resistência histórica em relação à presença da autorrepresentação no documentário se relaciona ao temor de que um movimento – consciente ou inconsciente – do sujeito filmado de construção de um personagem se

configuraria como um obstáculo à busca objetivista de transparência. Em outros termos, observar um sujeito agindo para a câmera seria diferente de observar um sujeito agindo apesar da câmera. Dentro dessa lógica, no primeiro caso, estaríamos nos aproximando da ficção e nos distanciando do documentário (RAMOS, 2013, p.12).

A separação da pessoa real, daquela que presta um depoimento, tem sido alvo de preocupação de cineastas norte-americanos, que preferem se desvencilhar das performances realizadas para as câmeras, dando ênfase às situações que aconteceriam espontaneamente. “Frederick Wiseman afirma que, ao perceber, durante uma filmagem, que alguém está atuando para ele, para de filmar imediatamente” (RAMOS, 2013, p. 12). Mas esse não é o entendimento de Nichols (2016), que observa que há uma distância significativa entre o desempenho de um ator no palco, ou na tela e o desempenho da pessoa real. Ele relembra que um ator faz com que os seus traços individuais deem lugar àqueles característicos do personagem. Ele diz que “a autorrepresentação permite que o indivíduo revele mais ou menos de si mesmo, seja franco ou circunspecto, emotivo ou reservado, curioso ou distante, tudo de acordo com a maneira como a interação desenvolve-se, momento a momento (NICHOLS, 2016, p. 32).

Um outro aspecto que tem sido evitado por cineastas contemporâneos são os chamados *talking heads*, que são as cabeças falantes num contexto de entrevista no documentário. Trata-se de um recurso que nem sempre é possível evitar, pois, ao se selecionar um entrevistado, ainda que ele seja sugestionado a desempenhar suas atividades normais enquanto fala, ele inevitavelmente estará desempenhando um papel de si mesmo. Ademais, nem sempre é possível desenvolver alguma atividade enquanto se realiza a gravação, assim, em último caso, é quando surgem as entrevistas estáticas, com iluminação elaborada e as cabeças falantes.

Se, de um lado, existe a facilidade de gravar com o personagem posicionado para prestar o depoimento ao cineasta, por outro, a câmera apontada para quem fala quase que invariavelmente modifica o comportamento do indivíduo, que se preocupará em se manifestar bem, ter raciocínio coerente, estar bem apresentado etc. Então, o resultado é um composto de representação da realidade e performance, ponto que discutiremos adiante.

O filme *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (2003), de Paulo Sacramento, é um exemplo emblemático como produto da autorrepresentação. O documentário é resultado de uma iniciativa independente, a partir da realização de

uma oficina de vídeo com presos da extinta Casa de Detenção de São Paulo, no Carandiru. Parte da captação foi feita pela equipe do cineasta e outra parte pelos próprios detentos, que receberam câmeras e equipamentos de som direto. O filme é um retrato da vida cotidiana atrás das grades, sob a ótica dos próprios internos. Trata-se de algo bastante revelador, porque, a partir das gravações realizadas num ambiente em que imaginamos como “de confiança” entre habitantes do complexo penitenciário, muitas peculiaridades, que geralmente seriam escondidas das câmeras, foram mostradas com clareza. Em uma das cenas, por exemplo, aparece uma planta *cannabis sativa* cultivada em vaso, numa cela, e a posterior preparação de embalagens de maconha, que são vendidas no interior da prisão. Outro exemplo é a destilaria improvisada da Maria Louca, uma bebida alcoólica feita com restos de alimentos, também processada clandestinamente no presídio. O *prisioneiro da grade de ferro* remete ao conceito de alteridade, não a partir de um olhar diverso de um “outro de classe”, mas sim de um igual, que está submetido às mesmas condições de sobrevivência.

2.4 Autobiografia

Antes de considerarmos as produções documentais autobiográficas que interessam a esta tese, vale verificar a compreensão de autobiografia. Temos notado, que, ao longo da vida, há pessoas que passam por circunstâncias que acabam por conduzir a algum tipo de aprendizado. Nesse particular, as conquistas pessoais, do tipo que leva da pobreza à riqueza, os fracassos que implicam em recomeços e outros fatos semelhantes mobilizam o desejo de seu protagonista em levar ao conhecimento público os relatos do trajeto percorrido. As intenções podem surgir da percepção de que tais superações possam servir de exemplo. Talvez estejamos ressaltando, principalmente, a autoadmiração que se desperta no próprio indivíduo, que pode circundar as mais íntimas reflexões de quem supera obstáculos. Nesse sentido, vê-se, o desejo — por mais nobre que seja — de o sujeito colocar-se como inspiração de vida para outros indivíduos. Trata-se de um sentimento de orgulho próprio, a que todo indivíduo está sujeito. São essas as vivências que, muitas vezes, vemos escritas em livros 3 representadas em músicas e — o que nos interessa aqui — em documentários autobiográficos.

Um exemplo é a obra *Diário de uma busca* (2010), cuja história vimos no capítulo anterior, que traz um forte viés autobiográfico de Flávia Castro, a diretora do documentário. Diógenes (2017, p. 43) entende que “trata-se de um novo modelo cinematográfico de captura de alteridade, pois é visceralmente marcado pelas interferências da subjetividade do documentarista”. Essa subjetividade pode ser vista na compreensão de importância do que se vivenciou ou na avaliação de que é preciso contar o que aconteceu para que os fatos não sejam condenados ao esquecimento. É nesse universo da introspecção de cada um que percebemos também o olhar de Renov, quando ele reflete que “as verdades que a autobiografia oferece são frequentemente as do interior e não do exterior. Fico tentado a chamá-las de verdades psicológicas” (RENOV, 2008, p. 41). São essas verdades que habitam o território insondável do “eu interior”, que, muitas vezes, só é conhecido pelo próprio autor. A autobiografia surge das profundezas desse universo, que desabrocha e se exterioriza em forma autoral, também nos documentários. Tonelo (2017) compreende que:

De maneira ou outra, estes filmes são construídos a partir da transposição da figura do diretor (do realizador) para a narrativa fílmica. Nestes filmes, o diretor assume-se como uma força argumentativa, pessoalizada, que pode configurar-se como personagem e que cuja densidade dentro da narrativa fílmica é, ora mais, ora menos, acentuada (TONELO, 2017, p. 29).

Segundo Georges Gusdorf, narrativas autobiográficas de pessoas públicas compõem uma espécie de propaganda póstuma para a posterioridade que, caso não existissem, colocariam em questão o risco do esquecimento ou da estima a estas personalidades (GUSDORF *apud* TONELO, 2017, p. 29). A compreensão de que a autobiografia serviria como um culto à personalidade pode ter fomentado percepções mais distantes no tempo, no entanto, essa percepção de Gusdorf sofre um alargamento, mostrando-se mais ampla e abrangente, essencialmente diante das mudanças de comportamento, surgidas com as redes sociais. É de se considerar que o estímulo a essas produções autobiográficas prolifere em novas formas de expressão, manifestadas pela internet. Trata-se das narrações da vida privada, que ganham um espaço de atração do público: autores desconhecidos que conquistam uma fatia expressiva de espectadores, pela exposição de suas intimidades, sentimentos, opiniões, num escancaramento daquilo que outrora ficava confinado à esfera do privado. A intimidade é publicizada e submetida a uma plateia de admiradores, com o objetivo de angariar visualizações e manifestações de aprovação.

Eis que surge, então, uma nova modalidade de artistas cibernéticos anônimos, que performatizam suas histórias, transformando-se em autores de documentos e dramatizações, aparentemente reais, numa verdade muitas vezes fabricada para agradar a quem lhes assiste. Nesse sentido, Sibilia (2008) diz que:

Uma consideração habitual, quando se examinam esses estranhos costumes novos, é que os sujeitos neles envolvidos “mentem” ao narrar suas vidas na web. Aproveitando vantagens como a possibilidade do anonimato e a facilidade de recursos que oferecem as novas modalidades de mídia interativas, os habitantes desses espaços montariam espetáculos de si mesmos para exibir uma intimidade inventada. Seus testemunhos seriam, a rigor, falsos ou hipócritas: não autênticos. Ou seja, enganosas autoficções, meras mentiras que se fazem passar por pretensas realidades, ou então relatos não fictícios que preferem explorar a ambiguidade entre um e outro campo (SIBILIA, 2008, p. 29 e 30).

A observação feita pela autora considera principalmente as narrativas produzidas para as redes sociais, em que indivíduos anônimos ganham a admiração de outros igualmente anônimos, que, por sua vez, se sentem representados por um de seus semelhantes. Muitas vezes, essas falas de rede social podem conter elementos não-discursivos, como gesticulação, olhar, tom de voz, os quais, por si só, colocam em dúvida a sua autenticidade, mas ainda assim podem ser cancelados como válidos, pois prevalece a percepção de espetáculo e entretenimento. Pouco, talvez, importe a verdade. O interesse amplia-se com a possibilidade de postar comentários, e a obtenção de respostas diretas coloca em contato esses dois indivíduos, autor e consumidor da informação. Essas, no caso, seriam interações difíceis ou quase impossíveis nas leituras de livros, porém, nas redes sociais, tal universo é colocado ao alcance de todos que tenham acesso aos meios digitais. Então, mesmo que essa intimidade tenha sido inventada, ela acaba por ser aceita com naturalidade. As discussões não se estabelecem, frequentemente, pelo fato de serem reais, mas sim pelo fato de serem comentáveis. A credibilidade de que se reveste uma obra autobiográfica porém, é estabelecida fora dela, ou seja, “nas relações entre autores e leitores”, conforme descoberto por Philippe Lejeune (1975):

As obras autobiográficas se diferenciam de todas as demais porque estabelecem um “pacto de leitura” que as consagra como tais. Em que consiste tal pacto? Na crença, por parte do leitor, de que coincidem as identidades do autor, do narrador e do protagonista da história, que está sendo contada. Em suma: se o leitor acredita que o autor, o narrador e o personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica” (LEJEUNE *apud* SIBILIA, 2008, p. 30).

É esse tipo de autobiografia que encontramos no filme *Diário de uma busca*, quando Flávia Castro narra as suas experiências e o sentimento vivido pela família no momento em que ainda estavam no exílio e depois de sua volta, após a morte de Celso, seu pai, em “condições misteriosas”. A descrição é feita pela diretora num tom narrativo de memória e reflexão, quase que transportando a sensação de tristeza, não declarada abertamente, mas embutida nos trechos de cartas escritas por seu pai. São esses documentos, imagens fílmicas e fotográficas, que ocasionalmente podem trazer a eventual percepção de verdade, levando o espectador a estabelecer o pacto de aceitação das declarações, como fatos autobiográficos. Sibilia (2008) defende que as autobiografias são “uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual” (SIBILIA, 2008, p. 31). Partilhamos dessa compreensão, pois entendemos que os documentários autobiográficos são obras fílmicas, em suporte analógico, digital ou película, que narram fatos da vida de quem os concebe e convencem pelo composto de depoimentos, informações documentais e imagéticas. A autobiografia, numa concepção mais subjetiva, constitui-se num ato de entrega do autor, que se desvencilha das cortinas que cercam a sua individualidade e se expõe ao olhar alheio, com o intuito de servir como modelo de algum tipo de vivência. É como desnudar-se em praça pública, sem o receio de sentir as críticas que lhe podem pesar sobre a cabeça. As obras autobiográficas são, de certo modo, como uma exposição do que habita no privado, no sentido mais intrínseco do ser humano, que são os sentimentos. Nesse sentido, as experiências pessoais são como uma impressão digital da existência: elas não se repetem; são únicas, embora parecidas, por isso, a importância da autobiografia, que serve como um mapa que leva a um determinado caminho. A forma, porém, de chegar ao destino, depende do ritmo de cada um.

2.5 Dispositivo fílmico

Os dispositivos de que tratamos aqui são as estratégias narrativas capazes de provocar algum acontecimento no ambiente da filmagem. O autor estabelece critérios que não fazem parte corrente do mundo natural em que os fatos se desenvolvem, mas que também não alteram a sua consistência como verdade. Trata-se de uma experiência que cria uma nova ambiência na produção fílmica e que revela um outro aspecto que não ocorreria, não fosse a interferência do dispositivo. Lins e Mesquita

(2008) definem que “a noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 56). Nesse sentido, Migliorin pondera que “o criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato, técnico, geografia, etc)” (MIGLIORIN, 2005, p. 2).

No filme *Rua de Mão Dupla*, Cao Guimarães convida duas pessoas que não se conhecem a passarem, uma na casa da outra, o período de 24 horas. A experiência é simultânea e ambos ficam sozinhos no espaço alheio, daí a origem do nome do filme. Com uma câmera na mão, o observador deve registrar tudo o que lhe despertar interesse. Não há a interferência do diretor e nem da equipe de filmagem, apenas o “invasor” é quem olha, percebe, analisa e vê o modo de vida de quem habita aquele espaço. O filme registra, nessa perspectiva, uma imersão num contexto de alteridade. Ao término das gravações, o diretor entrevista o personagem, que conta suas percepções sobre o modo de vida do outro. A filmagem é assistida pelo morador que esteve ausente e se vê analisado por um indivíduo que lhe é desconhecido. Trata-se, portanto, de um dispositivo. A situação foi criada para a captação de imagens, como forma de registrar um comportamento: “o que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Se dissolve quando o dispositivo é desarmado” (MIGLIORIN, 2005, p. 4).

No filme 33, de Kiko Goifman, o dispositivo é dado pelo cineasta, ao determinar que as filmagens terão o prazo de trinta e três dias para serem concluídas. As buscas pela mãe biológica do diretor serão realizadas neste prazo, e, mesmo que ela não seja localizada, o filme será dado por concluído. A associação com o número é realizada em virtude da idade do diretor, que é de 33 anos. Nesse caso, o dispositivo funciona como um gatilho que dispara a contagem do prazo para que se concluam as filmagens. Não há roteiro que defina etapas que se conectem, mas sim a busca por informações importantes que possam conduzir a alguma conclusão, seja ela qual for.

Essa forma particular de realização fílmica que se vê em *Rua de mão dupla* pode ser relacionada aos elementos encontrados nos *reality shows*, a exemplo do *Big Brother Brasil*, em que um grupo de pessoas é confinado numa casa e tem as suas ações cotidianas registradas por câmeras, em todos os momentos, inclusive nos mais

íntimos. Se, neste caso específico, os participantes buscam notoriedade e a obtenção de prêmios, o mesmo não acontece quando o dispositivo é aplicado no documentário. Nas produções contemporâneas dominantes, os indivíduos geralmente falam de si mesmos, contam suas histórias, mas, em *Rua de mão dupla*, falam apenas do outro. O aspecto interessante é que os participantes, ao analisarem supostas características da pessoa em cuja casa passaram 24 horas, trazem a própria exposição de forma enviesada, a partir da análise que fazem, baseada em seus conceitos pessoais de vida, de habitação, de organização e outros aspectos sobre o morador daquela residência. Ao fazerem isso, julgam aspectos segundo suas próprias referências e hábitos de vida, portanto, mostram a si mesmos. Ainda assim, porém, o filme revela, apenas, uma percepção individual. Não há um resultado que provoque uma alteração prática, de ordem objetiva, e nenhum fato novo ocorrerá de forma significativa após a conclusão do filme.

Então, observamos que o dispositivo narrativo trabalha com a contingência, um resultado que surge a partir do que foi estabelecido como regra para que o filme ocorresse. Migliorin (2005) reflete que “o surgimento de acontecimentos, a partir de um dispositivo, pressupõe um desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassam suas próprias medidas; ultrapassam qualquer medida previamente pensável”. Como refletem Lins e Mesquita, “não se trata, porém, de um procedimento produtor que gera efeitos semelhantes em todo filme, mas que é criado a cada obra, imanente, contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 56). Considerando esse aspecto, reforçamos que não se trata de manipular a vida para a produção de um documentário, mas sim de proporcionar uma reflexão sobre o que aconteceria, dada aquela determinada situação do dispositivo. É como ampliar o horizonte do pensamento, da imaginação, do possível e do real, que, muitas vezes, nos invade e provoca devaneios acerca de como poderia se desenrolar uma determinada situação, se ocorresse de outra maneira. Os dispositivos nos permitem essa incursão no imaginário e na materialidade inexistente. Eles não subvertem o real, mas tornam possível a ponderação sobre os desdobramentos a que estamos sujeitos. Assim, esse confinamento em tempo e espaço permite raciocinar e enxergar mais longe, sem que saíamos da seara do real. É essa forma estabelecida por regras, que veremos mais adiante.

2.6 Performance

As atividades que executamos no cotidiano quase sempre são constituídas por atos realizados anteriormente. É a repetição que cria o hábito e, com ele, surgem as habilidades, presentes nos mais variados segmentos da vida. Grosso modo, o desempenho individual, em maior ou menor escala de excelência, é o que caracteriza a performance. Porém, a perspectiva que nos interessa é a performance do personagem no documentário. A performance é como os indivíduos se mostram no contexto das relações humanas e desempenham seu papel como integrantes da sociedade. Schechner (2003) define como:

Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa, pode ser estudada como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos (SCHECHNER, 2003, p. 27).

São atuações de ordem religiosa, associativa, política e outras que nos caracterizam pela maior ou menor inclusão, ou engajamento, nessas relações. É nos documentários, portanto, que olhamos a performance como elemento que diferencia o indivíduo nas atividades que o caracterizam. São atos e hábitos adquiridos com o tempo e a experiência individual:

Reconhecer que as atividades cotidianas são repetições de atos anteriormente executados é o primeiro passo a ser dado, mas é preciso ir além. Se a performance é da ordem do comportamento restaurado, o que se pode apreender no ato de restaurar? “O primeiro ponto a se considerar é que o personagem no documentário pode ser uma construção tanto do documentarista quanto de si. Ele é o entrelugar resultante do encontro entre a pessoa e o documentarista” (SOUZA, 2015, pg. 7).

A performance, como comportamento restaurado, também pode estar relacionada ao ato de mostrar-se em excelência, ressaltando o melhor de si, ou daquilo que se pretende exteriorizar. Nesse sentido, há que se considerar que o indivíduo desempenha a sua fala, fazendo com que aquilo que é dito para a câmera ganhe o aspecto de “evento único do ser” (BAKHTIN, 1997), “que deve ser visto como um ato ético orientador do modo como cada indivíduo se situa no mundo” (SOUZA, 2015, pg. 7). Falar em performance, como expressão, requer pensar na forma de colocar a si mesmo e a suas interpretações de mundo, trata-se do modo como

percebemos a vida. Thomas Waugh (2011) define três categorias que interpretam a performance do personagem. Uma é da ordem da apresentação; a outra, da representação; e a terceira categoria é um misto das duas anteriores. Ele diz que:

A diferença entre a representação e a apresentação não é que uma utiliza a performance e a outra não, mas é que a primeira nega e esconde os componentes de sua performance, através de convenções como não olhar para a câmera, enquanto a segunda reconhece abertamente e explora essa possibilidade (WAUGH apud SOUZA, 2015, p. 5).

Então é possível compreender que, ao representar para a câmera, o indivíduo realiza uma interpretação de si, nas atividades que exerce cotidianamente. É apenas uma repetição daquilo que já faz. Um ator utiliza, na representação no palco ou no cinema, técnicas teatrais que conferem a sensação de verdade ao personagem. Quando o diretor pede que o entrevistado no documentário atue para a câmera, ele adentra o território da encenação, mas, ainda assim, se trata de algo de domínio do indivíduo que é filmado. Então, essa é uma negociação que o diretor faz na representação da realidade, sem tirar o seu valor de elemento real, representado e revestido de autenticidade.

O filme *Pacific* (2009), do diretor Marcelo Pedroso, foi feito a partir de imagens externas, produzidas por passageiros de um cruzeiro a Fernando de Noronha. As gravações com câmeras pessoais tinham a intenção de registrar a viagem para serem exibidas a familiares e amigos. A produção solicitou essas imagens aos passageiros e então foi feita a edição. No filme, nota-se a performance das pessoas diante da câmera, de maneira descontraída, espontânea, caracterizando o estado de ânimo durante a viagem. Embora não houvesse a intenção de transformar os registros em filme, o desempenho é nítido. Muitos falam direto para a câmera, como se estivessem conversando com a pessoa que assiste à exibição da gravação.

O filme *Tarnation* (2003), de Jonathan Caoette, é performático e representa um desafio à nossa compreensão de mundo e das relações parentais. O diretor expõe a relação conflituosa estabelecida com a mãe, uma mulher doente mental. A história contada com um acervo farto de imagens antigas, gravações de secretária eletrônica e fotografias revela momentos dramáticos e desconcertantes ao longo da infância, adolescência e vida adulta de Caoette. Num dos diversos momentos constrangedores do documentário, ele confronta o avô e o questiona sobre supostos abusos contra a mãe. Na cena, ficam expostas a rispidez do diretor e a fragilidade do idoso, um homem

franzino, que é surpreendido com uma câmera ligada e um interrogatório realizado pelo neto. A filmagem desnuda um conflito familiar, que foi intencionalmente filmado. Com isso, a performance encontra ressonância nas palavras de Nichols (2016), que afirma que documentários como esse “intensificam o desejo retórico de ser convincente e o vinculam mais a um objetivo afetivo do que persuasivo – fazer com que sintamos ou experimentemos o mundo de uma maneira específica e tão intensamente quanto possível” (NICHOLS, 2016, p. 210). Esse é, sem dúvida, um ato de performance.

A performance é um elemento inerente ao indivíduo, do qual não se pode dissociar. Todos são moldados pelas atitudes sociais acumuladas ao longo da vida. As performances são construídas desde a infância. Pais e mães falam sussurrado com os seus bebês, sendo que a voz é infantilizada, muitas vezes, para demonstrar afeto. Gestos e atitudes são ensinados e tornam-se referências de comportamento. O convívio em grupos sociais e em família adiciona formas de expressão e atitudes que são incorporadas e passam a fazer parte do meio vivido. São performances da vida, e são esses elementos que são colocados em função do documentário. Portanto, cabe o questionamento: o que é ser natural? As performances são naturais ou o natural é não interpretar a si mesmo? Uma atitude de indiferença, em si, não é uma forma de interpretação?

Consideramos que a performance ocorre também por meio de elementos não verbais, que estão situados no campo da subjetividade de quem os interpreta. O olhar, o tom e a intensidade da voz, a respiração de quem fala, são aspectos que não podem ser categorizados, mas podem ser percebidos. Eles transportam informações que não são ditas, mas representam o pensamento, a intenção, a vontade de quem diz algo a alguém. Essas emissões são decodificadas por quem as recebe. Bakhtin (2003, p. 289) diz que “todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido”. Isso equivale dizer que a mensagem é um dos princípios da comunicação, que é dirigida de forma objetiva, direta, representada pelas palavras do emissor. Mas existe um “segundo elemento do enunciado, que lhe determina a composição e o estilo, é o elemento expressivo, isto é, a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 289). Esses elementos compreendidos pelas expressões conferem diversos graus de força à emissão: eles podem provocar variações que transitam pelo espectro que vai da

desconfiança à crença incondicional, porque neles residem características que são decodificadas por quem recebe a mensagem.

A percepção de tais enunciados é aprendida com o tempo, na vivência de cada um. Desde a infância, vimos as pessoas acenando com o dedo, da esquerda para a direita, e vice-versa, para sinalizar uma negação, ou proibição de algo. Ainda assim, esses gestos são atrelados às palavras. A emissão é carregada de subjetividade e a decodificação da mensagem também se estabelece assim. Para que se creia em alguma narrativa, não basta o pressuposto da interpretação, pelo receptor, do que é verbal e não verbal. Ele interpreta o que ouve, o que vê e o que sente, e assim concebe, ainda que apenas para si, os elementos narrativos como válidos ou inválidos.

Em que pese a importância das palavras, é nos olhares, tom de voz e respiração, como dito acima, que percebemos as ironias, os reforços de ideias, o levantamento de dúvidas, aprovações, questionamentos e outras formas não ditas, nem escritas, que representam um arcabouço de significações. Elas são validadas nesse pacto entre receptor e emissor, conferindo a noção de credibilidade. Esses elementos, então, funcionam para o documentarista como um filtro, determinando o que ele vai aproveitar ou desprezar, na sala de montagem. São as crenças ou dúvidas do diretor que disparam o gatilho de seleção entre o que usar e não usar tendo em vista os depoimentos colhidos. Trata-se uma decisão subjetiva, tal qual ocorre com a seleção do material que entra na montagem final. Mas as expressões falam muito. Não são descritas numa tabela que possa ser consultada a cada gesto que cause desconfiança, como, por exemplo, ao se afirmar que a pessoa que coça o nariz ao falar pode estar contando uma mentira. Nesse ponto, entram em ação os demais componentes que reforçam a noção de seriedade, mas, ainda assim, tudo isso está sujeito a equívocos, pois nada impede que uma pessoa que coce o nariz esteja manifestando uma verdade. Então a subjetividade de quem interpreta conta como fator decisivo. Um erro de interpretação é definitivo, porque, uma vez que o filme é finalizado e lançado, não há mais volta.

2.7 O acaso e o risco do real

Produzir um documentário é lançar-se num mundo de incertezas e realidades tão controversas quanto são as possibilidades de comportamentos humanos em suas

essências e diversidades. Cada indivíduo é uma verdade em si, com sua visão de mundo e na forma de se representar. Sejam quais forem as convicções, elas são traduzidas pelas peculiaridades individuais. É nesse ponto que entendo residirem as encenações, observadas por Debord: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 14). É como se disséssemos que as imagens que vemos no cotidiano fossem produzidas para seduzir o olhar alheio, reflexão que lança luz sobre uma das preocupações de quem entra no mundo das produções audiovisuais, especialmente aqui me referindo aos documentários. Nesse sentido, Debord observa que “a especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio” (DEBORD, 2003, p. 14). A sociedade do espetáculo é aquela que se revela sob o manto da representação, de uma inserção num contexto globalmente mediatizado, nas relações em diversos níveis. Este é um dos aspectos que representa certo desafio aos documentaristas e os leva ao território do risco, que permeia as diversas etapas da produção.

Os filmes documentários são consolidados em suas estruturas, porque ultrapassam as fronteiras do ficcional, ainda que existam, em determinados momentos, referências às representações sociais, que influenciam muitas vezes as relações e invadem as obras fílmicas. Os documentários, como representações da realidade, são suscetíveis a elas. As cenas podem ser planejadas pelo diretor, mas há um determinado momento em que o controle lhe escapa, porque o personagem não tem a obrigação de interpretar, de reproduzir um sentimento ou emoção que porventura não lhe seja intrínseco. Os personagens, nos documentários, por vezes, podem começar e terminar suas participações, representando a si mesmos, mas nada impede que, durante este processo, esqueçam-se das câmeras e assumam os sentimentos que lhes invadem.

O documentário, por estar geralmente ligado a eventos que se passam em tempo real, está sujeito aos riscos do fato imediato, gravado no momento em que ocorrem, conforme também observado pelo diretor de fotografia Walter Carvalho (2005), que é reconhecido por sua experiência, neste gênero fílmico:

A realidade é sempre maior do que você. Se você acha que ela se esgotou, ela dá uma reviravolta e te surpreende. Ela, a realidade, por mais que você se prepare de todas as formas, através do conhecimento do que você vai filmar, através dos equipamentos que você vai utilizar, é sempre surpreendente; e quando você chega para captar [a realidade], ela dá a volta

por cima, é maior do que você imaginava, e você não tinha previsto aquilo. O que é imprevisto no documentário é tão importante quanto o previsto, porque você nunca sabe o que o imprevisto pode trazer (CARVALHO apud PUCCINI, 2012, p. 81).

O risco do real, além disso, avança além das reações dos entrevistados e se estende a outros aspectos, como as variações naturais de clima, quebra de equipamentos e outros fatores, geralmente não esperados pela equipe de produção, mas que podem interromper os planos, pelo menos em determinada etapa.

Comolli (2001) observa que é longe da ficção que o documentário se ocupa das fissuras do real, que resvala nos recônditos mais tortuosos e indesejados da verdade humana. O real ameaça, põe em perigo o sucesso da conclusão de um projeto, mas, nele, também reside a essência que confere a sensação, muitas vezes triste, de que uma determinada história não terá um fim feliz. Quando assistimos a filmes sobre o holocausto, toma conta um sentimento de desalento e tristeza, por saber que as imagens ou testemunhos mostram um sofrimento que exterminou seis milhões de judeus nos campos de concentração e que, ali, se caracteriza a representação da miséria e tortura a que foram submetidos. O real tem sua crueza naquilo que mostra, mas o risco valoriza o documentário como produto autêntico. Pouco importam as idiosincrasias, as representações, os jogos de cena que ameaçam a documentação fílmica, porque dela fazem parte todas as variáveis do comportamento humano. É esse risco que desafia o cineasta em sua leitura sobre a realidade vivida e a realidade encenada. Cada um mostra a si mesmo como quer e, mesmo assim, independentemente do que encena, tem valor legítimo, porque é autêntico em sua essência. Isso não tem relação com verdade real, mas sim com a verdade individual.

No documentário *Os dias com ele* (2014), a cineasta Maria Clara Escobar vai a Portugal para filmar o pai, o escritor Carlos Henrique Escobar. Ele interfere, em alguns momentos, sugerindo que ela adotasse narrativas diferentes do que ela planejava. O risco do real materializa-se, então, pela relação de pai e filha. Ele pensa que a filmagem seria sobre sua obra, mas descobre que o documentário tem enfoque no período da ditadura, embora o fio condutor seja estabelecido pela relação entre eles. Isso se torna claro quando, numa conversa em que Clara, extracampo, revela que o filme também é uma reflexão sobre o silêncio na ditadura e o que aconteceu entre ambos. É possível observar que o tempo e a distância que os separaram por

quase toda a vida tenham causado o conflito de percepções de um sobre o outro. Embora fossem pai e filha, não conviveram o suficiente para que se conhecessem. As relações sanguíneas não bastaram para que as concessões fossem recíprocas, e isso suscita o estranhamento entre ambos e suas respectivas ideias. Então, temos como resultado que o real entre indivíduos é mais forte do que a suposta relação hierárquica e de obediência, respectivamente. A fragilidade se estabelece no ponto em que a filha questiona a visão do pai sobre o relacionamento entre ambos. E, assim, embora se trate do registro fílmico do encontro, este deixa de ser um filme e passa a ser uma tentativa de solução de conflito individual, em que a cineasta busca respostas para as inquietações que a sobressaltavam naquele ponto da vida. O real invade o território da encenação, e a cena revela que o curso, naquele instante, embaralha entre representação e a própria realidade.

Comolli (2001) observa que o desejo de filmar é a força motriz do documentário, e que “as condições da experiência fazem parte da experiência” (COMOLLI, 2001, p. 1). Ao se abrir “àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário resgata, ao mesmo tempo, a possibilidade da continuidade da representação” (COMOLLI, 2001, p. 1). O risco do real ronda os momentos em que o cineasta passa a filmar qualquer situação representante da realidade, pois as pessoas não estão lá unicamente para atender aos anseios da produção fílmica e, por isso, em última análise, serão elas próprias. Muitas vezes uma palavra mal colocada do cineasta pode pôr a perder o interesse do ator social (Nichols) em continuar a gravação:

Estes homens ou estas mulheres que nós filmamos, que nesta relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com singularidade, tudo o que carregam consigo de determinações e de dificuldades, de pesado e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida -. Tudo o que a experiência de vida neles terá modelado. Ao mesmo tempo, alguma coisa de complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica (COMOLLI, 2001, p. 4).

Então, filmar pessoas reais no mundo é encarar os desarranjos possíveis das formas de viver, assumindo os riscos que as próprias reações idiossincráticas possam

produzir e surpreendendo as mais precisas previsões. O mundo real pode subverter o mundo das representações.

3 CAPÍTULO III

3.1 Memória

Ao iniciarmos o estudo sobre este tema, percebemos que muitas narrativas, nos documentários, partem do princípio de que é preciso preservar ou resgatar situações frequentemente atreladas às questões sobre a memória. Vimos, então, que, paradoxalmente, ambas as situações são impulsionadas pelo esquecimento. Esquecer, porém, é uma forma de lembrar. Nesse sentido, a necessidade de compreendermos esse tensionamento instigou-nos a lançarmos um olhar mais detalhado sobre a memória. Assim, decidimos dedicar este capítulo a essa compreensão, a partir dos estudos de Halbwachs (1990) e Nora (1993), que veremos adiante.

Muitas são as inspirações que levam à ideia de produzir um documentário, e uma delas é resgatar um fato específico do passado, isto é, escrever, na história, algum evento importante, que mereça o esforço da documentação fílmica. Os documentários, uma vez realizados, resistem no tempo e, por essa razão, uma característica em comum entre eles é a perenidade. Os documentários resistem por gerações, porque resgatam e preservam fatos que, na maioria das vezes, são acionados a partir do próprio contexto histórico. Sob esse olhar, emerge a perspectiva que os adota como “um lugar de memória, um refúgio em imagens e sons dos traços ou restos de uma memória viva, da ‘verdadeira imagem do passado’; portanto, uma atividade de luto que não permite que estes rastros se apaguem, desapareçam, sejam esquecidos” (TOMAIM, 2009, p. 55). Trata-se, portanto, de uma resistência ao esquecimento, tão inversamente proporcional à lembrança, e que tanto amedronta as pessoas, como dito por Huyssen, lembrando o ensinamento de Freud, de que “a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida” (HUYSEN, 2000, p. 18). É o receio de esquecer que toma conta do mundo; o medo de que as memórias sejam deletadas no transcurso das gerações e que o passado vivido se esmaça sob o holofote da modernidade. Observemos que os discursos de memória, globalmente valorizados, no entanto, estão intrinsecamente entrelaçados às histórias de nações e estados, com seus episódios muitas vezes ligados a genocídios, extermínios e investidas contra seus povos. Tomemos como

exemplo as atrocidades em Ruanda, na Bósnia, no Kosovo, o holocausto judeu, o extermínio de diversas comunidades indígenas nas Américas e tantas outras, cujo desejo de esquecimento se confronta com o imperativo de preservá-los vivos, para que não se repitam.

A memória reside na individualidade das pessoas, mas sua importância se estabelece fora dela, ou seja, no convívio, no conhecimento, na multiplicidade de relações entre seres humanos e suas comunidades. É preciso ressaltar que “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” (NORA, 1993, p. 13).

Para Maurice Halbwachs, embora a memória seja um fator residente no âmbito individual, só encontra a sua consistência na ordem coletiva. Para ele, o indivíduo aprende e se forma a partir das experiências estabelecidas em sociedade, daí a compreensão de que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 16).

A memória, vista como a propriedade de “conservar certas informações, remete-nos, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423). Nessas recordações, também se encontram sentimentos, percepções de vida, mudanças de comportamento e muitas outras consequências estudadas pelo ramo da psicologia e que aqui não fazem parte do nosso estudo. Nesse sentido, Le Goff (1990) lembra que “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (CHANGEUX *apud* LE GOFF, 1990, p. 423).

Os documentários, portanto, servem-se, muitas vezes, de tais lembranças para contar a história e reconstituí-la da forma mais próxima. As imagens, sejam fotográficas ou em movimento, reforçam a compreensão de quem assiste a um relato. As imagens e os testemunhos são estruturados na subjetividade da análise do cineasta, e este se encarrega de dar o seu olhar sobre como os fatos se desenrolam. A base estrutural desse processo, no entanto, está na força dos depoimentos. É nesse sentido que Halbwachs (1990) diz que “fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do

qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras”.

Todos nós carregamos um arquivo imenso de recordações sobre lugares, pessoas, fatos históricos e sobre o convívio em diversos níveis de relações, que nos permitem reviver tais situações, ao longo do tempo. Porém, muitas dessas lembranças vão se dissipando gradativamente. Detalhes do que antes fora vivido perdem seus realces. Então, uma lembrança clara e precisa do que aconteceu transforma-se num leve esboço do que ficou no passado. Quando retornamos a algum lugar, depois de anos, o nosso olhar reaviva essas lembranças (Halbwachs, 1990) e elas se reconstroem, ainda que readaptadas às nossas experiências mais atuais. A nossa compreensão de mundo soma-se a todas as referências adquiridas e as ressignificamos de acordo com a nossa vivência. É como se conflitássemos diversos depoimentos dentro de nós mesmos, mas, ainda assim, a essência da história permanece reconhecível e identificável. Não há dúvidas de que a nossa lembrança sempre nos conduz às certezas que carregamos, as quais podem ser agregadas pelas recordações de outras pessoas, mas, ainda assim, as convicções nos levam a caminhos e decisões que julgamos mais adequados. Quando nos encontramos com algum amigo do qual nos separamos (Halbwachs, 1990), de início encontraremos alguma estranheza nessa retomada de contato. A sensação é de que não se trata mais da mesma pessoa, até que alguns fatos vividos em conjunto sejam trazidos à conversa e as memórias entrem em reconstrução. No entanto, essas reminiscências ganham a ressignificação proporcionada pelos conhecimentos individuais, surgidos durante o tempo que se passou. Dessa forma, não estabelecemos uma conexão única, embora, muitas vezes, aproximada. Os fatos, porém, podem não ser mais percebidos com o mesmo olhar de antes, pois os pontos de vista estão ressignificados. É preciso, porém, observar, como constata Halbwachs, que:

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 36).

Não basta que uma testemunha recorde-se de um acontecimento ou de uma determinada época. Essas lembranças precisam manter um contato próximo com as

demais memórias convocadas, para que possam ser reconstruídas sobre a mesma base e concordem-se com os pontos fundamentais da narrativa, ou da própria memória. Pode-se dizer que a sintonia estabelecida carece que as afinidades estejam ainda vinculadas entre passado e presente. Uma se apoia na outra, mas não necessariamente recordam dos mesmos fatos. Com isso, queremos dizer que tais recordações ainda precisam estar presentes no interior dos indivíduos, de forma que as trocas obtidas transportem-se mutuamente de um lado ao outro, complementando-se como história, sentimentos e percepções.

É comum vermos antigos grupos de alunos de determinadas escolas, que estudaram na infância e adolescência, reencontrando-se depois de adultos. Anos separam esses indivíduos e cada um deles concluiu suas etapas de vida de maneira diversa. Os caminhos que os levaram a cumprir suas aspirações pessoais certamente já não os mantêm mais sob a mesma sintonia de objetivos, mas o desejo de rememorar uma época vivida sempre motiva os reencontros. De tais eventos, a memória de pessoas e situações fazem com que tenham boas lembranças em relação ao passado. No entanto, não se pode dizer que isso se processe de maneira total e plena, e que as sensações serão as mesmas, a partir do senso comum daquele grupo.

Quando fiz a minha graduação, cerca de três décadas atrás, eu era capaz de dizer o nome e o sobrenome da maioria dos colegas de classe. O passar dos anos se encarregou de fazer com que a maioria deles caísse no meu esquecimento. Agora já não sei mais quem eram. Recentemente, encontrei-me com um deles e fiquei constrangido ao ser lembrado por ele que estudamos juntos. Eu não sabia o seu nome e nem mesmo quem era, mas as experiências que tivemos em comum eram as mesmas dentro da sala de aula, e quaisquer lembranças de então seriam restritas àquela experiência. Passamos alguns anos juntos, no mesmo ambiente, no entanto, não havíamos construído uma relação pessoal em nossas vidas exteriores. Nesse sentido, Halbwachs (1990) diz que:

A duração de uma tal memória era então limitada, pela força das coisas, na duração do grupo. Se subsistem todavia testemunhas, se por exemplo antigos alunos se lembram podem tentar lembrar a seu professor o que este não se recorda mais, é porque no interior da classe, com alguns colegas, ou fora da classe, com seus pais, eles formavam pequenas comunidades mais reduzidas e, por isso, mais duráveis; e os acontecimentos da classe interessavam também a estas sociedades menores, ali tinham sua repercussão, ali deixavam traços (HALBWACHS, 1990, p. 39).

A importância que havia entre aquele grupo e mim desapareceu. As lembranças comuns e de convivência que nos uniam no passado deixaram de existir com o decorrer do tempo. Isso não significa que não foram importantes, nem que eu não me importasse com eles, ao contrário. É que o significado que havia ficou para trás. A minha memória, como parte do coletivo, dissipou-se em consequência natural de todas as experiências que vieram a seguir. O que se passou comigo, dali em diante, ganhou mais relevância. Então, nada mais me aproxima daquele grupo, que ficou esquecido no tempo.

A memória começa pelos indivíduos, expande-se com as relações e se integra ao meio social. Esse é um processo de negociação, que Pollak (1989) descreve como “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar” e reforçar as percepções de pertencimento. A referência ao passado preserva as tradições, mantém a coesão dos grupos sociais e das instituições como um todo. A preservação da memória enfrenta, no entanto, dificuldades inevitáveis para a sua manutenção. A ação natural do tempo provoca o envelhecimento de documentos, a gentrificação de bairros que perdem seus moradores para dar lugar a novas construções, bem como o próprio esquecimento de fatos passados, são apenas alguns dos aspectos que contribuem para a dissolução da memória.

As histórias e a memória proporcionam a reconstrução de fatos e reforçam as percepções sensoriais. Lembro-me de que, nas tardes de sábado, na segunda metade dos anos 1970, eu ia às sessões do Cine República, que ficava na Praça da República, no centro de São Paulo. Na minha memória, era um período em que a vida era doce, cheia de esperanças de futuro, e os filmes em 3D completavam a minha sensação de felicidade. Eu era livre para ir ao cinema e me divertir num lugar seguro. Hoje, quando passo pelo local, recordo-me daquele prédio imenso, em que formei parte da minha atração pelo cinema. O prédio, no entanto, foi demolido para dar lugar à Estação República do Metrô, que hoje serve a milhares de pessoas todos os dias. Certamente, muitos indivíduos das novas gerações devem desconhecer que a antiga sala de exibição abriu espaço para a modernidade e o interesse coletivo. Essa é uma recordação que me pertence, assim como também é compartilhada por quem teve vivência parecida, por ouvir as histórias, ou por tê-la testemunhado.

A partir desse entendimento, é possível perceber que, em contato com outras pessoas que frequentavam ou cruzavam o local, essa recordação individual integra a memória coletiva, a qual, de acordo com Von Simson (2003):

É formada por fatos e aspectos julgados importantes e que são guardados como a memória oficial da sociedade mais ampla. Se expressa no que chamamos de lugares da memória. Eles são os memoriais, os monumentos mais importantes, os hinos oficiais, quadros célebres, obras literárias e artísticas que expressam a versão consolidada de um passado coletivo de uma dada sociedade (VON SIMSON, 2003).

Simson (2003) pensa de forma semelhante a Halbwachs (1990) que diz que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 16). Então, se preservada, ela não cairá no esquecimento. Mas nem sempre há o denominador comum das lembranças estabelecidas. As percepções são pessoais e, com isso, criam-se tensões entre elas. Ainda assim, ela pode “sobreviver a seu desaparecimento, assumindo em geral a forma de um mito que, por não poder se ancorar na realidade política do momento, alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas” (POLLAK, 1989, p. 11).

As histórias nem sempre dispõem de documentação abundante, de forma que elas possam ser contadas e as narrações sejam validadas por filmes, fotografias e qualquer outro suporte, que permita a sua reconstrução. Ainda assim, Pollak (1989, p. 11) observa que o filme é a opção mais adequada para reorganizar e enquadrar a memória, porque não se dirige unicamente às “capacidades cognitivas, mas capta as emoções”.

Nesse sentido, podemos afirmar que os documentários ocupam um papel relevante nesses rearranjos da memória coletiva. Porém, ainda assim, é preciso observar que nem tudo é contado nos depoimentos de testemunhas, como Pollak ressalva:

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 (POLLAK, 1989, p. 8).

Essa tensão existente entre a adoção do silêncio e a decisão do pronunciamento pode revelar, como observado por Pollak, a falta de algum interlocutor que ouça as declarações de tais testemunhas ou a presença do receio de sofrer consequências pelas manifestações advindas de interpretações equivocadas. É onde residem as memórias subterrâneas, que carregam o que, muitas vezes, é

inconfessável e retém o indivíduo no território da contenção de palavras. No aspecto geral, é o processo semelhante ao ressaltado por Claude Olievenstein:

A linguagem é apenas a vigia da angústia...Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior (OLIEVENSTEIN apud POLLAK, 1989, p. 8).

Então, considerando-se a formulação de narrativas que recontem uma determinada história, surge a interrogação acerca de que até que ponto a ênfase deva ser dada a um ou outro aspecto contado. Pode haver o comprometimento da veracidade dos fatos, em função da ocultação de parte da história? Pode haver a deformação de algum detalhe específico, em nome da preservação de aspectos íntimos de um depoente? Nesse particular, Pollak (1989) diz que:

Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado. Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto (POLLAK, 1989, p. 8).

Pollak (1989) lembra que há casos em que as recordações são desconfortáveis e, por isso, são evitadas. Ele cita uma pesquisa feita na Alemanha, que “comprova tragicamente o silêncio coletivo daqueles que, depois da guerra, muitas vezes temeram que a revelação das razões de seu internamento pudesse provocar denúncia” (POLLAK, 1989, p. 12). Referem-se aos judeus homossexuais e àqueles que tiveram relações sexuais com judeus. No filme *Um Passaporte Húngaro*, a avó de Sandra Kogut, Mathilde, lembra que, quando chegaram ao Brasil, havia um dispositivo legal que proibia a entrada de judeus no país. Fatos como esse, hoje vergonhosos, tendem a ser esquecidos. São episódios ocorridos na história do Brasil, mas que não foram preservados na memória coletiva. É como se os historiadores tivessem deixado o esquecimento se encarregar de apagar naturalmente os vestígios de algo que não interessa recordar nos livros. Com isso, as memórias marginalizadas transportam o risco de perderem a sua consistência, até o momento em que possam ser contadas. O esmaecimento de seus elementos, com o transcorrer do tempo, pode comprometer a sua transição de memória individual para memória coletiva. De tal maneira, ficaria confinada no ambiente da recordação individual e poderia perder o seu efeito de

abrangência e transformação. Nesse sentido, as memórias, como já vimos anteriormente, passam por ressignificações, decorrentes da evolução na forma de viver e perceber o mundo:

O passado não é fixo: é materializado pelas recordações e sempre transformado pela interpretação que fazemos. O passado é o vínculo memorável estabelecido a partir do presente. A memória configura-se, assim, como um conector fundamental que nutre o passado, ao mesmo tempo em que o torna presente (BARBOSA, 2019, p. 19).

Assim, existe uma constância interativa entre o que se vive e o que se aprende. Consequentemente, há alteração em como se interpreta e, por conseguinte, em como se comunica. Apesar de haver uma relação entre esse conhecimento e a formação da história, não é implícito que isso se processe de maneira inequívoca. Assim, existe uma constância interativa entre o que se vive e o que se aprende. Consequentemente, há alteração em como se interpreta e, por conseguinte, em como se comunica. Porém, apesar de haver uma relação entre esse conhecimento e a formação da história, não é implícito que isso se processe de maneira inequívoca, ainda que documentos sustentem a existência de determinados fatos relevantes, como acontecimentos históricos.

Os documentos que comprovam uma determinada história são importantes para sustentar afirmações contidas nos documentários, mas, mesmo assim, são apenas vestígios que indicam a existência de um passado, que geraram atos de comunicação que se mantiveram com o tempo. Eles se mantêm com essa característica de indício, como observado por Barbosa (2019), ao sublinhar que:

As fontes não existem em essência e nem são dotadas de uma neutralidade capaz de espelhar verdades sobre os tempos idos. Os vestígios do passado, sejam eles um testemunho ou documento, só se transformam em fontes históricas no momento em que o pesquisador lhes atribui essa qualificação (BARBOSA, 2019, p.15).

Desta maneira, Barbosa (2019, p.15) entende que “é preciso enfatizar que as fontes não são dotadas de uma neutralidade capaz de espelhar verdades sobre os tempos idos” e que é preciso que um pesquisador lhe atribua o valor de fonte histórica. Então observamos que o documentário permite menor rigor formal, conferindo credibilidade aceitável aos depoimentos. Com isso, não quero dizer que os depoimentos recebam uma chancela de autenticação de veracidade absoluta, em que

pese a possibilidade de serem revestidos de fundamentos insustentáveis, mas são importantes para a construção argumentativa, pela força do testemunho. Isso pode ser observado no filme 33, no momento que Kiko Goifman critica as palavras do detetive Carlos, fazendo sua ressalva de desaprovação ao que fora dito no depoimento.

A memória é uma grande aliada da narrativa documental. Quem presta um depoimento a um documentarista está disponibilizando os arquivos guardados em suas lembranças para resgatar os fatos existidos e, de certa forma, mantê-los vivos. Não há dúvida de que, muitas vezes, o tempo modifica as percepções de ocorrências vividas e, com as eventuais ressignificações, eles possam ser alterados, mas isso não significa que essas mudanças nas percepções tenham sido propositais ou que venham a alterar a essência do que se diz. Ao falarmos da intencionalidade, é preciso convir que, quando um documentarista formula as suas perguntas a uma testemunha, passa a haver um contrato de credibilidade mútua entre documentarista e depoente. Ambos confiam, entre si, que haverá a presença das verdades desejadas sobre os fatos e que, mesmo diante das interpretações modificadas, com o passar do tempo, elas irão preservar o essencial da história. É por isso que Barbosa (2019) assegura que “as ações dos homens no presente e no passado são experiências temporais narradas e reconfiguradas pelas interpretações que construímos na comunicação e na história”.

Para as narrativas que bordam histórias de vida, considerando aqui o documentário, os cineastas geralmente invocam, quando é possível, a presença de testemunhas, da mesma forma que os pesquisadores buscam referências acadêmicas que balizem suas afirmações. Os documentaristas valem-se dos depoimentos e testemunhos que conferem credibilidade, mas também proporcionam engajamento emocional e reforço de autenticidade à história contada. Ao selecionar um indivíduo que irá aparecer no filme, o cineasta conta com a sua própria percepção para avaliar a coesão e consistência do que é dito. No entanto, isso não quer dizer que ele seja responsável pelo teor do que é declarado por quem disponibiliza suas memórias, tendo em vista que estas pertencem ao sujeito que fala.

As lembranças residem na própria existência do indivíduo. As rememorações fazem parte do presente. Portanto há o entrelaçamento entre presente e passado, de forma que estes se completam. As memórias não se bastam unicamente; elas se configuram no hoje, pelos fatos existidos anteriormente. Nesse sentido, François

Hartog (2014) observou que, no século XX, instalou-se a valorização do presente em detrimento do passado. Ele chama de “presentismo” essa maneira de entender o atual como importante, de modo que ganhou espaço o culto ao passado, como mercadoria de consumo obrigatório, traduzindo a memória como produtos da nossa identidade. É a partir dessa compreensão de Hartog que percebo a insistência da valorização do que é atual, deixando guardado o passado, como se as experiências vividas ficassem escondidas numa gaveta e se tornassem visíveis apenas quando as abrimos e de lá retiramos as lembranças registradas em documentos e fotografias. A memória coletiva tem relação com os monumentos, memoriais, museus e arquivos que preservam as histórias, quase que numa reverência obrigatória, com pouca compreensão da sua devida importância. O que importa é o que é recente e atual. Então comportamo-nos como se essas memórias fossem mera referência para o presente e se prestam tão somente aos devaneios das recordações. Neste contraponto está o tempo, que se tornou uma mercadoria e, contra ele, o imediatismo das inovações estabelece-se em velocidade tal que os lançamentos de bens e produtos não resistem a mais do que poucos meses, porque o novo precisa ser consumido na mesma velocidade em que é produzido. Passou-se a cultivar o que é supérfluo e é novidade. E refletindo sobre Hartog, Tomaim pondera que tudo isso se transforma em mercadoria de consumo rápido e descartável, em que também “as mídias não só comprimem o tempo – são capazes de contar trinta anos de história em um minuto e meio – como também se apoderam do acontecimento dentro de uma lógica que prioriza o instante, o agora” (TOMAIM, 2016, p. 98). Porém, é inegável a importância da preservação da memória para que, assim, os indivíduos a mantenham viva e ativa, como dito por Nora (1993), para quem “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 9). Segundo ele, a memória é representada pela vida e pelos indivíduos que a carregam. Ela é dinâmica e evolui constantemente, é “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 9). Em contrapartida, ele ressalta que a história é a tentativa de reconstruir um passado que já não existe mais. Para ele, o fenômeno do mundo globalizado trouxe uma massificação, essencialmente representada pela mídia, e isso significa o “fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado”, e a percepção da

história, atuando em conjunto com a mídia, “dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (NORA, 1993, p. 8). Tudo o que resta são as reminiscências que podem dar alguma forma ao todo reconstruído, mas, mesmo assim, sujeito a estar incompleto. É diante dessa reflexão que ressaltamos a importância do documentário como um mediador de memória.

Alguns documentários, como *Diário de uma busca*, partem de um desejo de reconstrução de memórias e história. O cineasta é como um artesão que manipula a matéria prima, de acordo com a sua percepção de contexto e dá forma a um conteúdo preexistente, moldando-o sob o seu olhar. Se, de um lado, a história é passada e imaterial, em contrapartida ela também pertence a todos. A história reside no coletivo e não está sob um domínio particular, já a memória, por sua vez, é plural e pertence a muitos universos, multiplicados por tantos quanto forem os grupos que a possuem. Ninguém a possui. “A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 9). É como dizer que a memória só existe no presente, reavivando-se a partir da existência no passado. Então, lembrar é perceber o transcurso do tempo e da vida; é buscar compreender quem éramos, quem nos tornamos e onde queremos chegar. A nossa percepção de mundo ocorre a partir da compreensão das nossas próprias vivências e da forma que nos inserimos nesse mundo histórico. As transformações, assim, são percebidas por intermédio das memórias, que resgatam o antes e o depois, durante a nossa existência. Lembramo-nos de músicas, programas televisivos, épocas, que remetem a sentimentos, experiências, pessoas e situações. É avaliando este contexto que Barbosa (2019) diz que:

A memória seria, portanto, uma operação de vida, enquanto a história seria uma operação científica, realizando constantemente, conforme Nora (1993) uma reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (BARBOSA, 2019, p. 20).

Desse modo, os testemunhos “introduzem a constatação do *eu estava lá*, mas também a sua atestação (se você também estava lá, pode atestar o que eu digo por estar lá) e a sua confrontação (o que eu vi como testemunha é semelhante ou não ao que você também viu por estar lá)” (BARBOSA, 2019, p. 20). As memórias sempre podem ser acionadas no momento em que se prestem a servir de referência ao passado. Os artifícios retóricos dão força às narrativas, que reconstituem os fatos ocorridos nas histórias dos indivíduos.

Para haver memória, é preciso haver esquecimento. Em alguns casos, pode haver o desinteresse pela manutenção das lembranças, mas esse não é um processo de simples desejo. O esquecimento pode ser espontâneo, assim como as lembranças podem se manter vivas, apesar da intenção de esquecê-las. Porém, o esquecimento, quando ocorre, pode ser um aliado de quem não quer se recordar de um passado que não vale ser revivido. Nesse aspecto é que Ricoeur (2007) diz que há “um esquecimento de reserva e um esquecimento por apagamento de rastros”. O de reserva refere-se às marcas profundas, que vão e voltam com o tempo. O de apagamento de rastros, referente a situações que não trazem boas recordações, como o período da escravidão. É considerando esses aspectos que lançamos luz sobre os documentários analisados e encontramos identificadas situações que destacam a busca da memória como foco dos documentaristas, nas ditas produções.

Em *Santiago*, sentado em uma cadeira na cozinha, o mordomo fala de sua vida na mansão da família do diretor João Moreira Salles. Santiago mostra-se empolgado por contar a sua história. São relatos dos dias de glamour, em que ele preparara as diversas recepções e cuidara de todos os detalhes para receber os convidados. O depoimento inteiro é gravado naquele pequeno espaço do apartamento. Um filme em que é conduzido com ênfase nas memórias de Santiago e de João Moreira Salles. Apenas o antigo serviçal aparece, mas as lembranças são de ambos. A música clássica reforça o desejo do diretor em dar ao filme o tom de reflexão e de melodrama:

Minha memória e a de Santiago se confundem com a casa da Gávea. Ele sempre esteve lá, do dia em que nasci, ao dia em que deixei a casa, em 1982. Meu pai deu início à construção da casa, em 1948. Ele era um homem de negócios e, mais tarde, foi embaixador e ministro. Era um homem público e a casa refletia isso. Santiago era o senhor dos salões, a pessoa que lhes dava vida, nos dias de grandes jantares (SALLES, aos 29'15").

Essas lembranças são transportadas para o filme, como uma reconstrução de um passado distante, desfeito pelo tempo e pelas mudanças afeitas a elas. A casa estava abandonada, os pais dele já não mais estavam presentes e a vida tomou seu curso. Santiago estava aposentado havia anos e guardava milhares de páginas de textos, que escrevera de suas recordações. Algumas delas são contadas. A memória é uma das matérias-primas do filme, em sua concepção.

Kiko Goifman, em 33, inicia o filme com a frase: “eu sempre gostei de falar que sou filho adotivo, nas ocasiões mais inesperadas. As pessoas se sentem escolhidas,

em ouvir um segredo tão importante”. Ele faz uma confissão de sua condição de filho adotivo, mas deixa implícito que o assunto sempre foi tratado como segredo. É algo que permaneceu guardado em sua memória e na das pessoas mais próximas, ao longo dos anos, que decidiram não exteriorizar o que se passou. No entanto, a partir do o momento em que ele decide publicizar o fato de que é filho adotivo, são acionadas as memórias de seus próximos, por intermédio de testemunhos.

O depoimento da mãe de Kiko Goifman, Berta, é o primeiro acionamento feito por ele, nesse sentido:

“Eu e o Jaime casamos em 1954, e claro que o sonho de toda mulher não se discutia, se a gente queria ou não queria ser mãe. Todo mundo queria. Esse sentimento era um sentimento generalizado. Toda mulher queria. E o tempo foi passando e eu não engravidava. Fiz muitos tratamentos, aqui em Belo Horizonte, fiz em São Paulo, várias vezes, também. Eu acho que nós fomos até ao limite dos tratamentos de antigamente. E como não deu resultado, nenhum deles, então foi mais do que comum nós termos pensado em adotar uma criança pra ser nosso filho. A minha família toda, e havia uma cobrança muito grande, e isso me incomodava, à mim e ao Jaime, muito. Todo mundo perguntava: afinal, quando é que vocês vão ter um filho? A expectativa do dia acontecer, é um período muito difícil, que a gente vai atrás, não tem, as coisas são difíceis, mas na hora que acontece, é assim, de uma paixão, é de uma emoção...”

Os depoimentos da tia de Goifman, da irmã e da cartomante complementam um cenário que resgata os primeiros meses de sua adoção. A história que se passou no âmbito particular é contada no filme. O médico que examinou a criança, antes da adoção, agora dirige o hospital em que se deu o parto. Ele franqueia os arquivos da época, mas nada auxilia na localização da mãe biológica. As performances das memórias da mãe adotiva de Goifman, assim como das testemunhas, serviram para recontar a história da adoção. Os passos seguintes foram estabelecidos, à medida em que as recordações foram acionadas.

No filme *Santiago*, a narração do primeiro texto em off, observa-se a descrição das lembranças de João Moreira Salles, como vemos:

Há 13 anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim. Primeiro uma música dolente. Não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido. Depois, um movimento lento, em direção a três fotografias. A primeira delas, mostrando a entrada de uma casa muito grande, a casa em que eu cresci. A segunda, de um quarto, o meu quarto, que eu dividia com o meu irmão Pedro. A terceira fotografia é de uma cadeira solitária na varanda. Quando foi feita, a casa já estava vazia.

As imagens produzidas para a abertura do filme representam como o diretor se lembrava daquela época. O personagem central, em seu depoimento, resgata as lembranças das grandes festas, os preparativos, o glamour que cercava a vida dos habitantes da mansão em que Salles fora criado. Santiago, assim, transforma-se numa espécie de arquivo falado, na descrição de uma época em que o luxo e a suntuosidade eram a tônica da vida naquele lugar. O filme reveste-se de detalhes bem definidos, porque as lembranças de Santiago são aparentemente precisas. Ele é o personagem utilizado como fio condutor da história. É como encontramos ressonância na afirmação de Halbwachs (1990), que diz que “fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras” (HALBWACHS, 1990, p. 16).

Em *Um Passaporte Húngaro*, as memórias de Mathilde, e dos tios Éva e Gyuri, na Hungria, contextualizam a deportação dos avós da diretora, em 1938, e são o ponto de partida para o início da busca de Sandra Kogut pelo passaporte. Os documentos guardados por eles, durante décadas, e as lembranças da época vão contribuir para o início do processo que vai conduzi-la à obtenção da cidadania naquele país. O que vai interessar, sob o aspecto material, são os documentos, ainda que envelhecidos pelo tempo. O passaporte é carimbado com a letra K, o que significava ida sem volta. Mathilde conta que ela e o marido embarcaram no trem, que iria tirá-los do país:

E a gente já estava dentro do vagão, na janela. E um dos irmãos disse pra ele: Desce, tenha coragem de descer. Você vai chorar onde ninguém vai ver você. E à mim eles disseram: Eu não entendo isso. Até um animal, quando está para ter cria, procura um lugar seguro, e vocês vão para onde? Porque eu estava esperando a Tite. Se você não tivesse grávida, você não teria vindo? – Talvez não! Eram tempos que vocês não podem nem imaginar, com coisas impossíveis, que normalmente não acontecem. Vocês não podem imaginar. Porque você pode imaginar, você tem uma casa montada, tem uma vida arrumada e, de repente, vai embora.

As lembranças dela contextualizam a saída da Hungria. O medo era de serem levados a algum campo de concentração. É uma recordação que guarda estreito relacionamento com a história e também com uma espécie de memória do mundo. Na reflexão de Nora (1993) a memória é a vida carregada pelas pessoas, por isso ela está em evolução constante, sofrendo as incursões “da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA,

1993, p. 9). Nesse sentido, a história é sempre a reconstrução incompleta e problemática das situações que não são mais ativas, mas a memória “é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. E a memória individual, como vivida por Mathilde Ljta, é apenas parte de uma memória coletiva.

Em *Diário de uma busca*, as memórias são acionadas com frequência, ao longo do filme. Elas não apenas recontam as experiências da família, no tempo do exílio, mas também servem como uma forma de reflexão sobre o tempo passado e o presente dos personagens, como veremos a seguir. O primeiro plano do filme mostra uma foto de Celso Castro, pai da cineasta, em cima da maca de um necrotério, em Porto Alegre. A narração conta que ele foi morto depois de invadir um apartamento:

Meu pai morreu em Porto Alegre, no dia 4 de outubro de 1984, em circunstâncias misteriosas. Ele tinha 41 anos. Não sei se a palavra misteriosa é a mais apropriada. Vou começar de novo. Meu pai era jornalista. Morreu no apartamento de um cidadão alemão, ex-cônsul do Paraguai, no qual entrou sem ser convidado.

As memórias atravessam todo o documentário. Elas são resgatadas pela família, por amigos, por policiais e pelas cartas escritas por Celso. Se, de um lado, a intenção é tentar encontrar algum detalhe importante, no emaranhado de incertezas que envolvem a morte do pai, de outro, o filme é uma reconstrução das memórias da família. Foram muitos anos no exílio; foram muitas experiências mantidas no âmbito privado da família Castro, e o filme traz à público o que se perderia com o tempo.

Waterson (2007, p. 53) recorre a MacDougall (1998a, p. 232), para justamente demonstrar que é preciso cuidado com o conteúdo dos depoimentos nos documentários, ao dizer que “as entrevistas e reminiscências não são a ‘memória propriamente dita’, mas representações secundárias”. E mesmo aqueles objetos que fazem referência a um período específico representam unicamente a si mesmos. É como vemos em *Um passaporte húngaro*, na cena em que Mathilde mostra a Sandra alguns papéis amarelados pelo tempo. Esses documentos comprovam a origem húngara da avó da diretora, mas não são a memória em si. São apenas objetos de memória, importantes apenas para a construção da lembrança. São os seus sinais externos. Assim, filmamos algo que se encontra bem distante no tempo, na memória vivida, constituída por “testemunhos duvidosos, evidências imperfeitas e invenção” (MACDOUGALL *apud* WATERSON, 2007, p. 53) – em tradução livre.

A cautela de MacDougall é compreensível em relação aos depoimentos, pois a experiência em gravações de entrevistas revela que muitos indivíduos acabam por sofrer a influência da câmera ligada e passam a representar a si mesmos de maneira exacerbada. Isso equivale dizer que a empolgação pode tomar conta, em determinados casos, e que as recordações ganhem contornos de ficção. Assim, fatos que deveriam ser descritos dentro de uma perspectiva de realidade, acabam fugindo de seu curso e, eventualmente, passam a transitar pelo território das inverdades. O depoimento de Eva, tia de Kiko Goifman, aciona essa discussão. Ele desconfia que ela possa ter mentido em suas declarações diante da câmera.

Uma forma de minimizar os efeitos dessas distorções da realidade, ou pelo menos estar atento a elas, é descrita por Waterson (2007), ao argumentar que o testemunho deve ser avaliado como um evento autônomo, o qual faz parte do presente:

O testemunho filmado nos oferece pistas para serem lidas durante a fala do depoente, com todas as suas dimensões correspondentes da comunicação não verbal: o estilo de fala, o tom e o ritmo da voz, pausas, hesitações, expressões faciais, linguagem corporal, gestos e tudo o que isso nos diz sobre emoção e estado espírito (WATERSON, 2007, p. 61 - tradução livre).

Esse filtro empírico, exercido pelo documentarista, decorre de suas experiências individuais, as quais são formadas por erros, acertos, decepções, frustrações e tantas outras quanto lhe permitem sua vivência. Não se trata de um instrumento infalível, de que se possa aferir com precisão. Vale unicamente a percepção. Mas os gestos falam. O nervosismo, as expressões faciais e a linguagem corporal revelam intenções. O olhar pode transmitir verdade. Ainda assim, estamos nos referindo a avaliações subjetivas. Dificilmente ter-se-á a certeza sobre uma mentira bem contada ou sobre uma verdade mal declarada. À despeito disso, entendo que a força do depoimento tem o seu valor como relato e recuperação de memória.

Nesse ponto, é possível propor algumas reflexões que levam à percepção de como o documentário pode ser um fio condutor às nossas memórias afetivas. Na percepção de Tomaim (2009), “é, nesse sentido, que arriscamos aproximar a atividade do historiador com a do documentarista, evidentemente respeitando suas especificidades” (TOMAIM, 2009, p. 55). É de se observar, então, que o cineasta tem uma liberdade de criação, mas, mesmo assim, tal liberdade é constituída da ética necessária para a salvaguarda dos elementos reais, observando-se que, nessa

aproximação com o outro, na sua intimidade, é necessária “uma postura no olhar que se aproxima do olhar do historiador, principalmente daquele historiador preocupado em vasculhar o sensível na constituição do passado” (TOMAIM, 2009, p. 55).

Assim sendo, temos que o ato de rememorar do documentário seja uma forma de revisitar o passado, sob a ótica do cineasta e dos depoentes. Esses pontos de vista misturam-se e constituem-se numa reinterpretação dos acontecimentos vividos e que, agora, passado e presente se entrelaçam, de maneira ressignificada pelas releituras resultantes da produção fílmica. Trata-se de uma forma de construir um lugar efetivo de memória, que não perde, em si, a sua essência como representação do fato histórico: “É do encontro do cineasta com os atores sociais que se procura reconhecer a “verdadeira imagem do passado”, aquela que perpassa veloz, num instante como um relampejar, antes que ela desapareça para sempre” (TOMAIM, 2009, p. 59).

Em *Santiago*, as memórias do mordomo Santiago estruturam a narrativa do diretor. Santiago datilografou tanto suas experiências pessoais, como observações acerca da nobreza. O diretor João Moreira Salles, então, resgata um período de cerca de três décadas de serviços prestados pelo mordomo à sua família. Considerando esse aspecto, temos uma produção que atende à classificação proposta por Guy Gauthier, como “documentário de memória” que consistem em “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (GAUTHIER apud TOMAIM, 2016, p. 99). O documentário referido pelo autor equivale ao documentário histórico, no entanto, poderia também ser chamado de documentário de testemunho, porque, ainda assim, estaria sendo categorizado de maneira correspondente:

A primeira diferença que precisa ser feita é que neste tipo de documentário a representação da memória é o foco, articula um gesto de atualização do passado seja por meio de testemunhos, arquivos e vestígios. E como um “subproduto” deste tipo de documentário, interessa-nos aqui aqueles filmes que se dedicam às narrativas das memórias traumáticas, que nascem de uma vontade de memória. *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) são grandes exemplos deste “documentário de memória” (TOMAIM, 2016, p. 99).

Dessa forma, Tomaim reflete que as possibilidades surgidas a partir das “narrações de teor testemunhal no documentário fazem do documentarista um ‘catador de lixo’ que encontra no afeto, no símbolo e no trauma os estabilizadores das recordações que eles manuseiam em seus filmes” (TOMAIM, 2016, p. 99). No entanto,

na minha percepção, vemos no trabalho do documentarista a semelhança ao esforço de um garimpeiro: para encontrar uma pequena parte de ouro, na maioria das vezes, a bateia recebe muita água misturada com cascalho e terra, formando uma mistura turva, mas o ouro não passa ao olhar atento do garimpeiro que enxerga e separa as mínimas partículas, que se somam no final do dia e perfazem um todo desejável de metal precioso. Analogamente, o cineasta colhe os depoimentos, mas nem tudo o que ouve e filma lhe interessa. As pequenas partes somam-se e representam o composto que pode transformar o documentário, no fim da produção, em um documento valioso para a história.

Assim, o documentário de memória assume e representa o seu papel de arte e técnica, na preservação de imagens tanto do presente, quanto do passado. Constitui-se, portanto, como mídia de memória. Em contrapartida, essa categorização imbrica-se ao conceito que também o torna a materialização do que foi referido metaforicamente por Nora (1993) como “aceleração da história”:

Uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo (NORA, 1993, p. 7).

Nora compreende que falar de memória popularizou-se tanto, porque ela não existe mais. As ideologias-memórias, segundo ele, chegaram ao fim, assim como aquelas lembranças que são trazidas do passado e são retidas no futuro, de forma que possam estabelecer essa relação de continuidade. Mais do que isso, ele entende que houve uma dilatação dessa percepção histórica, devido à participação da mídia nesse processo. Houve uma substituição da memória hereditária pelo interesse pelo fascínio das produções midiáticas. Ele acrescenta ainda que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p. 12). São aquelas lembranças que se espalham em nossas mentes, mas que permanecem em fragmentos que, muitas vezes, se reunidos, formam um tênue esboço do que fora um todo. É o esquecimento instalado de forma involuntária e necessária.

Assmann (2011) inspira-se em Shakespeare para afirmar que “as recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 71). Isso sugere que as decisões entre lembrança e

esquecimento residem na ordem do emocional do indivíduo e que restam protegidos, de maneira inacessível. Apenas retalhos do conhecimento e das recordações se tornam disponíveis. É como se um mecanismo de defesa contra os próprios instintos, acionados por uma razão, ou não razão, disponibilizasse apenas parte do residente na memória. Sentimo-nos assim quando desejamos lembrar de detalhes do que vivemos no passado, mas apenas resquícios ressurgem à lembrança. Isso faz com que, em contrapartida, tenhamos a constante capacidade de aprender o novo, adquirir conhecimentos atuais, conferindo ao passado o status de alicerce que dá base ao conhecimento. Nietzsche é citado por Assmann para elogiar “a força do esquecimento como a capacidade de se proteger das próprias lembranças resistentes e disseminadas” (ASSMANN, 2011, p. 71).

Nora reflete sobre a preservação da memória, que entendemos aqui como um movimento quase que obrigatório, na tentativa de reavivar o que é fadado ao esquecimento. Essa articulação do passado se dá de maneira fria, porque ocorre em meio à cultura de valorização do que é novo. Para ele, são resultados de uma coletividade estabelecida em princípios de “renovação e transformação”:

Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo, numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p.13).

É sob esse prisma que refletimos sobre a importância do documentário como mídia de memória. A velocidade da informação, o surgimento de novos interesses sucessivos e efêmeros e a preferência por conteúdos voláteis e vazios relegam a história a um espaço de menor proporção nas lembranças e nas memórias ativas. Não há uma intenção determinada do que se pretende esquecer, mas sim um condicionamento à velocidade e à profusão de informações. O indivíduo vê-se obrigado a selecionar, imediatamente, o que interessa e o que deve ir para as gavetas do esquecimento. As novas memórias são armazenadas, para que se disponham delas o dia em que possam ser convocadas. O que foi vivido ontem é relegado a um arquivo guardado não mais em folhas, nem em fotografias reveladas, mas sim em espaços virtuais ou em nuvens depositárias, onde se encontram os restos do que foi parcialmente absorvido. Os documentários, então, surgem como registros dos

relacionamentos, das convivências e da vida em si. De um lado temos a insistência em “acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em que não se sabe que tribunal da história” (NORA, 1993, p. 15). Mas, como dito por Huyssen, “do ponto de vista do arquivo, é claro, o esquecimento é a última das transgressões. Mas quão confiáveis ou à prova de falhas são os nossos arquivos digitalizados?” (HUYSEN, 2000, p. 33). O autor nos lembra de que, apesar dos computadores não serem tão antigos assim, já precisam de “arqueólogos de dados”, que se dedicam a desvendar a concepção dos primeiros programas, ou seja, é uma preocupação real a maneira de preservar as memórias na era da digitalização.

Assim, as memórias são, de um lado, a grande aliada a serviço do documentarista. A contribuição de quem fala e a intenção de dar o melhor de si são pontos de partida que motivam o cineasta a colher as suas entrevistas. Com elas, são construídos os argumentos, recontadas as experiências e revividas as lembranças individuais. As narrativas resultam da disponibilidade de quem fala. Aqui, acreditamos na existência de um contrato subjetivo de verdade e de boas intenções, numa crença na verdade contada pelo outro e num objetivo sincero do cineasta. Ambos se aceitam e credenciam-se mutuamente como elementos verídicos. Mas, por outro lado, essas verdades sofrem as modificações ocasionadas pela própria essência, intrinsecamente instaladas nelas. Elas são verdades parciais, fragmentadas, adulteradas pela força do tempo e do esquecimento. Sob essa ótica, a mais bem intencionada declaração, ainda assim não será a essência do que se vivenciou. O tempo transforma as realidades. Elas são ajustadas às novas percepções, que também se ressignificam à medida em que evoluem.

Então há que se questionar se o documentário de memória não seja revestido de autenticidade, da verdade como essência, devido à parcialidade das lembranças e do esquecimento, decorrentes do próprio transcurso do tempo e das experiências. Essa não é uma questão de verdade autenticada ou mentira conduzida, mas sim da compreensão de reminiscências, como dito por Nora:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais (NORA, 1993, p. 9).

Pretender estabelecer o sentido de verdade absoluta, o que supostamente só se observa no jornalismo, é colocar-se como detentor infalível de premissas da imutabilidade do comportamento humano, as quais inexistem. Nesse aspecto, o documentário de memória aproxima-se da arte de reunir fragmentos — os ‘restos’ preciosos para as narrativas — das lembranças resistentes ao tempo e ao esquecimento. Então, podemos concluir que tais articulações possam constituir-se em passado relido e reconfigurado, mas, ainda assim, fiéis a seu tempo e a sua essência. O tempo não apaga o todo, nem o esquecimento reconfigura a história que, em si, continuará a mesma.

4 CAPÍTULO IV

4.1 Análise dos filmes

O objetivo da nossa pesquisa é identificar os pontos de convergência em que as fronteiras do filme documentário embaralham-se, ou seja, quando o diretor também é o personagem central da narrativa. Para identificarmos esses aspectos, partimos dos estudos de Jaques Aumont e Michel Marie, descritos na *Análise do Filme* (2004). Neles, os autores fixam três princípios que definem da seguinte maneira:

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 alcançemos, num 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 devemos praticar (AUMONT; MARIE, 2004, p. 39).

A nossa intenção não é fazer uma análise dos discursos, mas sim encontrar os pontos que indicam a direção que entendemos convergentes na produção do documentário e formam o embaralhamento de fronteiras aqui visto. São eles: a autobiografia, autorrepresentação, dispositivo narrativo, encenação e risco do real, já vistos no capítulo II, e a memória, no capítulo III. Temos como objetivo proporcionar uma reflexão sobre os diversos aspectos que norteiam as escolhas do diretor, como a relevância da história, a viabilidade de produção, entre outros, que se conjugam a esses que aqui analisamos. Em cada um desses documentários, há pontos semelhantes de conflitos e reflexões, surgidos de maneira muitas vezes inesperada por seus protagonistas. Se tomarmos em conta que os roteiros de filmes de ficção quase que obrigatoriamente trazem obstáculos estruturados para tornar o desfecho surpreendente, o documentário não comporta essa previsibilidade. As situações são imprevisíveis, à medida em que a vida segue o seu curso e os personagens estão compromissados com suas atividades. O risco do real (Comolli, 2001) é um elemento que ameaça a continuidade do filme. Se, por um lado, os documentaristas têm como objetivo concluir satisfatoriamente as suas buscas, por outro, eles têm de lidar, na maioria das vezes, com situações inesperadas, sobre as quais não exercem controle, de modo que não é possível prever o desfecho. Há riscos diversos, como vemos no filme *Diário de uma busca*, em que a cineasta e a mãe são surpreendidas pela então moradora de uma das antigas residências do casal Castro, no Chile, que ameaçou

chamar a Polícia, porque não concordava com a presença delas no local. É sob esse aspecto que o risco da vida real pode proporcionar imprevistos. O diretor participante da história também se torna sujeito das ações dos atores sociais, que pensam e agem sob suas próprias perspectivas de vida, conforme é colocado por Comolli:

O que se passa com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que tornam-se, assim, personagens do filme? Eles nos fazem conhecer e reter, antes de tudo, que existem fora do nosso projeto de filme. Somente a partir daquilo que farão conosco desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema. Isso demonstra o quão pouco, na entrada do jogo, estamos em condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de chacoalhar sua própria mise-en-scène (ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações (a não ser o tempo suspenso de uma filmagem) (COMOLLI, 2001, p. 4).

Se, por um lado, o diretor está sempre focado em manter o curso estabelecido para as filmagens, ao mesmo tempo tem de lidar com o imprevisível, surgido a partir da ação ou reação de um dos personagens. É necessário lembrar que cada um desses indivíduos tem em sua frente a câmera posicionada e, de alguma forma, representa a si mesmo, ainda que da maneira mais natural possível. A câmera pode despertar, muitas vezes, o fascínio exercido pela produção da imagem, essencialmente quando se tem a nítida sensação de que se está sendo filmado e exercendo a função de ator-personagem naquele momento. Mas essa atuação, com o passar do tempo, sejam dias ou horas, tende a sofrer uma acomodação, em que o personagem se reconduz a algo mais próximo de sua condição original de comportamento. Nos casos em que há a participação do diretor, esta acomodação também se dá pela interação entre ambos, a aproximação pelo convívio. Nas produções documentais, lidar com os imprevistos pode não ser uma tarefa tão fácil e, conseqüentemente, conduzir o roteiro a caminhos muitas vezes indesejados pode ser difícil. Um filme, nessas condições, pode começar com uma determinada expectativa de desfecho, mas terminar de forma diferente, inclusive com a ruína da produção. Os filmes *33* e *Um Passaporte Húngaro* mostram bem essas reconduções, uma vez que se estabeleceram em torno das buscas dos diretores em direção a um objetivo, sem que houvesse a certeza de sua obtenção. São documentários de busca, que “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” (BERNARDET, 2005, p. 144). As gravações ocorrem à medida em que

as buscas se dão em tempo real, trazendo assim a factualidade dos registros. Obviamente cada uma dessas tomadas é pensada com essa intenção, tendo-se como expectativa mínima que os imprevistos possam surgir, mas não é possível prever a dimensão das surpresas, nem como os personagens hão de responder aos estímulos inesperados.

O diretor tende a buscar sempre o melhor resultado para o filme, procurando fazer com que as captações rendam boas histórias e imagens, e, para isso, deve ter foco na obtenção de seus objetivos. O risco do real, porém, quando observamos os filmes objetos desta tese, poderia ter alterado os rumos do filme em si mesmo, assim como os rumos do próprio cineasta, como indivíduo. Imaginemos se Sandra Kogut não tivesse conseguido o seu passaporte húngaro. De que maneira o filme seria conduzido, já que o seu objetivo não seria realizado? Qual seria o nexos do filme? E se Flávia Castro descobrisse que o seu pai tivesse sido assassinado, ao invés de ter supostamente se suicidado? Não haveria de ser dado um outro desfecho para a história? E como ficaria a cineasta, diante de uma eventual descoberta nesse sentido? Imaginemos também se Kiko Goifman tivesse encontrado a mãe biológica e a cena resultasse em um melodrama que tanto ele disse querer evitar. E, por último, consideremos a reação de João Moreira Salles, que, se não tivesse sofrido a influência do real na ilha de edição, teria feito a montagem treze anos antes e o filme seria outro, possivelmente.

Portanto, é preciso considerarmos que os documentários, conforme colocado por Nichols (2016), envolvem pessoas do mundo real, a quem ele chama de atores sociais. Elas nos apresentam suas histórias “que transmitem uma proposta ou perspectiva plausível sobre suas vidas, as situações e os acontecimentos retratados” (NICHOLS, 2016, p. 153). No entanto, os modos de documentários ditos por ele são estabelecidos pelo cineasta, cujo ponto de vista “molda essa história numa proposta ou perspectiva direta sobre o mundo histórico, acatando fatos conhecidos, e não criando alegoria fictícia” (NICHOLS, 2016, p. 153). Porém, esses modos (expositivo, observacional, participativo, poético, reflexivo e performático) não são tratados nesta tese, porque o nosso interesse concentra-se sobretudo nos elementos presentes na produção. Assim, entendemos que a autorrepresentação, a autobiografia, a encenação, a memória, a performance e o risco do real produzem seus efeitos de forma a agirem no cineasta, que também é personagem, interferindo em suas decisões. A partir de sua percepção modificada ou de sua capacidade de alguma

maneira afetada por esses elementos, embaralham-se as fronteiras entre ser personagem e ser diretor. Dessa forma, muitos dos aspectos aqui observados moldam a própria persona do cineasta.

Outro aspecto a ser considerado é a autobiografia, um elemento presente nos quatro documentários que analisamos. Cada um dos diretores traz, em seus filmes, aspectos autobiográficos, como podemos observar em *Um Passaporte Húngaro*. Sandra Kogut conta sobre a migração de seus avós para o Brasil, no início da Segunda Guerra Mundial. A justificativa que ela encontra para obter a cidadania de um país europeu, no caso a Hungria, está na origem de seus avós, que são a base de sua própria história. Isso não seria possível não fossem eles imigrantes húngaros. Então, ela busca comprovar a sua ascendência, apresentando documentos que possibilitem a concessão da cidadania daquele país.

Em 33, Kiko Goifman deseja encontrar a resposta para sua própria dúvida, sobre quem seria a sua mãe biológica. O filme é narrado em primeira pessoa e Goifman declara que seu papel entrelaça-se entre a posição de sujeito e objeto, ou seja, a de diretor e personagem. É quando vemos que a narrativa se desenrola em torno da busca de detalhes sobre a sua adoção. Em *Diário de uma Busca*, a história revela-se autobiográfica quando o filme reconta a história do exílio dos pais da diretora Flávia Castro, que, por consequência, ela também vivenciou. O fio condutor que estrutura o documentário são as percepções e experiências da própria diretora, da mãe e do irmão, sobre o tempo em que fugiram do regime militar, na companhia de Celso, o pai.

Em *Santiago*, por sua vez, os elementos estruturantes residem na história da família Moreira Salles, ex-patrões do mordomo Santiago e pais do diretor. Salles narra a história do mordomo, mas esta se embaralha com parte da própria história do diretor. Por mais que o objetivo seja falar de Santiago, nesse ponto de encontro entre as duas vivências, vemos que uma se interliga à outra. Salles narra o filme em primeira pessoa, mas cabe aqui lembrar a discussão levantada por Lejeune (2008), que cita Genette (1972), para dizer “que pode haver ‘narrativa em primeira pessoa’ sem que o narrador seja a mesma pessoa que o personagem principal (LEJEUNE, 2008, p. 16). O personagem principal é Santiago, que empresta o nome ao filme, enquanto Salles narra, em primeira pessoa, a história do outro. Aqui está um dos pontos em que a autobiografia de Salles entrelaça-se à de Santiago. A autobiografia de um indivíduo começa por suas origens, a sua história, o que inclui seus antepassados. O elemento

autobiográfico não se estabelece a partir de uma divisão entre o indivíduo e seus ancestrais, como se o que fora vivido pertencesse a cada um isoladamente. A autobiografia estrutura-se a partir das experiências e vínculos históricos, contados pelo próprio indivíduo ou com o auxílio de outro. É o que acontece em *Santiago*, movimento que, como já vimos, foi observado por Lejeune (1975), ao defender que, para haver autobiografia, é necessário que uma mesma pessoa ocupe os papéis de narrador, personagem central e autor.

Sobre *Santiago*, de João Moreira Salles, pode-se questionar se o elemento autobiográfico reside nas narrações de Santiago ou na própria narrativa do diretor que conta a história. É nesse aspecto que se nota um embaralhamento das fronteiras da narrativa. São duas histórias distintas que se entrelaçam. Salles lembra-se do período em que viveu com a sua família e, aos vinte anos, deixou a residência para viver em outro lugar. Santiago foi o serviçal da residência por trinta anos e é principalmente sobre esse período que se refere o seu depoimento. Ambas as histórias foram vividas sob óticas distintas. Passados alguns anos, Salles e Santiago encontram-se novamente, agora como documentarista e personagem. No entanto, uma possível reaproximação, pelo fato de Santiago não trabalhar mais para a família e agora ser um personagem do documentário, não amenizou o distanciamento sempre havido entre eles. A conclusão a que Salles chega é a de que ele ainda se comportara como o filho do patrão. Então ele deixa transparecer que se mantivera distante e frio durante as filmagens, mas nada é previsível, ainda mais quando as histórias são contadas por diferentes cineastas, com visões diversas sobre a vida. No caso do filme *Santiago*, podemos levar em conta que a própria percepção do diretor conduziu-o a esse movimento interrogatório acerca de si mesmo: por que não me abri ao personagem? Por que me comportei como o filho do dono da casa? A atitude reflexiva pode levar a diversas conclusões, do ponto de vista fílmico, que poderiam trazer resultados afins ou controversos, simpáticos ou antagônicos, no fim da montagem, mas nem assim seria questionável o seu valor como obra fílmica.

Passemos ao aspecto da autorrepresentação, iniciando a discussão pelo filme *Um passaporte húngaro*, em que a cineasta Sandra Kogut realiza sua caminhada para obtenção da cidadania húngara. Ao longo do documentário, ela interage com pessoas, na condição de interessada em obter o passaporte. O documento irá permitir que ela ingresse em território europeu, como cidadã local, como vimos no primeiro capítulo desta tese. A cineasta entrevista funcionários públicos húngaros e brasileiros, na

condição de principal personagem do filme e também interessada na obtenção do documento para si mesma. Observamos, então, que a representação de si ocorre de forma ambivalente: no papel de requerente do documento e como cineasta. Se, de um lado, ela precisa do passaporte, por outro, deseja que a filmagem produza resultados satisfatórios. Porém, não é possível dizer em que momento essa representação ocorre por um aspecto ou por outro, tendo em vista que aquilo que o filme mostra são as etapas dessa busca. Sabe-se que ela deseja as duas coisas, mas é preciso nos lembrarmos que, para que essas filmagens fossem possíveis, havia o pressuposto contato prévio com os departamentos e pessoas envolvidos e uma subsequente autorização para filmagem. Então, quando a equipe inicia o processo de captação, estão todos cientes do trabalho. É quando as autorrepresentações são estabelecidas. Assim, nos lembramos de Goffman (2002), que reflete sobre o interesse de que os outros ajam em favor do que se pretende, durante o processo autorrepresentativo. No entanto, é importante interrogar, tanto sobre o caso de Goifman, como o de Kogut: ambos são mais personagens ou diretores? Goifman adota o estilo *noir*, do cinema norteamericano, para contar a sua história, numa narrativa similar à ficcional. Sandra Kogut, por sua vez, narra a sua história sem saber o que iria acontecer com ela ao final da filmagem. Em suas palavras, ela agiu como “uma atriz, sob a tutela de um diretor [...] como uma personagem” (BERNARDET, 2014, p. 217). A colocação dela dá a convicção de que:

É bem claro que, 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 Sandra-atriz, a qual trabalha com o material de Sandra-pessoa (BERNARDET, 2014, p. 218).

Nesse sentido, Bernardet (2014) diz que entende que se trata de um filme de ficção, mas que foi elaborado com material obtido a partir de eventos reais. Para ele, isso quer dizer que se trata de “uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida em que expõe a pessoa, a máscara” (BERNARDET, 2014, p. 218). Essas narrativas têm, em si, os personagens com os seus objetivos, que podem ou não ser atingidos, enfrentam os obstáculos, como nos roteiros ficcionais, e são contados de forma que mostrem uma vida moldada de acordo com a ficção, numa apropriação da vida pessoal para estabelecer a trama fílmica.

Nesse sentido, o diretor Kiko Goifman autorrepresenta-se ao longo do filme 33. Ele estabelece o prazo de trinta e três dias para encontrar a mulher que lhe deu à luz. É um filho adotivo em busca de suas origens e representa a si mesmo como fio condutor e narrador da própria história. Fica claro que o objetivo desejado, de encontrar a mãe biológica, não é o mais relevante, mas sim a realização da busca, independentemente de qual fosse o resultado dela. Se as buscas continuarem, depois das filmagens, não interessará ao telespectador, diz ele. Então vemos aqui mais uma fronteira difusa entre o desejo de concluir o filme e o interesse de encontrar a mãe biológica. Não é possível saber qual é a verdade do diretor, porque as representações criam as incertezas sobre o que é mais importante e o que se passa em seu interior. Não nos interessa o julgamento sobre o que é ou não indefinido, mas sim delinear o ponto em que temos uma zona em que as palavras e as intenções misturam-se, confundem-se, e é impossível determinar algo real e concreto. Talvez tenha sido essa a intenção do diretor ao não oferecer soluções prontas ao espectador: propor uma reflexão acerca do que foi mostrado e dito.

Retomando a discussão sobre autobiografia, voltamos ao filme *Diário de uma busca*. No documentário, notamos que a narrativa de Flávia Castro também é autobiográfica, ao retratar sua infância acompanhando os pais no exílio. Ela conta que conheceu sua primeira amiga, Silvia, na casa dividida no Chile por duas famílias, a dela e a de outro guerrilheiro, que depois foi morto pelo regime ditatorial daquele país. Num outro momento, Castro aparece numa entrevista concedida para a televisão brasileira, enquanto ainda residia em Paris, em 1979, durante a adolescência. Na entrevista, ela revela que não tinha mais afinidade com o Brasil, pois passara metade de sua vida no exterior. Esses são alguns elementos contidos no filme, que encontram aderência na definição de autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 14). A diretora conta a história de seu pai, como personagem principal e fio condutor, mas tem, durante a narrativa, a presença da mãe, do irmão e dos amigos que testemunharam os fatos. Ela conduz o filme em tom emocional, o que é notado, essencialmente, pelo tom triste da narração.

O conflito com o irmão Joca estabelece-se pela presença dele em vários momentos. O papel dele se confunde no filme: se, às vezes, ele aparece como personagem, em outros momentos, é mostrado como se fosse parte da equipe de

produção. Nesse particular, seria possível intuir que a cineasta convocou a presença do irmão como espécie de apoio emocional e possível elemento de suporte às filmagens. É uma percepção que não se confirma e nem se nega ao longo do filme, mas que é registrada na discussão que os dois travam aos 17'42", na afirmação de Joca:

O que eu acho interessante, é tenso, isso na gente, é que se junta esses olhares diferentes. O filme é teu, a história é tua, a linguagem é tua, o olhar é todo teu. Bom, como é que o Joca entra nisso? Porque aí, às vezes, eu sinto que tu quer que eu compartilhe contigo essa história. Aí eu digo: mas essa não é bem a história que eu faria. Aí a gente tensiona por isso. Às vezes tu quer que eu seja um integrante da família que vai fazer uma entrevista. Ora sozinho, ora acompanhado de outro (Joca, aos 17'42").

Não há resposta de Flávia à indagação do irmão. Ela apenas registra o tensionamento descrito por ele, cujo papel nas filmagens confunde-se entre ser um personagem do filme e presenciar algumas gravações como se pertencesse à equipe de filmagem. Outro ponto de questionamento no filme ocorre aos 01:07:00, quando Joca reflete sobre as entrevistas realizadas com pessoas próximas e a investigação sobre a morte do pai. "Quais os elementos que a gente tem para elaborar uma interpretação do fato? Nisso eu acho que está falho", diz Joca. E Castro confirma: "Claro que está falho". Não estou fazendo uma investigação policial, eu estou fazendo um filme". As questões formuladas por ela revelam um viés investigativo. Um exemplo disso é a entrevista com o repórter Jorge Waithers, que foi o primeiro a chegar ao local da morte do pai; as entrevistas com o inspetor de Polícia, João Itacir Pires; o delegado aposentado Jorge Tabajara Mafrá. Em cada uma delas, a tentativa é obter alguma informação relevante, que pudesse indicar que a morte do pai ocorrera de forma diversa da relatada oficialmente, mas nada se consegue de fato.

Notamos presente o aspecto autorrepresentativo, em *Diário de uma Busca*, embora este tenha se dado numa espécie de negociação direta, estabelecida com o espectador. É uma representação que ela faz de si, mas também dos demais de sua família, incluídos na estrutura de sua narrativa. Flávia Castro apresenta as experiências pessoais e da sua família, como sujeitos da ação ocorrida pela existência do regime militar. A consequência foi o exílio, que os levou a viver no Chile, na Argentina, na Bélgica, na França, e o pai também na Venezuela. O filme mostra, além do aspecto autobiográfico já referido, as intercorrências depois da volta do exílio. O pai não conseguiu emprego em Porto Alegre e teria se suicidado durante um suposto

assalto. Assim o filme traz a representação de uma dor, sentida por ela, que permeia a película ao longo de toda a sua extensão. Essa melancolia contida nas palavras da diretora insere-se também nas cartas narradas em tom melodramático; nas trilhas sonoras emotivas; nas entrevistas que reforçam o tom de dúvida diante de um suposto suicídio do pai; na fala da mãe que se sentia culpada por ter pedido pensão a Celso; e no tocar do sino da igreja, na última cena, que sugere um pesar pelo desfecho da morte dele. A diretora, então, escancara o fato de que restou uma interrogação diante de tudo o que foi vivido por ela. Por que tudo isso? Então encontramos, na afirmação de Goffman (2002), a explicação de que:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pedelhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. Concordando com isso, há o ponto de vista popular de que o indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo “para benefício dos outros” (GOFFMAN, 2002, p. 25).

Os personagens e as histórias são reais. O desfecho e as afirmações parecem ser autênticos. Não é difícil entender que a proposta ou, pelo menos, uma das intenções dela, no filme *Diário de uma busca*, foi mostrar que a história representada resultou de uma contingência em nível nacional, vivida por muitos brasileiros que, como no caso dela, não tiveram um final feliz.

Outro elemento presente nos quatro filmes é a encenação. Desejamos destacar, inicialmente, a primeira cena do filme *Santiago* (2007), em que aparece o personagem Santiago. Na frente da câmera, vemos uma claquete com o nome do filme, especificando a cena “cozinha”, tomada 1, rolo 1”. A claquete é retirada e ouve-se, extracampo, a voz de uma produtora determinando ao mordomo: “Santiago, apresenta pra gente a cozinha”. Neste exemplo vemos que a cena foi pensada para a captação do filme: ele é colocado na cadeira e aguarda que a câmera fosse ligada, momento em que foi dada a determinação para ele começar a falar. É um comando para que a representação se inicie, não é um momento natural, captado aleatoriamente. Trata-se de uma cena produzida especificamente para o documentário. Assim acontece com boa parte das filmagens dos demais documentários.

Dessa forma, como encontramos a encenação no filme de Salles, também percebemos em outras produções do gênero. Limitar uma filmagem à incidência de fatos casuais ou previsíveis, como eventuais manifestações, eventos específicos ou casos em que a equipe esteja a postos no momento em que seja demandada a sua participação, reduz as possibilidades de se produzir boas ilustrações filmicas. As encenações são necessárias no documentário, se pensadas no contexto da representação do real. Um exemplo disso é o que acontece com os personagens que encenam no exercício de suas funções, como notadamente observamos no Consulado Húngaro, em Paris, no filme *Um passaporte húngaro*. Na cena, o funcionário levanta-se, sai e retorna, claramente denotando que a câmera está apontada para ele e que ele está ciente disso. Também nas cenas dos detetives, em 33, que depõem olhando para a câmera. Eram entrevistas produzidas e encenadas ou seriam apenas orientações sobre como o diretor deveria proceder para realizar as buscas, sem que tivessem conhecimento da câmera? Assim também ocorre com Flávia Castro, que conversa com a sua mãe numa esquina, no Chile, num bate-papo informal. Essa cena, como nos demais filmes, traz algo do cálculo.

Uma outra preocupação que pode haver é se, na encenação, o indivíduo que representa a si mesmo não corre o risco de extrapolar as barreiras do real e emular aquilo que não é, de forma a criar um personagem de si e subverter a história, por causa de sua irrealidade. Comolli (2008) reflete que essas realidades representadas por grupos ou indivíduos que as elaboram e as legitimam já existem previamente, antes da presença do cineasta:

Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações (COMOLLI, 2008, p. 85).

Isso significa que as atuações dos indivíduos são comuns em suas atividades pessoais e profissionais. Volto a reforçar que eles representam a si mesmos, no intuito de transmitirem a imagem do seu eu social, aquele que deseja ser visto, e essa representação é regulada pelo “princípio da razão suficiente”, assim chamado pelos filósofos clássicos retomados por Bourdieu:

Os agentes sociais não agem de maneira disparatada, que eles não são loucos, que eles não fazem coisas sem sentido. O que não significa supor que eles sejam racionais, que têm razão em agir como agem ou mesmo, de maneira mais simples, que eles tenham razão em agir, que suas ações sejam dirigidas, guiadas ou orientadas por essas razões (BOURDIEU, 1996, p. 138).

O que o autor quer dizer é que eles podem ser razoáveis, ainda que não sejam racionais. Então:

Eles podem se conduzir de tal maneira que, em uma avaliação racional das probabilidades de sucesso, pareça que eles tinham razão em fazer o que fizeram, sem que tenhamos razão ao dizer que o cálculo racional das probabilidades tenha sido o princípio das escolhas que fizeram (BOURDIEU, 1996, p. 138).

Na prática, a encenação que reproduz uma rotina pessoal ou profissional dificilmente está longe do conhecimento do próprio indivíduo acerca daquilo que faz, pois o hábito adquirido o conduz as suas ações. Além disso, é de se considerar os demais filtros que são aplicados, ou seja, a percepção do cineasta no momento da gravação e a análise da cena, no momento da montagem. Uma encenação mal feita pode ser notada no ato da filmagem ou na mesa de edição e, exceto se estiver bem feita, será cortada.

Passemos a considerar agora o aspecto representado pelo risco do real, presente nos filmes aqui analisados, conforme já vimos no capítulo 2. Referimo-nos ao real que é imponderável e surpreendente. Ele pode significar o momento que ameaça a cena ou a continuidade do filme, por isso é um elemento no qual reside o temor pelo imprevisível, que surge e destrói expectativas, cria frustrações, decepciona ou desmotiva os cineastas na continuidade de seus projetos. O real pode se tornar um inimigo sorrateiro e invisível, que, muitas vezes, está na dependência do outro, nas insondáveis entranhas do pensamento e nas vicissitudes, ademais também pode estar contido nas introspecções do próprio cineasta-personagem. O diretor deseja a conclusão da obra fílmica, mas existe o seu lado emocional, que pode surpreendê-lo ao colocá-lo num conflito pessoal que comprometa seu trabalho de alguma forma.

É o que vimos no caso de João Moreira Salles, em *Santiago* (2007), quando a interferência do real se deu na ilha edição. A sua conclusão, naquele momento, era de que o filme não produzira o resultado que esperava. Não encontrou um nexo, um fio que pudesse ligar a história à coerência que desejava, então abandonou o projeto por treze anos. Porém, Salles diz, em narração no início do filme: “em agosto de 2005,

decidi tentar de novo. Era um modo de voltar à casa de minha infância e à Santiago". Ele, então, reflete:

Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas, me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago. É que, ele, não era apenas o meu personagem. Eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo (João Moreira Salles, no filme *Santiago*, aos 01"14"20")

O decorrer do tempo fez com que ele tivesse um outro olhar sobre a forma como conduzira a entrevista e o modo como se comportou diante do entrevistado. O que fora planejado inicialmente ganhou uma releitura, diante de suas transformações pessoais, sem que tivesse percebido. As intercorrências que proporcionaram o risco não materializaram nenhum prejuízo ao filme. O risco nunca termina com as captações, porque continua nas ilhas de edições.

No filme *Um passaporte húngaro*, a busca pela nacionalidade húngara trouxe a Sandra Kogut maiores detalhes sobre a vida de seus avós na Hungria. É comum que imigrantes tenham histórias que, muitas vezes, são desconhecidas dos descendentes mais jovens, porque ficam enterradas no tempo. Nesse sentido a cineasta coloca a sua surpresa ao saber que seus avós tinham a vida estruturada naquele país e que, de repente, tudo se desfez devido a perseguição dos nazistas aos judeus. Eles se viram obrigados a ir embora e deixarem tudo para trás, pois o outro destino provável seria um campo de concentração. Também surpreende o fato de que a chegada ao Brasil tenha sido preocupante para eles, porque, na narração da avó, Mathilde, também havia no Brasil a rejeição aos judeus, como povo e como imigrantes.

Entretanto, é nos aspectos formais anteriormente desconhecidos por Sandra que encontramos a incidência do risco do real. Um deles a surpreende, por exemplo, quando é alertada por sua avó sobre o fato de que, ao obter a cidadania húngara, poderia ter de abrir mão de sua cidadania brasileira. A informação é reiterada pelos funcionários do Arquivo Nacional, que dizem não ser possível dupla cidadania, mas sim dupla nacionalidade. Não é necessário avançarmos na compreensão dos efeitos que uma obrigação desta natureza pode causar no indivíduo que pretenda apenas obter um passaporte, com o possível objetivo de melhor transitar na Europa. Para

Kogut, o documento interessa claramente, mas ela não compartilha, no filme, se abriria ou não a mão de sua cidadania brasileira.

A nacionalidade húngara é conseguida depois de um ano, por isso uma carta de autorização para emissão do passaporte é entregue numa cerimônia coletiva. Nesta cena, a diretora chora, em extracampo. O pranto atrás da câmera evidencia um alívio, um desabafo. Uma nova surpresa é revelada, quando a tia diz que a validade do documento é de apenas um ano. É quando se percebe as interrogações sobre o prazo de validade da cidadania húngara, que apresenta uma espécie de período probatório.

No filme 33, o risco do real surge no momento em que Goifman viu-se na necessidade de convocar seus filtros morais e éticos, diante da sugestão do detetive em gravar sigilosamente as conversas telefônicas de sua mãe. Agir de forma obscura com a própria mãe era uma situação para a qual ele não estava preparado. A ideia do detetive leva-o ao questionamento de si mesmo e isso o fez sair da casa de sua mãe adotiva. A partir daquele momento, ele vai para um hotel.

Em situações corriqueiras, em que as captações de entrevistas e imagens se dão com atores sociais, distantes de quem dirige o filme, existe um distanciamento natural entre um e outro, ainda que o relacionamento positivo leve a algum tipo de aproximação entre ambos. Essa relação não deixa de ser profissional, por melhor que seja, mas Goifman rejeita acolher o que lhe fora sugerido e, assim, não decide não realizar uma gravação clandestina de sua mãe, pois isso, mais adiante, poderia provocar o questionamento quanto ao aspecto legal, moral e ético de sua atitude. Na narração, ele explica que o seu pai era comunista e, por isso, teve o telefone de casa grampeado pela ditadura militar, portanto não repetiria uma conduta manifestamente reprovável. A narrativa se dá de maneira emocional, contada com o olhar de quem busca uma verdade que vai além do filme. Ela também envolve o espectador, de forma a fazer com que este se engaje na torcida para que se encontre a mãe biológica. No entanto, o risco das emoções imprevisíveis fez com que o cineasta refletisse. O receio de que o documentário tivesse um desfecho sensacionalista, diante do eventual encontro gerou a incerteza se, de fato, a cena seria exibida. As inquietações dele se estabelecem, e a produção enfrenta a possibilidade de naufragar, conforme narrado por Goifman:

Essa busca anunciada da mãe biológica vem trazendo problemas. Sempre bate uma vontade de abandonar tudo. Em vários momentos duvido que eu tenha algum prazer em conhecê-la. Se estou alimentando uma curiosidade, isso já foi longe demais.

O cineasta entrou em conflito consigo mesmo. As descobertas feitas ao longo das filmagens o levaram a um ponto cujas interrogações transitaram de um lado ao outro. O filho adotivo já não queria tanto assim encontrar a mãe. O cineasta então encontra o desfecho do filme sem a conclusão de seu objetivo. A história se conclui. Em que pese a despreocupação do diretor em encontrar a mãe biológica, o fator motivador para que o filme existisse não se materializou. O risco do real surgiu e ameaçou a produção em seu andamento. Além disso, Goifman pressentiu o risco de magoar a mãe que o criou e o relacionamento entrar em crise. Houve o receio de que fossem desconstruídos os vínculos entre ambos, a partir de sua busca. Mas o risco ficou apenas na ameaça e não se realizou como resultado óbvio. Para o indivíduo, restou a oportunidade de continuar suas buscas no anonimato.

Outro indicador da presença do risco do real ocorre quando Goifman desconfia das declarações da entrevistada, sua tia Eva, dizendo que passou “pela cabeça que ela podia estar inventando aquilo para deixar a entrevista mais rica”. A narração refere-se especificamente ao episódio em que ela conta sobre o dia em que foi conhecer a mãe biológica do sobrinho, descrevendo-a da seguinte maneira:

Então ela era alta, tez clara, cabelo meio anelado, bem alta. Estava com as pernas enfaixadas, talvez por causa de varizes, as duas pernas. E quando essa senhora falou, que ela já estava com uma família muito boa, e tudo, as lágrimas dela. Ela chorou um pouco. Mas nós não demoramos muito lá não (33, aos 48’45”).

O que considero risco está na percepção do cineasta, que desconfia da personagem, que se divide entre a decisão de acreditar no depoimento e inseri-lo no filme ou duvidar e desprezá-lo na montagem final. Esse conflito pode surgir a partir da sua intuição, como diretor do filme, mas também por ser o personagem interessado na descoberta da verdade. O andamento das buscas mostra que não é simples atingir o objetivo. Um dos detetives havia garantido que a mãe biológica seria encontrada: “um presente que eu quero lhe dar é você encontrar a sua mãe verdadeira”, disse um deles. Porém, nenhum dos profissionais alertou sobre a possibilidade de que a busca poderia ser infrutífera por razões que poderiam ser múltiplas, como uma mudança da

mulher para outro país, outro Estado, ou mesmo a sua morte. No entanto, é interessante que, apesar de o diretor não encontrar a mãe, o filme existiu.

Outro ponto importante a ser examinado é a questão da performance, que observamos em diversos momentos, realizadas pelo mordomo Santiago. Ele toca castanholas ao som de um piano e acompanha com o conhecimento de quem sabe de cor a melodia. “Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos”, diz a narração do filme, realizada por Fernando, irmão de João Moreira Salles. Em dois longos planos, aparecem apenas as mãos do mordomo, iluminadas sobre um fundo preto, ambientadas pela obra musical erudita, que toca ao fundo. Os movimentos são coreografados no ritmo da melodia. Santiago realiza a sua apresentação, de algo que pratica todos os dias. Tudo indica que fora um homem que se preparou para o toque das castanholas, cujo som é agradável. Em outro momento, está com a cabeça encostada na parede e começa dizer: “às vezes penso...”, mas é interrompido pelo diretor, que determina, atrás da câmera, que ele encoste novamente a cabeça na parede e que reinicie a fala. Santiago obedece a instrução e recomeça. Está disposto a representar, porque faz o que lhe pede o diretor. E assim acontece quando a reza em latim é repetida para que se obtenha uma melhor captação de som e imagem. Santiago recebe o comando, em voz extracampo: “ainda não, vá lá pra baixo. Finge que começou agora”. Então volta a abaixar a cabeça e se mantém esperando. Após alguns segundos, ele diz: “você me avisa quando que... e retoma a sua reza. A performance é dirigida, orientada, produzida para compor o documentário.

Mas como não dar espaço à arte cênica de Santiago, que a exercitava como lazer? A representação de Santiago é parte da sua história. Os comandos obedecidos por ele são no intuito de construir a representação daquilo que lhe é real. É um passado recontado em torno de si mesmo. Ao falar da nobreza, que descreveu com um saber datilografado em trinta mil páginas, o personagem Santiago desempenha o papel de indivíduo acostumado a representar, a servir com requinte, a entreter como indivíduo elaborado, culto, escritor de suas memórias e estudos. Era um homem bem preparado para a representação de si. Santiago é uma daquelas pessoas que só se vê em filmes, porque pertencem a um mundo reservado a poucos observadores, mas as histórias contadas por ele ganharam o mundo pelas telas. Sua performance agora está eternizada.

No mundo real, a performance também acontece durante a fala, quando se expõem as ideias. O documentário 33 é filmado no estilo *noir*² do cinema americano. No documentário, percebe-se a intenção do diretor em dar um aspecto ficcional à narrativa, pois se trata de um documentário de busca, em que o diretor Kiko Goifman é personagem principal. Uma performance de cena foi imaginada para o momento em que o encontro viesse a acontecer:

Eu paro e ela passa direto. Isso é fundamental ela passar direto. O encontro ia ser o extremo do melodrama, ou o extremo do... Pra que o encontro? Tá nítido ali que eu vou encontrar. Depois, o que eu vou fazer é problema meu. Já não interessa mais pra quem está assistindo.

Na cena da leitura das cartas, vemos a performance da personagem e do diretor. Num plano, ele acende o cigarro da cartomante. Em outro plano, a câmera mostra a sombra de Kiko Goifman projetada na parede, emoldurada por um fecho de luz circular, acendendo o próprio cigarro. Em *off*, ele diz: “não acredito em cartomantes. Era fim de semana e eu não tinha como avançar as investigações. Procurei Conceição novamente”. É uma cena em que diretor e personagem se alinham na construção da imagem.

Imagem 16 – A cartomante.



Fonte: Fotograma do filme 33.

² O *noir*, como objeto artístico, é “o gênero que nunca existiu”. Nisso, há uma verdade. Durante sua ocorrência original, localizável em algum ponto entre o princípio dos anos 1940 e meados dos 1950 (quem saberá? Que generosa controvérsia é o *noir*!), nem a indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas, em referência ao corpus hoje cultuado como *film noir* (MASCARELLO, 2012, p. 178).

A imagem demonstra ser produzida em seus enquadramentos e iluminação. Vê-se isso num plano detalhe da mulher, colocando lentamente as cartas na mesa; em outro plano detalhe de metade do rosto dela levando a mão à boca; na filmagem de parte da sombra da cartomante na parede iluminada. São cenas que implicam mudança de ângulo de câmera. Volta um novo detalhe, agora da mão dela se movimentando. Kiko Goifman aparece de costas, observando a mulher lendo as cartas e fazendo previsões:

É, o encontro de vocês dois vai ser emocionante.
 – Vai ser bom, ou ruim?
 – Vai ser bom. Tem um senhor, que protege ela. Pai, marido, patrão? Não, não é patrão, nem pai. Um quebra galho. Eu não sei se ela é empregada doméstica não! Deu que ela está trabalhando, mas empregada não é não.

É uma cena elaborada para o filme, prevendo que o encontro entre mãe e filho pudesse acontecer. A performance de Kiko frente à cartomante ajudou a ilustrar a cena das previsões que ela fazia. Porém, o encontro esperado no filme não se materializou.

Em *Um passaporte húngaro*, a performance se dá nas buscas ao longo do documentário. Sandra Kogut é uma cineasta interessada no passaporte húngaro. Ela estimula as performances da memória da avó, Mathilde, quando levanta o passado dela e do avô na Hungria. É uma forma de engajamento da personagem, como Baltar (2007) observa:

Todas as falas de Mathilde, com exceção da fala inicial, são rememorações da deportação, junto com o marido, da chegada ao Brasil, da dificuldade e incerteza com relação à obtenção do visto brasileiro, da difícil adaptação. O que os testemunhos da personagem nos dizem é que não podemos esquecer que toda essa história de deportações, de perseguições, de preconceitos acontece com sujeitos que são avós, avôs, vizinhos, e não com documentos amarelados, com fotos esmaecidas (BALTAR, 2007, p. 105).

As cenas do filme também revelam as performances de alguns indivíduos em sua vida cotidiana. Cada uma se coloca a serviço da cineasta e deixa-se filmar em suas atividades pessoal ou profissional. Baltar (2007) reflete que assim se mostra “o privado que é submetido ao olhar público e expresso numa base de sustentação e ativação emocional que é também o que está em jogo no universo da imaginação melodramática” (BALTAR, 2007, p. 96). E essa imaginação se vê realçada pelo emprego das trilhas sonoras que reforçam a noção de drama pessoal ou familiar.

Ademais, tais performances da memória estabelecem laços de engajamento afetivo e proporcionam uma percepção de interligação entre público e privado (BALTAR, 2007, p. 96).

Um outro elemento presente na maioria das produções fílmicas documentárias é a memória. Esse é um aspecto quase que imprescindível nas produções, por se referir ao essencial que reconta a vida e as experiências e por ser onde reside a natureza dos amores e paixões, dos dramas individuais, das conquistas e dos fracassos e dos sentimentos de presente e passado que tanto nos rodeiam a mente e nos dão a real noção do transcorrer do tempo. Em 33, a memória é como uma pedra fundamental para esse filme de busca. As lembranças da mãe dão a justificativa inicial do porque da adoção da criança:

Eu e o Jaime casamos em 1954, e claro que o sonho de toda mulher não se discutia, se a gente queria ou não queria ser mãe. Todo mundo queria. Esse sentimento era um sentimento generalizado. Toda mulher queria. E o tempo foi passando e eu não engravidava. Fiz muitos tratamentos, aqui em Belo Horizonte, fiz em São Paulo, várias vezes, também. Eu acho que nós fomos até ao limite dos tratamentos de antigamente. E como não deu resultado, nenhum deles, então foi mais do que comum nós termos pensado em adotar uma criança pra ser nosso filho.

E, a partir disso, o cineasta começa a sua investigação. A mãe dele, Berta, encontra um papel de registro no hospital, revelando a data e hora do nascimento, mas não há nomes a serem identificados. As memórias estão presentes nos depoimentos da tia, da mãe, da irmã e da babá sobre a época em que ele foi adotado. Os depoimentos permitem que Goifman conheça o motivo de sua adoção, mas não o levam à pista da mulher que o concebeu.

Dessa forma, ressaltam-se os elementos de memória, que permeiam, igualmente, os demais documentários, objetos de nossa análise. As recordações manifestadas pelas articulações dos cineastas fazem-nos lembrar Eduardo Coutinho, que tanto valorizava a importância exercida pelo diretor, no ato da entrevista:

Estamos sempre filmando encontros. A imanência desse momento é fundamental. Por isso, a presença de um ao outro, e a presença da câmera filmando esse encontro, é o que importa. De repente, nessa interação, nesse diálogo, nesse encontro, se produz uma experiência que só faz sentido para mim se eu sentir que ela nunca aconteceu antes e que jamais vai acontecer depois. O que não quer dizer que aquela pessoa que estou entrevistando não tenha dito as mesmas coisas antes, ou que não venha a dizer depois para outras pessoas. Mas sei que ela nunca vai dizer da mesma forma porque a forma como ela disse depende também da minha própria intervenção (COUTINHO em FIGUEIROA, BEZERRA, FECHINE, 2003, p. 3).

Então temos a certeza de que a memória que é convocada a cada entrevista, a cada documento desarquivado, a cada foto revisitada representa pilares que se erguem para a sustentação das narrativas e constrói caminhos que desbravam o esquecimento.

São os encontros dessa natureza que permitem o resgate de memórias, como vimos em *Diário de uma busca*. A narrativa reconta o passado de Celso, em sua peregrinação com a família, no exílio. No entanto, são as memórias resgatadas a partir dos depoimentos que se constroem o filme. A mãe de Celso é a primeira a trazer as reminiscências sobre o filho, e as demais entrevistas, da ex-esposa e dos ex-companheiros de movimento revolucionário, reconstroem um passado escondido nas páginas de um jornal de Porto Alegre. Porém, as articulações da cineasta reúnem e reavivam os fragmentos dispersos e distanciados ao longo das décadas, nessa manipulação de conteúdo que nos dá a noção, em cerca de uma hora e meia, de como o acionamento da memória diminui o esquecimento.

Santiago é, em si, um filme de memórias. O mordomo e o cineasta são personagens da mesma narrativa. As duas histórias são imbricadas e uma sem a outra não teria a mesma consistência revelada pelo filme. O cineasta é narrador das memórias de Santiago, e o depoimento do mordomo é validado por Salles, na condição de testemunha. Então estabelece-se um embaralhamento de fronteiras, em que se pode refletir sobre o papel de cada personagem. Se as histórias são contadas por Santiago, as reflexões pertencem ao diretor. São indivíduos que conviveram num determinado ponto da vida e depois se separaram. O desejo de rememorar este passado levou o cineasta a produzir o filme. A disposição do mordomo em recontar suas histórias o fez personagem.

Salles tentou montar o filme a partir dos depoimentos de Santiago. Não conseguiu, certamente por não ter se dado conta que a narrativa só se estruturaria em conjunto. Isso foi possível treze anos depois, quando percebeu que, como filme, uma história fazia sentido diante da outra. *Santiago* permite constatar a existência de duas realidades distintas sob um mesmo teto.

No filme, padrões e empregados representam universos opostos, que são unidos por relações provisórias, estruturadas pelos contratos de trabalho e que regulam as relações, inclusive da amizade. Amizade que não se revelou entre ambos: Santiago morreu pouco tempo depois da entrevista; João Moreira Salles continua a fazer seus filmes. Ambos se inscreveram no contexto histórico de suas vivências e

abriram suas individualidades. Agora a experiência de cada um não é mais de domínio particular, porque se tornaram parte do conhecimento público.

Finalmente, encontramos o elemento dispositivo em 33, em que o diretor estabelece trinta e três dias para as conclusões da filmagem. O prazo estabelecido representa um desafio, que o leva a produzir a cada dia, porque é uma corrida contra o tempo. A sua meta poderia estar atrelada a muitos fatores, como verba de produção, tempo, disponibilidade de equipe e tantas outras variáveis que ensejam o estabelecimento de tempo e objetivo. Mas, aqui, o dispositivo surge a partir de questões que transitam nas insondáveis entranhas do comportamento humano, tão estudadas pela psicologia e pela filosofia. Talvez seja uma forma de testar os próprios limites, como dito por Nietzsche, do desejo do homem da vitória sobre si mesmo (NIETZSCHE, 2002, p. 175).

O dispositivo, como mecanismo de produção proporciona, em 33, a possibilidade de o diretor testar as suas próprias reações, ao encontrar a sua mãe biológica. É uma manipulação do real possível, imaginado, que não existiria sem o filme. E é essa contingência que seria filmada, caso ocorresse. Nesse aspecto é que se fundamenta a essência do filme, ao proporcionar a possibilidade de captar aquilo que seria contingente. Por isso, Goifman disse que encontrar a mãe não seria fundamental como resultado, mas sim o acontecimento que seria filmado. O dispositivo também está presente em *Um Passaporte Húngaro*. Se, em 33, ele foi estabelecido pelo tempo, para Kiko Goifman, pelo encontro com sua mãe biológica, aqui o tempo não conta para a conclusão das filmagens. O dispositivo é o passaporte em si mesmo, como objeto que deu causa à própria ideia do filme. Sandra Kogut esperou por um ano até conseguir o documento, mas poderia esperar anos, assim como esperou João Moreira Salles por treze anos, até encontrar a inspiração para a retomada do filme *Santiago*. Os eventuais empecilhos não interrompem as filmagens. Talvez Kogut viesse a enfrentar o conflito da escolha entre a cidadania brasileira e a cidadania húngara, o que não aconteceu. Todas as etapas filmadas estavam relacionadas ao objetivo da diretora. O emprego de recursos para a captação de imagens, o deslocamento entre países, entrevistas, tempo e qualquer outro esforço realizado por ela nesse sentido entrelaçava-se com a ideia central de obter o passaporte. Assim, imaginemos a possibilidade de que se, em algum momento, depois de transcorridos vários meses, o documento fosse negado definitivamente. Nesse caso, os esforços pessoais e investimentos financeiros teriam sido

desperdiçados e o filme não se concluiria, porque o ponto central do projeto teria ruído. Porém, o objetivo foi alcançado e ela conseguiu a realização de ambos: o documento e o filme. No entanto, o filme só existiu porque o passaporte foi emitido: meta atingida.

5 CONCLUSÃO

Ao realizarmos esta pesquisa, tínhamos em mente localizarmos alguns elementos que influenciam o diretor-personagem na realização de um filme documentário. Assim, procedemos os nossos estudos e, ao longo disso, despertamos o nosso olhar para as nuances que estão incorporadas e quase escondidas sob as camadas que compõem as narrativas fílmicas. São aspectos estruturais e que residem na profundidade existencial do indivíduo. Nem sempre saltam à nossa percepção inicial, mas estão lá e permeiam muitas produções do gênero. A autobiografia é um exemplo disso: ela representa parte da história de cada um, pois começa com os antepassados e se completa com as experiências individuais. Ela traz a noção de quem somos e de onde viemos, numa soma entre passado e futuro.

As expressões de alegria, de tristeza, o choro, o sorriso e muitas outras nuances que se manifestam nas filmagens e que já foram observadas no segundo capítulo são os indícios de quando se manifesta a sensibilidade ou a fragilidade; momentos nos quais a emoção toma conta do cineasta. Pouco importa se essas influências de sua própria forma de ser são benéficas ou desfavoráveis, mas o que se constata é que isso, aliado aos elementos biográficos, mostra-se presente na filmagem. Também percebo que a autorrepresentação caminha de mãos dadas com a encenação e a performance. São três situações distintas, porém imbricadas. Uma completa a outra em sua essência. Se a autorrepresentação é a maneira de mostrar a si mesmo, da forma que se pretende que o outro veja, o interprete e o aceite, a encenação e a performance fornecem essa materialidade à representação de si, no documentário. O indivíduo encena e performatiza aquilo que é para mostrar o que deseja que seja exposto, externando uma verdade representada em seu modo intencional, na forma moldada para a exibição ao outro. Isso equivale dizer, em jargão popular, que os indivíduos gostam de aparecer bem na fotografia. Então encenar é mostrar esse hábito de ser quem é, de forma a representar a si mesmo. Assim, encontramos no documentário os diretores-personagens, duplamente representados, encenando e desempenhando suas performances. O indivíduo diretor é também o indivíduo personagem, que representa a si mesmo. O lugar do outro está contido no seu próprio eu. Se o diretor é aquele que negocia, o personagem é aquele que conta o que sabe.

Ao decidir realizar o documentário, lançando-se no papel de personagem principal, e, ao mesmo tempo, como diretor da produção fílmica, o indivíduo sujeita-se às condições inerentes a ambas situações, as quais são diversas e nem sempre se relacionam de maneira harmoniosa. Um personagem externo pode indignar-se com o diretor de um filme ou indispor-se por uma discordância qualquer durante a produção. Trata-se de uma possibilidade que pode levar ao fim da tomada, mas o diretor que também é o fio condutor da história obriga-se a continuar no papel que lhe cabe no direcionamento das filmagens e também se coloca na situação de receptor das ações resultantes de suas próprias provocações, quando realiza os questionamentos pertinentes à história.

Portanto, é necessário um esforço duplo de representação, pois diretor e personagem atuam simultaneamente no mesmo indivíduo e reagem, às vezes em conformidade, às vezes em confronto, um com o outro. Um exemplo pode ser visto em *Diário de uma busca*, numa das cenas finais do filme, em que, ao ler a carta que o pai escreveu para ela, Flávia Castro emociona-se, coloca a cabeça sobre a mesa e chora; ou quando Kogut também chora ao receber o passaporte húngaro; ou quando Kiko Goifman pensa em largar o filme quando ainda estava no meio das captações; ou quando João Moreira Salles abandonou a montagem de *Santiago* por treze anos. Não é possível despir-se de um dos lados, sem que o outro seja afetado. Assim também é como surge o risco do real, que pode interferir em personagens, no diretor, ou no filme. A ameaça do conflito interno, das pressões a que as pessoas são submetidas em situações da vida ou das ações externas pode acontecer, pois nada é garantido e nada é estável.

Nesse confronto entre duas posições distintas, representadas pelo mesmo indivíduo, aquele que se expõe e aquele que dirige o filme, percebemos que ainda existe uma força maior, que incide em favor do personagem, que é dinâmico e mutável, isto é, um ser definitivamente em transformação, em busca de algo novo, e que nem sempre sabe o que é. Já o filme tem vida própria e prazo de validade em sua concepção, e que depois de pronto torna-se imutável. Embora, a cada exibição, a obra finalizada possa ser recebida e interpretada de maneira diferente, do ponto de vista da realização do filme nada mais o transforma depois que é lançado. As representações e encenações nele inseridas são petrificadas e permanecem para sempre, num ato consumado de arte e registro.

A memória atravessa todo esse processo. É ela quem dá aos personagens a percepção de existência no tempo e nos espaços; dá a noção de pertencimento e as posiciona nesse contexto. Ela aciona o poder transformador dos documentários em seus diretores-personagens, o que se dá no duplo exercício de si mesmo, nesse diálogo entre ser diretor e ser personagem. E o lado cineasta muitas vezes caminha junto ao viés personagem, porque ambos são detentores de memórias, histórias e recordações que compõem a matéria basilar do conhecimento, tão indispensável ao filme. Uma antecede a outra, e o diretor não tem como se despir do papel de si mesmo, em nome de sua posição profissional. A sua essência vai além do olhar técnico ou artístico. É por essa percepção que temos as situações de emoção, de conflito, de prevalência do indivíduo e de reflexões do diretor, mas isso não representa nem perda, nem ganho. É apenas um resultado na hora da gravação, que é sempre um desfecho, independentemente de qual seja. Em última análise, o diretor pode decidir o que colocar ou deixar de incluir na montagem final do filme. Suas decisões são pessoais e soberanas. Reforçamos que a importância da memória está na essência das narrativas documentais, porque elas emergem do esquecimento e se fortalecem no registro dos acontecimentos, sejam eles passados ou presentes. Além de poder ser resgatada, a memória também se reconstrói de maneira permanente, pois é ressignificada à medida que novos valores informativos se agregam a ela. É por essa razão que dedicamos um capítulo exclusivo ao tema.

E os dispositivos, que são estabelecidos pelos próprios cineastas, representam os desafios a que todos gostamos de nos impor. Cada indivíduo, em geral, em algum momento da vida, quer provar que é capaz de conseguir realizar suas metas e objetivos. Muitas vezes, para conquistar simples papéis que certificam suas vitórias ou medalhas e troféus que ficarão empoeirados em estantes e prateleiras. O fato de vencer e conquistar representa o prazer de ultrapassar os obstáculos e provar-se capaz. Assim dá-se nos filmes de dispositivo. Em 33, o filme foi concluído em trinta e três dias. Em *Um passaporte húngaro*, o documento foi conseguido, então os objetivos foram realizados.

Portanto, os filmes que são nossos objetos de análise proporcionam um aspecto adicional de reflexão sobre os seus diretores. Todos eles indicam, durante ou após as filmagens, que a realização de seus documentários expuseram-nos à ação de seus próprios personagens. Em *Um passaporte húngaro*, a viagem revela uma transformação interior pela qual passou a diretora. Vieram novas percepções de vida,

ligadas a seus laços familiares, obtendo uma compreensão mais aprofundada sobre suas origens, seus valores pessoais e até mesmo relativos à própria história. Numa entrevista em vídeo, Sandra Kogut diz que ganhou uma nova identidade e é possível compreender que não se tratou apenas de mais um filme, em que estabeleceu os objetivos de filmagem, definiu os personagens e partiu para as captações. Ela sofreu uma transformação depois disso.

Em *Santiago*, a revelação de João Moreira Salles surge nas narrações finais do documentário, ao dizer que a maneira como conduziu as entrevistas o afastou do mordomo. Desde o início, já havia uma ambiguidade entre eles, que explicaria o desconforto de Santiago. Por isso, Salles comportou-se como o filho do dono da casa. Já Kiko Goifman, em entrevista durante o lançamento de *33*, disse que, no meio das filmagens, pensou em desistir do projeto. A realidade encontrada por ele o colocou em conflito consigo mesmo. Em *Diário de uma busca*, Flávia Castro põe-se a chorar, ao ler a última carta escrita pelo pai dela.

Dessa forma, concluímos que se colocar como centro da história é uma decisão que sabemos em que ponto se inicia, mas desconhecemos os limites no final. Não há dúvida que se expõe um lado pessoal, eventualmente indesejado pelo cineasta. Sempre é possível evitar a exposição, porque, após o término das gravações, ainda há a fase de montagem, em que tudo o que não servir para o filme possa ser excluído. Ainda assim, há o risco de que, ao fazer essa seleção, a história perca a sua coerência. O que vale observar é que a experiência de se colocar como centro da história revela um esforço duplo do cineasta: o de conduzir o trabalho das filmagens e o de lidar com a interpretação de si como personagem. Porém, a riqueza das experiências conseguidas por ele talvez não caibam num filme.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- BALTAR, Mariana. **Engajamento afetivo e as performances da memória em Um passaporte húngaro**. ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007, p. 96-112.
- BERNARDET, Jean Claude. **Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro**. MOURÃO, M.D., LABAKI, Amir. O Cinema do Real. 2005. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BARBOSA, Marialva Carlos. **Comunicação, história e memória: diálogos possíveis**. V.13, nº 1. São Paulo, 2019.
- BOURDIER, Pierre. **Razões práticas**. Campinas, SP. Papiros, 1996.
- BRUZZI, Stella. **The Documentary Film Book**. Edited by Brian Winston. United Kingdom: Palgrave Macmilan, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o Risco do Real**. Publicado no www.diplomatie.gouv.fr. Traduzido por Paulo Maia e Ruben Caixeta de Queiroz e publicado no catálogo do forumdoc.bh.2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. 2004. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2004.
- DAWIDOWICZ, Lucy. **The war against the Jews 1933-1945**. Holt, Rinehart and Winston. Canada, 1975.
- DEBORD GUY. **A sociedade do espetáculo**. Guy Debord. Versão para e-book ebooksBrasil.com. 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIÓGENES, Eliane Vasconcelos. **Narrativas (auto) biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público**. Tese de doutorado em comunicação e semiótica. PUCSP, 2017.
- FIGUEIROA, Alexandre; BEZERRA, Claudia; FECHINE, Yvana. “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”. Revista Galáxia, PUC-SP, número 6, outubro de 2003, p. 213-229.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política Ditos e escritos IV: Foucault**, 2006.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: Um outro cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

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

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

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

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

MACDOUGALL, David. **Films of Memory, in Transcultural Cinema**. Princeton: Princeton University Press, p. 231 – 44. 1998a.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2012.

MESSADIÉ, Gerald. **História Geral do Anti-Semitismo**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

MIGLIORIN, César. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Compós. Texto acessado em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_858.pdf

MOURÃO, Maria Dora et LABAKI, Amir. **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

NAVARRO, Vinicius et RODRIGUEZ, Juan Carlos (orgs.) **New documentaries in Latin America**. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

NIETSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de José Mendes de Souza. eBooksBrasil.com, 2002.

NORA, P. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. São Paulo: Projeto História, n.10,1993.

OLIEVENSTEIN, Claude. **Les non-dits de l'émotion**. Paris: Odile Jacob, 1988.

PATERNOSTRO, Vera Iris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. Elsevier Editora, 1999.

POLLAK, Michael. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro. Vol. 2. nº 3, 1989.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, Clara. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas.** DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, [S. l.], n. 15, p. 495–496, 2013. DOI: 10.11606/T.27.2013.tde-18112013-161946.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène do Documentário. Cine Documental nº4, 2011, Buenos Aires. ISSN 1852-4699. Disponível em <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoriai.html>

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

RENOV, Michael. **Rethinking Documentary.** Education.Berkshire: McGraw-Hill. 2008

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Rio de Janeiro: O percevejo, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, Gustavo. **Deslocamento, performance e memória no documentário Olhe pra mim de novo.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015.

TOMAIM, Cassio. **O documentário como chave para a nossa memória afetiva.** Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.32, n.2, p. 53-69, jul./dez. 2009

TOMAIM, Cassio. **O documentário como mídia de memória: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação.** Dossiê *A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos*. Significação, V. 43, nº 45, 2016.

TONELO, Gabriel. O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, [S. l.], n. 22, p. 391–392, 2017.

VON SIMSON, OLGA R. M. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. Augusto Guzzo Revista Acadêmica. 2003. Acessado em http://fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57/63

WATERSON, Roxana. **Trajectories of Memory: Documentary Film and The Transmission of Testimony', History and Anthropology**, 18: 1, 51 – 73. 2007.

WINSTON, B. **O cinema do real: organização de Maria Dora Mourão e Amir Labaki.** São Paulo, Cosac Naify, 2005.

WAUGH, Thomas. **The right to play oneself:** looking back on documentary film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

33 – Crítica. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/i33i>. Acessado em 13/05/2020 às 08h48.

Curta! Documento - Um Passaporte Húngaro (Promo com Sandra Kogut). Em <https://www.youtube.com/watch?v=mUSX5fE9gSs>. Promo Canal Curta! Acessado em 01/07/2019, às 17h09.

Quase 15% dos brasileiros podem pedir cidadania italiana Disponível em: <https://noticias.r7.com/internacional/quase-15-dos-brasileiros-podem-pedir-cidadania-italiana-31082018> - acessado em 14/04/2020 às 09h45

Quase 100 mil brasileiros conseguiram cidadania portuguesa desde 2010; saiba como. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/quase-100-mil-brasileiros-conseguiram-cidadania-portuguesa-desde-2010-saiba-como.ghtml> - acessado em 13/05/2020 às 08h55