

ARQUIVO, MEMÓRIA E DITADURA EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS SUBJETIVOS

Archive, memory and dictatorship in three subjective documentaries

Laecio Ricardo de Aquino Rodrigues^{1*}

Sara Rebeca Paulino de Brito^{2**}

RESUMO

Neste artigo, analisamos três filmes que se inserem na tradição do documentário em primeira pessoa — vertente na qual o diretor deixa os bastidores, ocupa a cena e partilha conosco algumas de suas aflições/inquietações, num transbordamento subjetivo surpreendente. São eles: *Person* (2007), de Marina Person; *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; e *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar. São obras dirigidas por filhas que, pela via cinematográfica, desejam reencontrar algo da trajetória dos seus pais; são produções que, com intenções e resultados diferentes, recorrem às *imagens de arquivo* para reelaborar uma memória familiar e assim recuperar histórias de vida que, em maior ou menor grau, sofreram reviravoltas com a instauração do regime militar no Brasil em 1964.

Palavras-chave: Documentário em primeira pessoa; arquivo imagético; ditadura militar.

1 * Professor de Cinema na Universidade Federal de Pernambuco, com experiência em Comunicação e em estudos da imagem (História e Teoria do Cinema, Estética e Teoria do Documentário). Atualmente coordena o projeto de pesquisa *Documentário e escritas de si: intimidade partilhada e transbordamento subjetivo*, desde 2019. Contato: laecioricardo@gmail.com . Pesquisa viabilizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2 ** Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Especialista em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Áreas de interesse: teoria crítica feminista do cinema, cinema de mulheres, representação da mulher no cinema, subjetividades. Atualmente é assistente de produção executiva na organização não-governamental Vídeo nas Aldeias. Contato: sararebecabrito@gmail.com

ABSTRACT

In this paper, we analyse three movies considered as first-person documentaries. In this tradition, the filmmaker leaves the backstage, occupy the scene and share with us (beholders) some of his personal concerns, revealing a surprisingly subjective overflowing. The movies are: *Person* (2007), by Marina Person; *Diário de uma busca* (2010), by Flávia Castro; and *Os dias com ele* (2013), by Maria Clara Escobar. These titles are works accomplished by daughters who, through the cinema, intend to rediscover something of their fathers; works that, with different intentions and results, resort to the archival images to reelaborate a family memory and, thereby, to recover some personal histories that, to a greater or lesser degree, were compromised after the establishment of a military dictatorship in Brazil in 1964.

Keywords: First-person documentary; archival images; military dictatorship.

Pelo menos desde a década de 1970, como indicam Michael Renov (2004) e Laura Rascaroli (2009), dentre outros, desponta no documentário uma vertente marcada pelo triunfo da enunciação em primeira pessoa, articulada majoritariamente pelo diretor cuja presença física (voz e/ou corporalidade) se afirma na tomada. Nesta tradição, o documentarista não é mais um mediador; ele é alguém que deixa o *antecampo*, ocupa a cena e partilha conosco algumas de suas aflições/inquietações, num transbordamento subjetivo por vezes surpreendente.

Se, como aponta Renov (2004), certa expressão subjetiva sempre caracterizara o documentário desde sua gênese (ou seja, de algum modo os diretores externalizaram suas visões de mundo nas obras, burlando a ilusão de que esta prática fílmica seria objetiva)³, a reviravolta observada no presente — a aproximação do documentário daquilo que o campo literário designa de *escritas de si* — é um fato notável. Afinal, historicamente, este domínio não se codificara enquanto obra autorreferenciada. Deste modo, a novidade sublinhada é uma exposição mais enfática da intimidade do cineasta via

3 Uma subjetividade que se afirmava no enquadramento, na delimitação das fontes abordadas, nos comentários em voz *over* e na montagem, dentre outras variáveis que facultavam tal prática (RENOV, 2004).

uma construção enunciativa com pendor confessional. Tal tendência tem se expandido no documentário contemporâneo, embora encontre desafios relevantes.⁴

Feita esta introdução, reiteramos que os três títulos cotejados no artigo — *Person* (2007), de Marina Person; *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar – se inserem nesta tradição.⁵ São filmes onde o falar de si não é apartado do esforço de reelaboração de uma memória familiar, mas também (inter)geracional; são obras que, com intenções e resultados diferentes, recorrem às *imagens de arquivo*; são histórias de vida que, em menor ou maior grau, sofreram reviravoltas em virtude do regime militar instaurado no Brasil em 1964. E são produções dirigidas por filhas que, pela via cinematográfica, desejam reencontrar algo da trajetória dos seus pais, retirando-os também de certo *anonimato histórico*, uma vez que o convívio familiar fora sustado pelo caráter intempestivo daqueles dias de instabilidade política ou mesmo por circunstâncias trágicas.

Em *Diário de uma busca*, a diretora Flávia Castro, de início, se coloca como investigadora da morte do pai, Celso Afonso Gay de Castro, um militante esquerdista que falecera em circunstâncias misteriosas

4 O primeiro deles diz respeito a certa imprecisão conceitual para se referir a esta prática fílmica, a exemplo de *documentário em primeira pessoa*, *documentário subjetivo*, *documentário autobiográfico* e *documentário performático*. Apesar do uso contínuo, esta terminologia, como aponta Teixeira (2012), está longe de se converter em sinonímia, apresentando mais diferenças do que convergências entre si. O segundo desafio decorre da indagação: de que modo, nestes filmes, a *autorreferencialidade* possibilita igualmente o envolvimento de diferentes trajetórias e a promoção de múltiplos engajamentos, evitando que a obra culmine num exercício narrativo autocentrado e ensimesmado? Ou seja, como conectar outras alteridades num discurso marcado pela explicitação do íntimo?

5 Lembremos que a proliferação das práticas autobiográficas na contemporaneidade – no cinema e em suportes diversos –, é convergente com a ambiência mapeada por Sibília (2008), o chamado “show do eu”. Haveria assim uma conjuntura histórico-social, impulsionada pelas práticas comunicativas oriundas da internet, que fomentaria um “falar de si” excessivo, ao mesmo tempo em que estimularia o desejo de consumo pela intimidade alheia, uma *conduta voyeur*. Alguns intelectuais se alarmam com este quadro no qual as capacidades criativas são estimuladas nas redes sociais e, em certa medida, apreendidas, cooptadas. Como ilustração, citamos os ensaios do filósofo Byung-Chul Han, dentre os quais *Sociedade do Cansaço*, *Sociedade da Transparência* e *No exame*, que apresentam um diagnóstico crítico do tempo presente, sobretudo dos poderes que, amparados nas comunicações digitais, promovem efeitos cognitivos deletérios, minando nossas competências transformadoras.

quando ela era adolescente.⁶ Gradualmente, a investigação é deixada em segundo plano e a obra se converte numa narrativa que revisita a trajetória e os engajamentos do pai, além de nos projetar na ambígua experiência do exílio (de sua família, mas também de outros militantes que enfrentaram a diáspora). Já em *Person*, a atriz e ex-VJ Marina Person entrelaça os depoimentos de familiares e de colegas de profissão do seu pai, o cineasta Luiz Sérgio Person, no intuito de edificar uma memória possível do diretor, morto num acidente automobilístico em 1976, quando a filha tinha seis anos. Autor de obras relevantes do cinema brasileiro, a exemplo de *São Paulo S/A* (1965) e *O caso dos irmãos Naves* (1967), Person, por ocasião de sua morte, parecia distante da atividade cinematográfica, oscilando entre trabalhos no teatro e no segmento publicitário. O documentário, assim, contribui para uma reavaliação do seu legado artístico.

Em *Os dias com ele*, Maria Clara ambiciona fazer um filme sobre o seu pai, Carlos Henrique Escobar, dramaturgo, filósofo e ex-presos político do regime de 1964, que reside em Portugal numa espécie de exílio voluntário.⁷ Como ela explicita no antecampo, seu desejo é fazer uma obra que recupere a memória de Escobar, sua militância e que, neste exercício, também revele algo da sua história pessoal (de Maria Clara), bem como da história recente do Brasil — as arbitrariedades do governo militar. No caso de *Os dias com ele*, o pai da diretora é um sobrevivente e o documentário (seu corte final) é articulado majoritariamente com as (tentativas de) entrevistas realizadas pela filha com Escobar. Assim, o filme possível se constrói na tensão entre as diferentes expectativas de cada polo: Escobar prefere discorrer sobre sua herança intelectual e artística; já a diretora deseja ouvir sua experiência como preso político e torturado, conhecer “aquela parte de sombra” que não se deseja visitar e que o pai afirma ser impossível lembrar. Embate intensificado pelo fato de que Maria Clara e Escobar, embora sejam familiares, não tiveram convívio próximo — ao contrário, a trajetória da realizadora é

6 Como recapitula Flávia, a versão policial sugere que o pai e outro colega teriam invadido o apartamento de um ex-diplomata alemão, Rudolf Goldbeck, no intuito de assaltá-lo. Ante o cerco dos oficiais, um dos “invasores” teria matado o parceiro e se suicidado. Tal versão predominar na cobertura jornalística da época, embora alguns repórteres e peritos entrevistados no presente filme questionem a veracidade do relato — a hipótese do suicídio não é consensual e o passado do proprietário do imóvel, seu provável vínculo com o nazismo, não é esclarecido.

7 Embora o exílio desponte como gesto voluntário, não podemos deduzir que a opção de Escobar pelo anonimato (sua abdicação da vida profissional) é igualmente espontânea.

marcada pela ausência paterna. Traçando um rápido paralelo com o filme de Marina, talvez pudéssemos dizer que, em ambos, as filhas elegem o cinema como instrumento de aproximação familiar e de recuperação da memória paterna. Mas em *Person*, se trata de *reencontrar* o pai através dos seus filmes (como sugerem alguns entrevistados, tal legado nos aproximaria do indivíduo *Person*); já em *Os dias com ele* se trata de *inventar* um pai com o cinema⁸, uma vez que são escassos os arquivos de uma vivência familiar.⁹

Embora no ensaio privilegiemos a *convocação dos arquivos* feita pelas diretoras, com resultados particulares em cada obra, uma tendência que não é nova no documentário, mas que se acentua na contemporaneidade desta prática (BARON, 2014), é preciso não negligenciar o fato de que os três títulos indicados se inserem plenamente na tradição dos “documentários em 1ª pessoa” (LEBOW, 2012), ou do que identifiquei como *escritas de si no cinema*. Em tais filmes, é evidente a enunciação subjetiva articulada pelo diretor, cuja presença física (voz e/ou corporalidade) se afirma na tomada — ele é alguém que deixa o *antecampo* e partilha algumas de suas inquietações, investindo num relato marcado pela *exposição do íntimo*. Evidentemente, tal escolha impõe desafios, sendo um dos principais, conforme destacamos anteriormente, a necessidade de *abertura da narrativa*: ou seja, de que modo, nestas obras, a *primazia do eu* possibilita igualmente o envolvimento de diferentes trajetórias e a promoção de múltiplos engajamentos, sem culminar — o filme — num trabalho demasiadamente autorreferenciado? Ou seja, como converter este *relato de si* também em uma *narrativa de outros*?¹⁰

Se no presente texto não nos detivemos amplamente neste aspecto estrutural dos filmes, isto se deve, dentre outras coisas, ao limite físico para a escrita do ensaio. Por outro lado, entendemos também que a avaliação

8 Este *insight* originalmente é de Cezar Migliorin, professor e pesquisador da UFF, embora não consigamos localizar sua referência com precisão.

9 Para uma ficha técnica dos filmes, remetemos o leitor aos anexos deste trabalho.

10 Apesar da dificuldade evidente neste desafio, é surpreendente perceber como, em algumas obras, seus diretores conseguem se esquivar do exercício confessional autocentrado e promover deslizamentos entre a memória individual e a memória social, entre a trajetória pessoal e a experiência coletiva, entre o privado e o público, entre a micronarrativa e a grande História. Ou seja, constroem um movimento de saída, um *fora*, que afasta a obra do *ensimesmamento radical*. Por fim, a título de complementação, é importante ressaltar que, de um ponto de vista político, esta prática documentária amparada na primeira pessoa também possibilitou a emergência de filmes que, tributários de uma espécie de militância do diretor (vínculos com a comunidade LGBT, com o movimento negro e o feminismo, por exemplo), terminam por se constituir em discursos afirmativos destas minorias e em contradiscursos (narrativas dissensuais e de resistência) frente às construções hegemônicas na sociedade, que, não raro, são parciais e tradicionalmente excludentes.

do emprego dos arquivos e a explicitação do modo como as diretoras *comparecem à cena*, de forma sempre implicada e pessoal, inevitavelmente confirma a vinculação dos filmes a esta tradição, ao mesmo tempo em que atesta a complexidade do uso da primeira pessoa na experiência audiovisual — como aponta Renov (2004), num trocadilho talvez mais eficaz na língua inglesa, *ser sujeito no e do documentário*. Por outro lado, ressaltamos que o privilégio concedido à resignificação dos arquivos no ensaio não deve ser compreendido como se, nesta tríade, tal expediente fosse o mais relevante. Trata-se apenas de uma chave de acesso às obras (outra chave, portanto, poderia ter sido acionada prioritariamente). Afinal, não podemos nos esquecer de que uma das características mais notáveis do documentário, na contemporaneidade, se refere à complexidade das práticas filmicas que, não raro, conjugam diferentes procedimentos numa única obra, o que restringe qualquer esforço analítico e classificatório rigoroso. Assim, se optamos aqui por alguma demarcação, se trata tão somente de um recurso didático para facilitar o percurso do leitor, posto que os títulos investigados entrelaçam mais de uma vertente em sua urdidura.¹¹

Notas sobre os arquivos

O que é um arquivo e um filme de arquivo? O que podemos vislumbrar nos registros do passado como uma espécie de mensagem endereçada ao futuro? Em instigante ensaio, Arlette Farge (2009) nos diz que o arquivo nos atrai e nos desconcerta pelos seus efeitos simultâneos de realidade e de opacidade. Diante dele, um olhar destreinado poderia julgar ter descoberto uma “verdade plena”; mas, como ela alerta, o arquivo é apenas uma brecha

11 Esta observação nos conduz a outra, igualmente relevante: se no contexto do documentário clássico e moderno (de 1920 a 1970), era relativamente seguro mobilizar um arsenal teórico para nos aproximarmos dos filmes com finalidade investigativa, deduzimos que, na contemporaneidade, esta “convocação às armas” é mais desafiadora. Ou seja, já não basta nos vincularmos a um ou outro autor somente, tampouco em nos fiarmos apenas à teoria do cinema; para estarmos à altura das provocações instigadas por estas obras, é preciso expandir o diálogo com outros campos artísticos e diferentes disciplinas, como a filosofia, a história da arte e a antropologia, dentre outras. Portanto, se trata agora de ampliar o referencial analítico para não mensurarmos os filmes “por baixo”.

no tecido dos dias e não um continente de sentidos. Portanto, todo arquivo implicaria “falta”, exigindo do pesquisador o seu cotejo com diferentes fontes para nele vislumbrarmos novas possibilidades de leitura. Assim, se ele é indício e evidência, a euforia pela sua descoberta não pode nos apartar da cautela no seu manejo. Por isso, Farge (2009) nos dirá que o arquivo é aquilo que nos invade com aparentes certezas para depois instalar desconfiças. E que, no seu manuseio, é preciso atentar não apenas para o que desponta de modo explícito; devemos avaliar também os vetos e interditos que ele supõe, bem como as resistências que engendra.

Feitas estas considerações, o que seria um filme de arquivo? São obras que insuflam e revigoram imagens/sons produzidos por outros e em tempos passados; registros esmaecidos, talvez esquecidos, confinados nos acervos das cinematecas e emissoras. Portanto, são produções que injetam vitalidade nas tomadas do pretérito, nelas vislumbrando diferentes arranjos e camadas de sentidos (*o trabalho de resignificação*), e assim promovendo novos entendimentos históricos.

Uma imagem, lembremos, é um campo de conflitos semânticos, passível sempre de novas atualizações; ela não é um objeto cujos sentidos são controlados pelo seu produtor e que se cristalizam de forma definitiva (ela sofre oscilações semânticas com o transcorrer do tempo, modificações que carecem de sedimentação e de outros olhares para serem percebidas). Para descobrir estas latências não evidentes no contexto de sua produção ou primeira veiculação, é preciso questioná-las, colocá-las em outros fluxos e enfrentar sua opacidade. Didi-Huberman (2015) sugere, assim, que apenas na montagem novos sentidos e conexões podem ser estabelecidos. Esta tarefa de remontagem, contudo, não visa teleologias; em outros termos, pode-se sempre retomar uma imagem e redistribuí-la em novos arranjos, vislumbrando assim leituras inéditas. Em um ensaio interessante, Bernardet (2004) utilizará a expressão “migração das imagens” para destacar o que existe de indeterminado numa imagem e suas infinitas possibilidades de recombinação.¹²

Como já apontamos, fragilidade e inexatidão não são atributos exclusivos da imagem; antes, seriam propriedades comuns aos arquivos do

12 Didi-Huberman (2015) insistirá também no caráter profético das imagens: elas portariam mensagens endereçadas ao futuro, reveladoras dos anseios não concretizados pelas gerações passadas. Por isso, a prática da montagem para ele deve ser conjugada com um trabalho de *imaginação histórica*.

passado. Devemos, pois, aceitar a lacunaridade de qualquer documento — ou seja, entender que *o arquivo é falta* e nunca a recuperação integral de um evento ou trajetória. Por isso mesmo, o cuidado no seu manuseio é essencial para que distorções e excessos sejam evitados. Em se tratando do registro audiovisual, esta cautela é fundamental. Afinal, como nos alerta Sylvie Lindeperg (2015), são comuns as manipulações indevidas das imagens do passado, sobretudo em atendimento às demandas contemporâneas de visibilidade. Dentre as práticas mais censuráveis, a historiadora menciona a colorização, a inserção de sons inexistentes, o reenquadramento, a celeridade da montagem e a indistinção na retomada dos arquivos (situação na qual registros institucionais, privados e publicitários, por exemplo, são mesclados indevidamente). Tais procedimentos anulariam a referencialidade do documento e o despojariam de sua condição de artefato histórico, obrigando-o a supostamente revelar aquilo que, na verdade, ele não poderia comunicar.¹³

De partida, observemos: os três títulos mencionados não podem ser rotulados apenas como *filmes de arquivo*, ou pelo menos não se restringem a esta categoria. Em outros termos, para além dos registros do passado incluídos em sua tessitura, há neles tomadas apreendidas no presente e originalmente endereçadas ao filme. No entanto, em cada um deles o recurso aos arquivos desponta de modo singular, nos ajudando a compreender um pouco mais a figura paterna que se busca perscrutar, o trauma familiar e a conjuntura política da época.

Sobre os filmes, cabem ainda outras informações. Pelo menos dois títulos (*Diário de uma busca* e *Os dias com ele*) integram um espectro mais amplo — de obras que despontam com a abertura política no Cone Sul, procurando refletir o passado ditatorial da região, e que se intensificam na contemporaneidade com a adição do ingrediente intergeracional (SELIPRANDY, 2018). Ou seja, com o ingresso de filhos de ex-militantes à frente das produções, as obras participam, assim, da arena de disputas narrativas sobre o período, recuperando trajetórias familiares dispersas e demandando reparações. Como aponta Seliprandy (2018), esta safra filmica

13 Em resumo, o arquivo não deve ser acolhido como transparência, mas aceito na sua opacidade (naquilo que revela e oculta). Ele não deve ser sacralizado, mas problematizado e continuamente remontado. Em se tratando da imagem, a observação é igualmente válida: ela revelaria algo, ao mesmo tempo em que encobriria outras informações.

desponta de modo pioneiro nos países vizinhos — Chile e Argentina, sobretudo. Entre nós, seu florescimento foi tardio. Segundo ele, a “conciliação democrática” preconizada pela *Lei da anistia* de 1979 e a abertura política dos anos de 1980 fizeram com que as demandas por justiça dos familiares de mortos e desaparecidos perdessem espaço na agenda da esquerda. No entanto, os termos desta conciliação, hoje o sabemos, foram marcados pelo “perdão” aos assassinos e torturadores. Deste modo, numa sociedade que se organizava em torno do consenso da impunidade, o luto pelos familiares ficara relegado à esfera privada, sem maiores debates.

Ainda sobre a tríade fílmica, é importante não perder de vista algo já aventado: os três documentários são obras feitas por familiares, neste caso filhas, que conviveram ou conheceram muito pouco os seus pais. Assim, cada produção desponta como uma chance de reaproximação e de entendimento, mas também uma tentativa de retirá-los de uma situação de esquecimento (Escobar, por exemplo, é um intelectual em autoexílio e afastado do circuito universitário; e Celso, um ex-militante cujo passado de engajamentos fora tragado pelas circunstâncias da sua morte), ou mesmo de um desconhecimento artístico para as novas gerações (caso de Person, cuja produção fílmica permanecera inacessível antes da sua reedição em DVD).

Ponderar a dispersão familiar e o fim das utopias através do cinema

Detenhamo-nos agora no uso dos arquivos em cada uma destas obras. Para efeito didático, nos concentraremos em um filme de cada vez. Iniciemos com *Diário de uma busca*. Neste título, pelo menos em sua introdução, predomina o material jornalístico impresso — dezenas de matérias que abordam a morte de Celso, referindo-se ao caso como uma tentativa de assalto. Apesar do suposto compromisso factual, percebemos pelos desdobramentos do filme que as reportagens e a versão policial são inconsistentes. Gradualmente, porém, a obra se descola da investigação e adquire maior abrangência ao entrelaçar a autobiografia de Flávia e sua família com a crônica da diáspora dos exilados do período da ditadura (1964-1985). Neste processo, a diretora se dedica à recuperação da memória de

Celso, militante comprometido com a causa esquerdista, pai e companheiro amoroso, mas que, ao voltar para o Brasil no contexto da anistia, não consegue se readaptar. Digamos então que a *busca* do filme estampa a derrota do projeto revolucionário; sua curva narrativa vai da utopia ao desencanto — da euforia pré-golpe, dos treinamentos e exílios pela América Latina, da vida menos atribulada na França até a difícil reintegração no Brasil. Esta leitura desencantada ou sóbria desponta não apenas nas avaliações da mãe de Flávia, Sandra Macedo, cuja inclinação estoica é de uma sinceridade surpreendente¹⁴, mas também nas últimas cartas de Celso, às quais voltaremos à frente.

Para recapitular a errância familiar, Flávia se utiliza de arquivos da época, entrelaçados com depoimentos de parentes e de ex-militantes, mas também opta por percorrer, no presente do filme, os endereços que lhes serviram de abrigo ou esconderijo (ruas e casas) no Chile, na Argentina, na França e no Brasil, procurando identificar lugares esquecidos e encontrar os vestígios de uma infância vivida na clandestinidade. Trata-se, assim, de reelaborar a memória paterna, mas também a própria trajetória pessoal, pulverizada por tantos destinos e deslocamentos.

Neste exercício, como ressaltam Andréa França e Patrícia Machado (2014), desponta no filme uma primeira infância colorida e cheia de aromas, vivida no Brasil antes do AI5, e outra cinza e triste, marcada pela clausura e as sucessivas mudanças. Associados à primeira, temos a imagem bucólica da árvore carregada de flores vermelhas em frente à residência dos avós e o relato de reuniões festivas, repletas de amigos. Da segunda, vivida no exterior, nos deparamos com cômodos escuros e com janelas sem paisagens — aqui, Flávia opta por filmar *brinquedos sem brincantes*, apresentados na sua materialidade, a exemplo de parques vazios e de soldadinhos enfileirados no parapeito (sobre estes últimos, podemos aventar outra hipótese: seriam também uma referência à intensificação da perseguição militar à família durante o segundo exílio argentino?). Na banda sonora, as memórias da diretora e do seu irmão — João Paulo Castro (Joca) — evocam uma vida de relativo confinamento, de crianças que não podiam ir à escola, nem falar

14 As falas de Sandra sobre o passado de engajamento não parecem alimentar inclinações nostálgicas. Ao contrário, portam uma sobriedade e sugerem até certa crítica para o que hoje poderíamos designar como uma espécie de militância inconsequente da época. E assim se convertem num testemunho interessante exatamente por se despir das paixões e apontar algumas contradições de seus pares.

o nome dos pais, que se recolhiam em esconderijos¹⁵ e que, para parte da militância, eram um “estorvo” para os adultos.

Porém, a nosso ver, o mais notável recurso arquivístico empregado no filme consiste na retomada das correspondências de Celso Castro — missivas originalmente endereçadas às companheiras, aos filhos e aos parentes próximos. Relidas no presente do documentário pelo irmão de Flávia, que confere à leitura uma entonação adequada (afetuosa e sem afetação), elas nos dão acesso às agitações internas da alma de Celso, à sua subjetividade em deriva. Em outros termos, a partilha das cartas porta um efeito de real sedutor, já que suas linhas são repletas de detalhes e confissões. Tal efeito, claro, não deve ser fetichizado; afinal, as cartas também não apreendem a complexidade do vivido. Mas, se considerarmos a morte trágica de Celso, acreditamos que este expediente faculta o acesso a parte das suas memórias, além de nos projetar melhor nas angústias do personagem.

Assim, as cartas nos sugerem um olhar pessoal da militância, da experiência do exílio e do retorno ao Brasil, e atestam um viés crítico que vai se afirmando paulatinamente. Se, no decorrer do filme, os colegas e as companheiras de Celso delineiam um painel positivo de sua personalidade e engajamento (são comentários que reforçam o seu comprometimento político), posteriormente esta positividade é nuançada pela releitura das cartas. Aos poucos, elas revelam alguém mais cabisbaixo e incrédulo quanto aos rumos da esquerda e do País — se, de início, elas nos dão a ver o militante convicto e o pai amoroso, posteriormente atestam sua desilusão política.

Sua apreciação da anistia, por exemplo, é de uma lucidez amarga. No filme, o tema desponta após 1h26min de projeção. Flávia, no *off*, fala da visita ao pai em Paris neste contexto de incipiente reabertura política no Brasil. Ela menciona também a aquisição de uma máquina fotográfica e que as fotos tiradas pela família com o novo aparelho *saíam sem foco*. Ao que ela complementa, apontando uma espécie de premonição, que “a falta de nitidez das fotos parece fazer sentido”. Assim, tais imagens — incluídas na montagem — espelhariam a indecisão quanto aos rumos da família (Sandra que ir para o Rio; Celso, para São Paulo) e as dúvidas sobre a anistia, o receio

15 Sobre esta reclusão, Seliprandy (2018) faz uma observação interessante: para ele, os endereços e residências dos Castros no exílio portam uma ambiguidade intrigante, porque eram espaços de certa intimidade familiar, mas também palco de operações e reuniões políticas. Nas palavras do autor, eram “lares-aparelhos” que abrigavam crianças, mas também escondiam armas.

de voltar. Incerteza reiterada em outro arquivo impressionante inserido no documentário, uma entrevista concedida por Flávia, aos 14 anos, ao jornalista Roberto d'Ávila, na qual a jovem, de modo assertivo, reafirma sua hesitação e desconfiança com a transição política no Brasil. Concluída a entrevista, a banda visual do filme insere imagens do retorno de alguns exilados — faixas, cartazes, abraços e lágrimas são recorrentes. A anistia se consolida. Mas para Celso não há motivos para entusiasmo. Em nova carta, ele reitera que a anistia é uma concessão do poder e das forças conservadoras e não uma vitória da esquerda (“se nos permitiram voltar, é porque fomos derrotados”; “se houve uma abertura, é porque eles foram vitoriosos”).

Aproximamo-nos do desfecho do filme e do ciclo de Celso. A esta altura, os depoimentos dos antigos companheiros falam de uma existência com dificuldades financeiras e de certa dependência química (cocaína). A militância do personagem é mitigada pelas engrenagens da história; a readaptação no Brasil, impossível; a revolução não virá. O texto da penúltima carta é cortante: “Não tenho mais aquele empurre de antes. Não me passa mais pela cabeça formar um grupo político. Não consigo imaginar que eu possa ter uma ação política mais ativa, mais combativa, com a criação de um grupo de esquerda radical dentro de um dos partidos existentes. Não vou conseguir. Pra mim, não foi possível”. Na banda visual, no lugar do enquadramento instável e do flerte com a abstração (recurso presente no filme), nos deparamos com uma paisagem estável e figurativa — um horizonte em crepúsculo, como se a imagem acompanhasse o ocaso da vida paterna e o fim da utopia.

Celebrar a memória paterna com o cinema

Passemos a outro título. O documentário de Marina Person se inicia com muitos registros domésticos, cenas de aniversário, reuniões familiares, passeios à praia, brincadeiras infantis — tomadas que despontam em diferentes momentos do filme, não apenas na sua introdução. Trata-se de um recurso recorrente na evocação de memórias do passado e de pessoas já falecidas — ou seja, o retorno às imagens captadas em *tempos de vida*. Assim, em *Person*, nos deparamos de imediato com estes registros, entrelaçados na

montagem com as lembranças da infância de Marina e da irmã Domingas, procedimento afetivo que nos sugere um sentimento particular (ou uma *idealização*) sobre o que foram os curtos dias de convívio da dupla com o pai.

Esta sensação de proximidade ou de reencontro facultada pelas imagens já fora prenunciada desde os tempos do cinematógrafo, como pode ser visto em resenha do jornal francês *La Poste*, de 1895: “quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta” (*apud* LINS; BLANK, 2012, p. 59). Assim, haveria algo de hipnotizante e misterioso nessas imagens que parecem captar tão fielmente os trejeitos de alguém, a vida que exalou daquela pessoa.¹⁶ A sensação é a de quem observa o passado, mas é impedido de tocá-lo, e desta forma se vê obrigado a contemplá-lo de fora, como uma vitrine cujas portas estão cerradas. Pois, embora seja um vestígio do real, também se trata de um signo de ausência.

Embora tenham sido produzidos no seio da família de um cineasta, os filmetes avistados em *Person* mantêm, pois, a característica do registro doméstico — eles não foram registrados com a intenção de serem exibidos para um público externo.¹⁷ Seguindo a reflexão de Farge (2009), poderíamos dizer que a ausência de intencionalidade (em termos de circulação) intensifica assim o *efeito de real* destas tomadas, favorecendo o nosso contato com a intimidade familiar. Afinal, os olhares para a câmera (para o cinegrafista) também se dirigem ao espectador. Quem os assiste recebe um sorriso, um aceno, partilha desta comunhão.

Retomadas no documentário, porém, tais imagens revelam novos sentidos. Como sugerem Lins e Blank (2012, p. 56), elas “deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhas da história, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos”. Assim,

16 Para Lins e Blank (2012), as tomadas destes filmes portam a marca da *intimidade* — nestes registros, o cinegrafista (e a câmera, por conseguinte) é interpelado, recebe cumprimentos, sorrisos e olhares, pois é alguém próximo ao núcleo filmado. Assim, uma proximidade evidente transborda nas imagens.

17 Podemos distinguir a peculiaridade destes registros se os compararmos com os vídeos pessoais realizados no presente, num contexto de tecnologias portáteis acessíveis e de proliferação das redes sociais. Assim, os “vídeos íntimos” produzidos na contemporaneidade nada apresentam da reserva do passado (algo destinado ao consumo doméstico); ao contrário, são concebidos com a finalidade de circular e de angariar popularidade (SIBILIA, 2008).

em *Person*, elas nos sugerem outras possibilidades de leitura. No contexto de sua produção, representavam uma família feliz, em seus instantes de lazer e intimidade. Na retomada realizada por Marina, paira sobre elas a certeza de que aquela alegria não durará, pois conhecemos o destino do pai, sabemos que são os últimos momentos das crianças com a figura paterna (BARTHES, 1984).

A montagem intercala ainda fragmentos da obra de *Person*, entrevistas com colaboradores e pessoas próximas e trechos de uma longa entrevista concedida pelo diretor em 1975, um ano antes de sua morte, para o programa “Luzes, câmera”, da TV Cultura. De caráter revisionista, no programa ele comenta sua obra. Sua avaliação verbalizada no passado se mescla à leitura que os amigos fazem no presente do filme. A convergência de opiniões contribui para edificar uma imagem positiva do diretor para o público contemporâneo — uma positividade que não se confunde com a aclamação de uma exemplaridade. Afinal, *Person* é um artista elogiado e celebrado, mas também um sujeito intempestivo e de uma franqueza ímpar, cuja sinceridade, por vezes, provocava alguma irritação e constrangimento no seu entorno. Já os trechos de sua filmografia, retomados no documentário, também nos aproximariam da personalidade do cineasta, uma vez que, como enfatizam os entrevistados, eles explicitam sua visão de mundo.

Mas ao buscar se reaproximar do pai pelas vias do cinema, Marina não procura traçar uma ampla biografia paterna — nos deparamos, no máximo, com um retrato do diretor à sua época (sua inserção artística e o diálogo com seus pares). Assim, do ponto de vista geracional, são reveladores os depoimentos que insinuam a diferença entre *Person* e a turma carioca do *Cinema Novo*, falas que rebatem na velha polarização SP *versus* RJ, tanto em termos políticos quanto artísticos. De modo que, nas palavras de um dos entrevistados, “a chegada do golpe não lhe surpreendeu [a *Person*]. [Ele] estava preparado”; ou seja, *Person* não amargara a frustração encarada pelos intelectuais e entusiastas cinemanovistas que confiavam numa suposta aliança da esquerda com setores progressistas da burguesia. Mas, diferentemente de Glauber e sua turma, bem como das figuras paternas abordadas nos outros dois documentários, o diretor paulista não sofreu perseguições, prisões ou torturas, nem passou pela experiência do exílio durante o regime militar. O que não significa dizer que a ditadura não lhe trouxe revezes. Como sugere uma fala do ator Paulo José, “o AI-5 teria acabado com o cinema exuberante dos anos 60” — com seu pendor político e vigor estético.

Entendemos, porém, que é preciso ponderar e contextualizar tal colocação. Não se trata de afirmar que a produção cinematográfica brasileira teria minguado na década de 1970, refutação comprovada pelos muitos títulos viabilizados pela Embrafilme (alguns com grande êxito de bilheteria) ou a rica produção do cinema marginal que, mesmo sem financiamento institucional, nos presenteou com dezenas de obras de notável irreverência e ousadia estética. Entendemos, assim, que a fala de Paulo José se refere à dispersão geracional do *cinema novo* e, obviamente, a certo arrefecimento de suas possibilidades criativas, uma vez que novos projetos são censurados¹⁸, ou em virtude da adesão pela *via alegórica* (exemplificada por *Os herdeiros*, 1970, de Cacá Diegues; *Os inconfidentes*, 1972, de Joaquim Pedro; e *Como era gostoso o meu francês*, liberado em 1973, de Nelson Pereira dos Santos), que provoca maior distanciamento entre as obras/artistas e o público. É preciso lembrar que o próprio Glauber Rocha, figura central desta geração, parte em “exílio voluntário”, filmando com cada vez menor frequência (e quase sempre produções internacionais improvisadas). Person, figura paulista do movimento, ainda que indiretamente, também é atingido por este contexto (lembremos que seus filmes mais aclamados são anteriores ao AI-5).¹⁹ Assim, com o acirramento do regime e problemas financeiros agravados, o cineasta precisa se readequar profissionalmente — e, a contragosto, ingressa no mercado publicitário.

Sobre o documentário, caberia um último apontamento que nos parece relevante. Se *Diário de uma busca* é um filme do desencanto, já que ele finda com a constatação do esfacelamento do projeto político da esquerda e com a morte física do pai (o tom da obra é quase elegíaco), *Person* é celebrativo e quase apologético — as falas sobre o diretor são positivas, as memórias revolidas são afetuosas e, não raro, bem-humoradas. Assim, não há lágrimas, austeridade ou pesar nos relatos; tampouco nos deparamos

18 A título de ilustração, podemos mencionar como exemplo de obras cinemanovistas, ou dirigidas por cineastas com afinidade ao movimento, que foram censuradas na década de 1970, os seguintes títulos: *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, cujos entraves ainda provocaram a falência da sua produtora (a Saga Filmes); *Iracema, uma transa amazônica* (1976), importante título de Orlando Senna e Jorge Bodanzky, liberado apenas em 1981; e *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, lançado apenas em 1979.

19 Deste modo, um filme como *Cassy Jones – o magnífico sedutor* (1971), à época considerado leve e irreverente, hoje pode ser relido como um esforço de Person para exercitar sua verve artística, ao brincar com as convenções do cinema de gênero, e ao mesmo tempo tentar driblar o rigor pós AI-5. Em outros termos, este seria um falso filme ingênuo, cuja leveza atestaria os limites impostos ao trabalho criativo.

com entrevistados cabisbaixos. E quando migramos para a esfera familiar, as conversas entre mãe e filhas ocorrem num ambiente bucólico, conciliam sorrisos, atestam a superação da dor — não há dilaceramentos. O filme não é, portanto, um *lamento*; a vida doméstica da família Person, embora curta, fora marcada pela unidade, pelo afeto explicitado nas imagens caseiras e lembranças verbalizadas; um convívio sem mudanças súbitas, sem silêncios ou proibições típicas dos que viveram na clandestinidade (a exemplo do que vemos em *Diário de uma busca*) e que não fora maculado pela distância paterna (*Os dias com ele*). Prova desta positividade é a homenagem a Person no desfecho do filme, durante a apresentação dos créditos, com a exibição de uma sequência de fotografias que recapitulam a trajetória intensa do diretor (do nascimento à maturidade), acompanhada pela bela composição de Jorge Ben Jor, *Meu glorioso São Cristóvão*, espécie de canto-oração de ritmo festivo, que parece servir de despedida ao cineasta e, ao mesmo tempo, demandar seu descanso espiritual.²⁰

A ambivalência do testemunho apreendida pelo cinema

Avancemos para o último documentário. Em *Os dias com ele*, como o projeto almejado por Maria Clara não se consolida, o que lhe resta é extrair algo das disputas travadas com Escobar. Se a aproximação da filha com o pai se dá de modo vacilante, Escobar, por sua vez, manifesta uma postura desconfiada e até inquisidora. Com sua habilidade retórica e inteligência, ele demanda explicações sobre a finalidade do filme e as intenções da filha, atestando ciência do que significa ser filmado, bem como dos limites e implicações do testemunho. Como destaca Feldman (2016), o filme possível se constrói na tensão entre os âmbitos público e privado, entre cena e vida, campo e antecampo, em permanente litígio. Às provocações e esquivas do pai, a diretora responde com as armas disponíveis — preserva na edição as negociações e tensões que antecedem o início do *take*.

20 Neste sentido, alguns trechos da letra são explícitos: “Livrai-nos do pecado, da perdição e conduzimo-nos a Deus até o Porto Seguro da felicidade eterna”.

Se a decisão suscita um questionamento ético, também nos possibilita compreender a complexidade de suas *mise-en-scènes* e das propostas filmicas ambicionadas por ambos, bem como os embates que presidem a realização de uma entrevista. Como observa Feldman, Escobar anseia ser construído como um personagem importante e público; já Maria Clara faz questão de colocá-lo no lugar de pai, de personagem privado e de reivindicar seu testemunho. Mas a disputa, ressalta a pesquisadora, é interessante e em nada mesquinha ou narcisística: diferentemente da febre autobiográfica e do viés confessional evidentes em certa prática cinematográfica, ““Os dias com ele” faz da opacidade do relato, da precariedade dos meios e das fraturas afetivas um lugar de confronto, mas também de vital encontro”. Em outros termos, conclui Feldman (2016), este não é um documentário sobre a superação da filha, traumatizada pelo abandono paterno, nem sobre a superação do pai, maculado pela tortura (e o extraviado de seu projeto revolucionário). “Tampouco é um filme que demanda reparação, como tantos filmes testemunhais cujo limite de ação é o gesto da denúncia” (FELDMAN, 2016). Parcialmente inviabilizada em sua proposta original (o relato de Escobar sobre a tortura não se efetiva plenamente, pelo menos em *termos confessionais*; o reencontro com o pai é marcado pelo distanciamento), digamos que a obra termina por se converter numa espécie de estudo sobre o protocolo da entrevista e sobre a complexidade do testemunho.²¹

Em interessante artigo, Carla Maia nos lembra que o filme de Maria Clara se insere numa vertente peculiar do cinema brasileiro recente (e talvez pudéssemos dizer *latino*): obras que, de modo mais ou menos explícito,

21 Nos embates registrados, Escobar mantém certa esquivia e resiste à confissão demandada pela filha. E quando consente em falar abertamente sobre a tortura, seu tom é austero, sem lágrimas. O testemunho nos alcança mais pela sobriedade do que pela emoção. E, claro, algo da trajetória do personagem aflora nestes relatos (sua condição de exilado e sua vida pública anterior, com destaque para a experiência acadêmica). Para um observador atento, contudo, é possível enxergar mais. Como avalia Maia (2014), o “testemunho errático” de Escobar, *a priori*, pouco ofereceria sobre o trauma vivido (seria apenas o vestígio de uma experiência). Porém, se o relato não “alcança” a intensidade da tortura, haveria outra verdade presente nas suas constantes recusas. E este seria o paradoxo do testemunho: sua limitação, mas também sua força e evidência, está na claudicação da testemunha, na fala ora minuciosa, ora imprecisa, nas interrupções, na gestualidade peculiar... Tudo isso se converte em índice de algo forte e indizível, presente na memória, mas de difícil verbalização (o testemunho estaria, pois, entre a hesitação e alguma precisão). Só então perceberemos, diz Maia (2014), que Escobar esteve testemunhando desde o começo do filme, mesmo quando se negava a falar sobre a tortura ou na sua análise protocolar sobre a limitação do testemunho... Assim, é necessário observar o que, embora não verbalizado, se revela no modo como Escobar comparece à cena: sua surdez, suas pernas agitadas, seus olhos cansados, seu silêncio... atestam o que ele sofreu em decorrência da tortura.

abordam a ditadura militar, dirigidas por mulheres que almejam, nestes projetos, recuperar a memória de parentes muitas vezes desaparecidos. Como reitera a pesquisadora, são filmes que falam em nome dos seus fantasmas, num esforço de ressuscitá-los na tela, aos modos de uma homenagem ou de um acerto de contas com o passado; portanto, são obras fundadas sobre a falta, daquilo que é irrecuperável ou que está para sempre perdido. Assim, o movimento ensaiado por estes títulos não seria o de restituir ou de preencher tal lacuna, mas o de explicitá-la, num exercício de rememoração que agiria contra o esquecimento (MAIA, 2014). Não obstante suas diferenças, esta lista incluiria ainda os seguintes filmes: *Diário de uma busca* (2010); *Marighela* (2012), de Isa Ferraz; e *Em busca de Iara* (2014), de Mariana Pamplona e Flávio Frederico. Obras precedidas pelo pioneiro *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat. Em muitos destes títulos, lembra Maia, é recorrente o uso de imagens de arquivo para referir-se ao passado, aos personagens desaparecidos, à unidade familiar desfeita pela perseguição política.

Tal expediente, portanto, também é evidente em *Os dias com ele*, porém, de uma forma intrigante e com resultados estéticos singulares, que adicionam novas camadas de sentido ao documentário. Em determinado trecho, por exemplo, Maria Clara pergunta ao pai (quase aos 15min) sobre a relação entre ambos na sua infância e o porquê de sua ausência. Escobar justifica dizendo que haveria um clima hostil em relação a ele por parte de sua família. E finaliza com a indagação: “o que que se poderia fazer?”. Na banda visual, a montagem responde com a inclusão de filmes domésticos que mostram um bebê dando seus primeiros passos inseguros, crianças brincando na piscina ou na praia. Elas estão acompanhadas por mulheres (suas mães?), mas não há sinal de uma figura paterna. A não ser no último plano do bloco, no qual avistamos, brevemente e a distância, uma fisionomia masculina movendo-se em direção à câmera. Nesta sequência, as imagens são mudas — não há inclusão de comentários, nem de trilha sonora, o que aprofunda o sentido da *falta*. Algo (ou alguém) não está ali.

Algum tempo depois (23min45s), nos deparamos com mais um bloco de filmes caseiros. Agora, todas as imagens nos apresentam pais e filhos. Os planos são acompanhados pela voz de Maria Clara que, a cada inserção de um novo registro (e de novas famílias), afirma insistentemente: “Esse não é o meu pai”. Para ela, tudo nessas imagens é falta. Aqui, não se trata de lamentar ou de refletir sobre a perda trágica e precoce da figura paterna (como em *Diário de uma busca* e *Person*), mas de, ao vislumbrar os registros de outras famílias, *sustentar o peso da ausência*; enfim, de constatar

que Escobar nunca esteve presente. Deste modo, podemos concluir que, em *Os dias com ele*, o arquivo não tem caráter de documento ou prova (não é índice); ao contrário, como sugere Carla Maia (2014), ele é principalmente metáfora — registros que nos convocam a pensar na imagem inexistente: um pai de mãos dadas com a filha.

Mas o debate sobre os arquivos no filme não se restringe à inclusão das imagens domésticas. Naquela que é a sequência mais delicada do documentário — a discussão no extracampo enquanto uma cadeira vazia permanece enquadrada (sequência que se inicia por volta de 1h28min13s) —, Maria Clara resgata um documento do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) que determinava a prisão do seu pai durante o regime militar. Ela pede que Escobar leia o arquivo. Escobar não é favorável e questiona a decisão. À época, lembremos, o documento tinha caráter oficial; no presente da filmagem, ele se converte em instrumento de opressão produzido por um governo que torturou seus oponentes. Para Escobar não faz sentido destacar uma ordem de prisão individual, quando mais de dez mil adversários políticos foram presos — seria algo redutor, insuficiente. Em síntese, para ele, este arquivo ou vestígio pouco diz ou esclarece das arbitrariedades cometidas se ponderarmos a realidade mais ampla e complexa do País após o AI-5. No limite, o arquivo atesta apenas que Escobar fora vítima do regime. E nada mais. Ele não se refere às outras prisões, torturas e desaparecimentos.

Como avalia Maia (2014), a filha, com impulsos de arquivista, acha importante incluir um documento que confirme a perseguição sofrida pelo pai. Escobar, inclinado à filosofia, alega que não é a leitura do arquivo (ou a presença de uma prova) que ajudará na reabilitação da história. “Seria antes pelo não dito, pela impossibilidade, pela irrepresentabilidade (como a prisão de um pode falar pela de 10 mil?) que se pode dizer algo”, pondera Maia, quase em diálogo com Escobar. Para o pai, a informação vulgariza a memória do que ocorrera, nada acrescenta. Assim, após lançar mais uma de suas provocações à filha (“acho que você não sabe o que está filmando”), Escobar acrescenta com lucidez: “*Sua saída é fazer isso virar uma coisa estética, não o documento*”, para em seguida encerrar a conversa.

O que se passa, então, surpreende: o pai se retira, a filha entra em quadro e lê o documento. O que é lido, de fato, importa pouco. Como destaca Maia (2014), é o ato de ler que interessa “enquanto *ato de desobediência e coragem*” (*grifo no original*). Coragem de se expor em sua teimosia de filha, coragem de ir contra o desejo de seu pai (sua personagem!), desafiando os parâmetros éticos do documentário. “Ao desobedecer o pai, porém, Maria

Clara demonstra justamente ter dado ouvidos a tudo que foi dito e defendido por ele”, aponta Maia. “Finalmente, cria-se uma relação de pai e filha e Escobar pode deixar seu legado, seu testemunho/testamento: face ao poder e a lei (do pai ou da pátria), é preciso não se acomodar, ousar, contrariar, correr o risco”, destaca a pesquisadora, para em seguida concluir: “inventado o pai, inventada a cineasta, o filme pode, enfim, testemunhar não apenas sobre os dias com ele, mas sobre os nossos dias”.²²

Considerações finais

Como apontam autores diversos (SELIPRANDY, 2018; VARGAS, 2018; FRANÇA; MACHADO, 2014), o documentário brasileiro contemporâneo tem buscado driblar a escassez de documentos sobre a ditadura militar de modo criativo, produzindo obras que, conciliando o gesto performático, o recurso aos arquivos e o esforço memorialístico, solicitam do espectador uma reflexão sobre este vazio e quase apagamento dos vestígios oficiais. Assim, nestes filmes, episódios traumáticos, trajetórias familiares dispersas e arbitrariedades fomentadas pelo regime são revisitados, de modo a nos possibilitar outros entendimentos do passado. Porém, como observam França e Machado (2014), os títulos que investem neste esforço não devem privilegiar leituras unívocas ou didáticas e tampouco ser acolhidos como revelação ou evidência. Afinal de contas, não se contorna a lacunaridade que eles almejam denunciar com a aclamação de novas versões pautadas em *transparências*.

Assim, amparadas em Walter Benjamin e Didi-Huberman, as autoras concluem: se a experiência se revigora quando partilhada no presente, estes documentários (que portam um claro desejo de partilha) nos

22 Reconhecemos que, na apreciação de *Os dias com ele*, mobilizamos maiores referências analíticas, o que contribuiu para a construção de uma tapeçaria crítica talvez mais coesa do que a dos dois filmes anteriores, ainda que um tanto quanto diferenciada. Tal escolha tem suas justificativas. O filme de Maria Clara, vencedor da edição do *Festival de Tiradentes*, em 2013, possui uma fortuna analítica bem maior (acadêmica, principalmente), sobretudo se comparada com *Person*, o que tornava difícil não cotejar parte desta “herança”. Além disso, nos projetos atualmente em desenvolvimento pelos autores deste artigo, ele ocupa uma posição investigativa central; portanto, se trata de um trabalho e de uma herança crítica bastante familiar à dupla.

indicam que narrar e curar são ações que se tangenciam e se efetivam no mesmo movimento. Uma convergência evidente no corpo que performa, na imagem que teatraliza e no emprego da montagem como interrupção das teleologias da história (FRANÇA; MACHADO, 2014). Em outros termos, tais filmes demonstram que narrar, além de elucidar o passado, favorece a cura (contribui para romper com aquilo que nos aprisiona e nos adocece).

Acreditamos que, em maior ou menor grau, os títulos aqui analisados se encaixam neste perfil, ao propor novas legibilidades históricas, ao abrandar dores antigas e ao reatar laços afetivos — ou forjar alguma ponte onde inexistia uma relação consistente (caso de *Os dias com ele*). Entre as obras, claro, há afinidades, mas também particularidades. Nelas, como já ressaltamos, o recurso aos arquivos é constante, embora com finalidades específicas. Em dois dos filmes, o contato pai e filha, embora tenha sido efêmero em vida, desponta como uma memória positiva e afetiva; o cinema aqui propicia uma plataforma de reencontro com a figura paterna — é apologético, no caso de *Person*, e elegíaco, em *Diário de uma busca*. Já no documentário de Maria Clara, embora Escobar esteja vivo, predominaria a distância e certa formalidade no tratamento, uma vez que inexistem memórias em comum.

E ainda que as três narrativas sejam afetadas pelo regime militar, também o impacto da ditadura é diferente para cada núcleo familiar. Em *Diário de uma busca*, a perseguição política provoca o exílio compulsório da família Castro, que passa a residir em diferentes endereços, quase sempre na clandestinidade. Aqui é preciso lembrar que a errância dos Castros faz parte de uma narrativa mais ampla do exílio vivida por muitos militantes latinos — é onde o relato particular tangencia outras histórias e memórias. No caso de Escobar, e no presente de *Os dias com ele*, o desterro é voluntário — mas seu relato sobre a tortura, ainda que austero, é igualmente representativo da tragédia de outros presos políticos. *Person*, como observamos no filme de Marina, não sofreu perseguições ou se viu obrigado a deixar o País; no seu caso, o acirramento político provocado pelo AI-5 resultou numa espécie de dispersão geracional (o esfacelamento cinemanovista) e cerceamento artístico — projetos abandonados, escassez de financiamentos, migração para o campo publicitário.

Por fim, para concluir, gostaríamos de mensurar um expediente empregado amplamente nos três filmes — a prática da entrevista. Embora presente na tríade, penso que apenas em *Os dias com ele* o uso deste recurso enseja uma reflexão, sobretudo se ponderarmos a condição espectral.

Nesta obra, a partir do material tradicionalmente eliminado na montagem (e que é quase o único que resta a Maria Clara), a cineasta edita um documentário que nos expõe as tensões e as expectativas entre os que participam de um polo e outro da entrevista. Neste mesmo gesto, o documentário nos revela que a entrevista, mesmo entre aqueles que partilham vínculos afetivos e/ou familiares, não é uma prática necessariamente marcada por convergências, acolhimento, sintonia. Ao contrário, envolve enfrentamentos. Assim, em vez de disponibilidade, Maria Clara encontra resistências — os dias vividos com ele, o pai, são dias de lenta aproximação e eventuais recuos. Na cena possível e sempre instável, se cruzam duas vontades pouco compatíveis: ela tem uma proposta filmica, à qual ele não se submete; ele demarca uma distância que ela não consegue desfazer. O que vaza são as negociações, as disputas e o entendimento de que o testemunho não é uma via abertamente consentida.

Mas se pensarmos em situações de enfrentamento e de pouca convergência, acreditamos que *Diário de uma busca* também nos proporciona dois exemplos singulares para ponderarmos as (in)disponibilidades numa entrevista — certa colisão de vontades e anseios. Referimo-nos aqui às duas entrevistas realizadas pela diretora com alguns dos policiais que participaram do cerco a Celso durante a invasão do apartamento do ex-diplomata alemão.²³ Aos 30min13s de projeção, acompanhamos a entrevista de Flávia com um dos oficiais da ação policial (o inspetor João Itacir Pires). Enquanto ingressa no local do encontro, ela explicita no *off* que não informara ao investigador sua condição de filha de um dos supostos assaltantes; ela tampouco revela sua motivação durante a conversa (pelo menos na sequência editada). Notamos igualmente certo desconforto do policial, uma espécie de vigilância; na banda sonora, ele diz que também tem dúvidas, que deseja fazer perguntas e que tem curiosidades sobre o interesse da diretora. A entrevista prossegue quase como tateio — um encontro regido pela cautela. Num momento delicado da abordagem, Itacir pergunta se Flávia sabe que os “dois invasores” participaram de treinamentos de guerrilha... Não sabemos o que a diretora responde, pois a edição finda com a provocadora pergunta.

A segunda entrevista desponta na montagem com quase 1h20min de visionamento do documentário. Flávia aborda o ex-delegado Jorge

23 Os dois exemplos devem ser entendidos na proposta articulada por Comolli (2008) de *filmar o inimigo*. Embora não tenhamos espaço no contexto do artigo para recapitular os apontamentos do ensaísta francês, indicamos a referência como leitura complementar.

Mafra, que acompanhara a ocorrência. Curiosamente, a fala de Mafra é mais contida e menos assertiva do que a de Itacir. Aliás, surpreendem em suas respostas a hesitação e o viés nada conclusivo. Como bem nota Eduardo Escorel (2011), sua impressionante sucessão de esquivas (“não posso afirmar”, “não lembro”, “essa é a versão que temos”, “é difícil distinguir entre boato e realidade” — conjunto coroado pela afirmação “muitas vezes você não tem como provar nada e fica no terreno das hipóteses”) porta um incômodo paradoxo. Afinal, cabe ao delegado reconhecer a dificuldade para se apontar qualquer verdade em torno do episódio, ainda que a polícia e a grande mídia tenham investido na versão que rotula Celso e seu colega como “assaltantes”. Talvez possamos ponderar a conduta de Mafra a partir do contexto de realização do filme — *Diário de uma busca* foi finalizado entre 2009/2010, final do segundo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, um período mais favorável à condenação das arbitrariedades do regime militar. Basta lembrarmos que, em 2011, e já no governo de Dilma Rousseff (também ela uma ex-presa política), seria criada a Comissão Nacional da Verdade²⁴. Decorreriam daí o constrangimento, as vacilações, a contenção do delegado. Em contrapartida, aventamos outra hipótese: e se Mafra fosse entrevistado hoje, com a emergência do conservadorismo e em pleno mandato de Jair Bolsonaro, notório entusiasta do período militar? Como teria reagido às perguntas de Flávia? Incurriria em esquivas? Findamos com esta indagação.

24 Colegiado instituído pelo governo federal, por intermédio da Lei 12.528/2011, para investigar as violações de Direitos Humanos ocorridas entre 1946 e 1988, com o apoio do Estado brasileiro, e praticadas por agentes públicos e/ou pessoas a seu serviço.

Referências

- BARON, Jaimie. *The archive effect*. New York: Routledge, 2014.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2015.
- SCOREL, Eduardo. Diário de uma busca – uma crônica do exílio feita de memórias de família. *Revista Piauí*, edição 60, set. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca>. Acesso em: 28 out. 2019.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FELDMAN, Ilana. “Os Dias com Ele” é filme corajoso sobre lacunas na relação com pai. Texto publicado na seção “Ponto Crítico” da *Ilustríssima*, no jornal “Folha de São Paulo”, em 20 de março de 2016. Versão on-line disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacunas-na-relacao-com-pai.shtml>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista-BA, v. 12, n. 1, p. 135-156, junho/2014. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/1244/1070>. Acesso em: 25 set. 2019.
- LEBOW, Alicia. *Cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary*. Nova Iorque: Columbia University: Wallflower Press, 2012.

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

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, ago. 2015. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342>. Acesso em: 12 jun. 2019.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 37, p. 52-74, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>. Acesso em: 07 jul. 2019.

MAIA, Carla. História e, também, nada. O testemunho em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar. *Cinêmas d'Amérique Latine*, p. 140-151, out. 2014. Disponível em: <https://cinelatino.revues.org/882>. Acesso em: 14 jun. 2019.

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

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

SCHEFER, Raquel. *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2008.

SELIPRANDY, Fernando. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Orientador: Marcos Francisco Napolitano de Eugênio. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018.

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

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

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

ANEXO

Ficha técnica dos filmes

Person (2007). Direção de Marina Person. Produção executiva: Maria Ionescu. Direção de produção: Bianca Villar. Fotografia: José Roberto Eliézer. Som direto: Fernanda Ramos. Edição: Sérgio Mekler e Cristina Amaral. Lançado em DVD (75 min) pela Bretz Filmes/Videofilmes.

Diário de uma busca (2010). Direção de Flávia Castro. Coprodução Brasil e França. Produção: Flávio Ramos Tambellini, Estelle Fialon e Flávia Castro. Roteiro: Flávia Castro. Som: Valéria Ferro. Fotografia: Paulo Castiglioni. Montagem: Flávia Castro e Jordana Berg. Lançado em DVD (108 min) pela Bretz Filmes/Videofilmes.

Os dias com ele (2013). Direção de Maria Clara Escobar. Fotografia e som: Maria Clara Escobar. Produção: Filmes de Abril. Produção executiva: Paula Pripas. Edição: Júlia Murat e Juliana Rojas. Edição de som e mixagem: Ricardo Cutz. Lançado em DVD (107 min) pela Videofilmes.

ENVIADO EM: 09/02/2020
APROVADO EM: 18/08/2020