

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE BACHARELADO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

LAÍS DE LORENÇO TEIXEIRA

DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO

**Busca feminina, espaço e memória em
*Família Tipo, Cuchillo de Palo e Os dias com ele***

**NITERÓI
2017**

LAÍS DE LORENÇO TEIXEIRA

DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO

Busca feminina, espaço e memória em
Família Tipo, Cuchillo de Palo e Os dias com ele

Monografia apresentada à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para obtenção do
grau de BACHAREL EM CINEMA E
AUDIOVISUAL

Orientação: Prof^a Dr^a Denise Tavares

Niterói

2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Laís de Lorange Teixeira		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula:	213057087
Título			
DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO Busca Feminina, espaço e memória em "Família Tipo", "Cuchillo de Palo" e "os dias com ele".			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Denise Tavares		
	Karla Holanda		
	Maurício de Bregança		
Data de Apresentação	13 dez. 2017		
Parecer			
A Banca destaca a maturidade da pesquisa, a organização lógica do pensamento e a estrutura de ensaio monografia. Ressalta, ainda, a metodologia e o recorte original do tema. Por último aponta a qualidade do texto e a pertinência da bibliografia.			
Nota Final	<u>10,0</u>		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador Denise Tavares de Silva			
KARLA HOLANDA			
MAURÍCIO DE BRAGANÇA			

AGRADECIMENTOS

Agradeço à universidade, colegas e professores que me permitiram explorar o mundo do cinema, sempre acrescentando e incorporando novas maneiras de ver e pensar o audiovisual.

A Denise, a melhor orientadora possível, que me auxiliou e esteve sempre presente no processo de realização dessa monografia. Além de ter sido essencial em outros momentos importantes da minha formação na UFF, através de aulas e sendo sua monitora.

Agradeço aos meus amigos de Niterói, em especial Gabi, Marina, Matheus, pelas nossas conversas, festas e passeios pelo Rio. Foi ótimo poder contar com vocês nesses anos. Espero que sigamos juntos e com muito sucesso e realizações. E a todos que de algum modo fizeram de sua cidade, a minha também, Andréa, Leila e Vinicius.

À minha família, Gislaine, Maurício e Aline, que sempre me apoiaram e acreditam mais em mim do que eu mesma. Sou extremamente grata pelo companheirismo incondicional. Gigi, agradeço pelas leituras do texto e o incentivo; Aline, por me escutar nas reclamações e, Mauri, pelo cuidado e carinho.

E a todos que me escutaram nesses meses escrevendo: foi ótimo ter com quem conversar e desabafar - Marcos, Guilherme, Manon, Hanni e Frankie, obrigada.

RESUMO

O documentário em primeira pessoa compreende diversas representações, dentre elas a autobiografia. Nos filmes selecionados, *Família Tipo*, de Cecilia Priego (Argentina, 2009), *Cuchillo de Palo*, de Renate Costa (Paraguai, 2010) e *Os Dias Com Ele*, de Maria Clara Escobar (Brasil, 2013), pretende-se compreender como a negociação entre realizador e o “outro” representado na autobiografia é constituinte da narrativa e de formação de uma identidade. O espaço é também central neste trabalho, visto que, a nosso ver, permite manejar a memória e história pessoal nos filmes, abrindo campo para lembranças marcadamente espaciais.

Palavras-chave: autobiografia; mulher; memória; espaço; identidade.

ABSTRACT

First person documentary comprehends multiple representation being the autobiography one of them. With the selected movies, *Família Tipo*, de Cecilia Priego (Argentina, 2009), *Cuchillo de Palo*, de Renate Costa (Paraguai, 2010) e *Os Dias Com Ele*, de Maria Clara Escobar (Brasil, 2013), we intend to understand how the negotiation between director and the “other” represented in the autobiography is building part of the narrative and the formats of an identity. The space is also central, by allowing memory and personal history to be managed together in the documentaries, opening the possibility of remembrance attached to space.

Keywords: autobiography; woman; memory; space; identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Enquadramento comparativo de foto entre passado e presente.....	33
Figura 2 – Os irmãos Priego procuram pelo lugar observado na foto.....	33
Figura 3 - Outro enquadramento comparativo de foto entre passado e presente.....	34
Figura 4 – Pedro, na varanda, come e conversa com a filha.....	40
Figura 5 – Casa na esquina de tio Rodolfo.....	40
Figura 6 – Cadeira no quintal, pai e filha discutem em <i>off</i>	45
Figura 7 – Carlos Henrique em seu ambiente.....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 – FILME DE NÃO-FICÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA E SUBJETIVIDADE.....	5
1.1 - Documentário em primeira pessoa	7
1.2 - Autobiografia, sob a ótica do espaço autobiográfico.....	11
1.3 - Construção de si e de identidade através do encontro	12
1.4 - O outro, nesse caso, familiar	14
1.5 - Reconstrução da memória no filme em família.....	16
2 – MEMÓRIA E ESPAÇO NO DOCUMENTÁRIO	18
2.1 - Questão política inevitável.....	20
2.2 - Modos de (re)construção da memória no documentário.....	22
2.3 - Espaço como Construção da Memória no Documentário.....	23
3 – ESPAÇO DE MEMÓRIA E O DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO EM TRÊS OBRAS	26
3.1.1 - Espaço de memória inexistente: <i>Família Tipo</i>	27
3.1.2 – Ancoramento espacial como base para criação documental.....	30
3.2.1 - Espaço de recordação da memória: <i>Cuchillo de Palo</i>	34
3.2.2 - Ordenando e recuperando a memória.....	37
3.3.1 - Espaço íntimo intangível: <i>Os Dias Com Ele</i>	41
3.3.2 - O espaço que possibilita construção da memória	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
FILMOGRAFIA.....	53

INTRODUÇÃO

Esta monografia tem como objeto de investigação os filmes *Família Tipo* (2009), da diretora Cecília Priego; *Cuchillo de Palo* (Paraguai, 2010), de Renate Costa e *Os dias com ele* (Brasil, 2013), de Maria Clara Escobar. A escolha destes longas-metragem deve-se a um percurso que reuniu o interesse por obras que, de algum modo, apresentassem quatro situações em termos narrativos - autobiografia, feminino, memória e espaço.

Também é preciso dizer que, se o caminho percorrido para a eleição dos filmes aqui analisados permeou nossos interesses pessoais e afetivos, especialmente a condição de serem documentários autobiográficos dirigidos por mulheres, os temas desenvolvidos nessa monografia fazem parte do histórico desenvolvido no curso de graduação, sendo o documentário um campo de grande interesse particular de estudo. Um campo amplo, do qual definimos como o de nosso maior interesse o documentário em primeira pessoa. Para Pablo Piedras (2014), há três modalidades nos documentários em primeira pessoa: autobiográfico, experiência/alteridade e documentário epidérmico. Dentre estas, avaliamos que a autobiografia, como campo com maior tendência a explorar a subjetividade, visto que ressoa em questões pessoais de seus realizadores, seria o que mais nos interessava. Outra questão relevante deste percurso para escolher as obras foi o conceito desenvolvido por Michael Renov (2004), de “etnografia doméstica” (domestic ethnography, do inglês), igualmente empregado por Piedras (2014), que aborda filmes que têm como ponto-chave a análise da dinâmica familiar. O realizador, que narra, escolhe examinar o outro – como a etnografia o faz – porém, este outro é também parte integrante do contexto doméstico do cineasta.

Renov (2004) compara essa construção do ambiente familiar a um compasso de dança, que implica ambas as partes da representação: o diretor, ao construir uma imagem do outro acaba por inscrever-se no filme de forma íntima, como um exercício de autoanálise. O autor também salienta que esse tipo de narrativa íntima permite desenvolvimento de uma base para a construção da identidade familiar, que pode ser múltipla, quebrando padrões preestabelecidos, como pretendemos discutir nesta monografia. Já Arfuch (2010) vai afirmar que a construção de identidade só é possível no ato de narrar, e não algo que preexiste a este movimento. Em concordância com ela, partimos do princípio que os autores dos documentários autobiográficos parecem se utilizar dos filmes como constituidores de si, do mesmo modo que o filme só o é como tal a partir de quem o faz. Em outras palavras, a autobiografia seria desenvolvida de modo próximo à negociação da identidade: os filmes também constroem uma imagem do realizador ao estes se exporem subjetivamente, levantando questionamentos introspectivos e pessoais.

As questões levantadas por estes autores foram, portanto, bastante significativas para não só escolhermos as obras como também para nos ajudar a compreendê-las. Mas, como apontado, nossa seleção também estava condicionada pela proposta de filmes nos quais percebêssemos que a memória e espaço eram estruturantes para a narrativa. Assim, a primeira etapa desta monografia incluiu o levantamento de obras que tivessem não apenas uma relação com a memória, mas também um eixo de desenvolvimento do espaço. E aí identificamos, entre outros, *Abuelos* (Equador, 2010), de Carla Valencia Dávila; *Papá Iván* (Argentina-México, 2004), de Maria Inês Roque; *Calle Santa Fé* (Chile-França-Bélgica, 2007), de Carmen Castillo e *Encontrando a Victor* (Argentina, 2005), de Natalia Bruschtein. E também algumas outras obras de grande fortuna crítica como: *Los rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri; *Passaporte húngaro* (Brasil-França, 2001), de Sandra Kogut e *Diário de uma busca* (Brasil, 2010), de Flavia Castro.

A possibilidade de visionar diversos filmes que apresentassem características similares, em menor ou maior escala, permitiu não somente conhecer mais da produção documental feminina na América Latina, como também compreender melhor de que modo estes documentários elegiam ordenar suas construções narrativas. Ou seja, se priorizavam uso de voz em off, entrevistas, ou testemunhos e, ainda, de que maneira desenvolviam a investigação de seus personagens e quais os caminhos que adotaram para não apenas constituir uma imagem do outro. Também foram importantes para a escolha, observar como as diretoras se representavam nos seus filmes e o modo como inscreveram sua subjetividade. Estes, foram, portanto, grosso modo, os fatores que guiaram nossa decisão para quais filmes trabalharíamos nesta monografia.

E assim chegamos à *Família Tipo* que acompanha a investigação da diretora, Cecilia Priego e seu irmão, Nando, na retomada da história de seu pai, com ambos caminhando por cidades e lugares onde o pai viveu e onde nunca haviam estado antes. Deste modo, o segredo familiar mantido por anos – a existência de uma outra família que o progenitor largou na Espanha – é revelado e, com esta revelação surgem diversas questões de identidade e memórias familiares, conforme vai desvelando a narrativa documentária. Já *Cuchillo de Palo* estrutura-se como uma busca da diretora para conhecer e compreender a história do seu tio, Rodolfo. Este é uma figura fantasmagórica na vida da diretora, isto é, ao mesmo tempo que é presente ele não se constitui uma memória nítida. São estas lembranças difusas, imprecisas, que geram diversas questões para Renate Costa sobre sua própria família, sentimentos que se alargam e incluem a questão social do Paraguai e de todos que, como Rodolfo, viveram sob ataques precisando, sempre, manter suas identidades escondidas. Finalmente, *Os dias com ele* é o retrato de um

encontro e embate entre pai e filha. O pai distante é uma imagem que Maria Clara Escobar busca conhecer e compreender. Uma jornada cheia de tentativas que delimitam o desenrolar do filme e levam os espectadores ao centro dos acontecimentos. A proximidade é tanta que acompanhamos, como mediadores, o desenrolar do filme.

Famílias com laços quebrados e relações desgastadas podem ser vistas, portanto, como determinantes para a realização destes três documentários. No entanto, cada obra tem suas singularidades a despeito deste denominador comum: as realizadoras fabricam um relato no intento de reconstruir o passado ou as próprias relações presentes. As indagações acerca de histórias familiares, exploradas pelas diretoras, têm caráter de ação e de criação em seus filmes. Elas, ao irem em busca de respostas para dúvidas latentes de suas memórias, as quais não têm acesso sobre figuras masculinas importantes em suas vidas (pais e tio), acabam por tecer na tela narrativas potentes nas quais, a nosso ver, o espaço ocupa um papel fundamental.

Outro ponto que também foi importante para a escolha dos filmes desta monografia é o fato deles terem vindo de diferentes países, terem características e caminhos de produção distintos, e representarem contextos sociais específicos que são possíveis de serem identificados nos filmes. O modo de conduzir as narrativas é também característico em cada uma das obras, assim como a inscrição das realizadoras. Porém, os pontos de confluência identificados, como o processo de representação do outro e de si, mulheres que buscam uma história familiar, presença do pai como central e importância espacial no percurso da investigação, são aspectos que permitem compreender que estas buscas, fortemente conectadas à memória, se desejam como uma experiência para além do filme: não é apenas a obra, e sim a vida das realizadoras que é processo e produto do longa-metragem. Essa intimidade exposta em tela é o que encanta e motiva o presente trabalho.

Vale ainda mencionar, antes de concluir esta Introdução, que o documentário em primeira pessoa, grosso modo, é reconhecido como um campo de forte experimentação, na medida que abarca diversas possibilidades. Por exemplo, de acordo com o estudo de Piedras (2014), que abordou o documentário em primeira pessoa na Argentina, nota-se que a partir da década de 2000 a produção desse tipo de filme desenvolveu-se consideravelmente neste país e as possibilidades de inserção daquele que narra apresentam-se de variadas maneiras, desde experimentos estéticos a narrativas pautadas em lutas políticas e sociais. Para o autor, estes filmes procuram desenvolver um movimento partindo da intimidade de seus realizadores em direção ao social. Desse modo, através de histórias privadas, seria possível ver na tela questões sociais, políticas e culturais, tais como migrações, ditaduras, preconceito, homofobia, entre outros graves problemas, infelizmente tão comuns aos países da América Latina. Estas

características, a mais ou a menos, estão presentes nos três documentários que selecionamos. Por isso, no primeiro capítulo desta monografia, abordamos a temática do documentário em primeira pessoa procurando discutir os vários aspectos que o envolvem. Os já citados Pablo Piedras, Arfuch e Renova são alguns dos autores que nos ajudaram a fazer esta discussão

Já no capítulo seguinte, pretendemos identificar como o espaço se integra no cinema documental, a maneira como este é parte constituinte da lógica de construção da memória e palco de disputa por esta, já que as escolhas dos locais de gravação não são ingênuas, pois carregam questões anteriores e são definitivas no modo em como o filme toma forma,. Isto é, o que nos interessa discutir é como o espaço pode ser essencial no processo de investigação da memória ou como na busca pelo registro doméstico e íntimo como ocorre nos três filmes selecionados, os lugares em que os fatos se desenvolveram tornam-se referência, tornam-se rememoração, possibilitando retomar histórias familiares que, uma vez apresentadas nos filmes, são caminho para desenvolvimento de novas relações entre realizador e o outro que busca retratar.

E, por fim, delinearemos as narrativas desenvolvidas nos filmes analisados e suas respectivas relações com o espaço, memória e identidade. Ao pensar de que maneira é pensado movimento em que a narrativa documental se apoia no espaço como fonte de memória e, a partir disso, a possibilidade de constituição de uma troca entre o realizador e o outro, em busca de uma reparação do passado retomado. O intuito é pensar como esses documentários em primeira pessoa não somente se apoiam nos espaços eleitos para desenvolvimento da narrativa, mas como estes são constituintes da história a ser abordada sendo, em tantos momentos, imprescindíveis e até mesmo detonadores da narrativa. Pois, recuperar memórias e tentar construir “retratos” críveis, concentram os esforços das realizadoras e, para tal, a questão espacial é central.

Enfim, o que nos interessa abordar é como os filmes apoiam-se no espaço como retomada do passado, para então reescreverem esta parte das histórias pessoais, em um processo de reconstrução do outro e de si, manejando as identidades, negociando-as. E eis que vemos irmãs desconhecidas, pais distantes, parentes alienados do convívio, separações e criações sem a presença de um dos progenitores formarem um quadro repartido que se tenta compreender. São essas fissuras que nos interessam. É o como, nestes três documentários, as relações constroem as narrativas e tentam preencher os vácuos inevitáveis que motivaram, substancialmente, o empenho de desenvolver esta monografia.

1 – FILME DE NÃO-FICÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA E SUBJETIVIDADE

Quando Piedras (2014, p.140) afirma que o documentário autobiográfico se utiliza de informações que em uma produção documental clássica seriam descartadas (relatos do real, que beiram a fofoca) para construir os sujeitos retratados nestas obras, para esta monografia significa que são obras que abrem espaço para a expressão da subjetividade do realizador. E que este, através de pedaços e resquícios de uma história oficial, encontra um caminho para contar sua (versão da) história íntima e pessoal. Assim, diferentemente dos documentários objetivos¹ a subjetividade é amplamente explorada nos filme de não-ficção em primeira pessoa, além de deter um conjunto de linguagem e técnicas que lhe são específicas que permite explorar o íntimo do realizador ou realizadora.

Uma nova forma de construir a subjetividade no documentário contemporâneo emergiu, operando principalmente através da criação de conexões sentimentais entre o realizador e o público, conexões que um cinema subjetivo sempre procura construir. (AMADO, MOURÃO, 2013, p.54)

As conexões do diretor com o “outro”, seja ele espectador ou interlocutor em tela, possibilitam uma multiplicidade de resultados, marcada pela conexão afetiva, seja de relações de amizade, laços familiares ou casos de admiração. Também os objetos tratados nos filmes em primeira pessoa permitem com que o autor seja autorreferencial, se desenvolva subjetivamente frente ao seu objeto, já que são ambos vinculados afetiva e anteriormente ao filme em si. O documentário que, historicamente marcado por um foco maior a objetividade, se eximiu da expressão do subjetivo e íntimo, focando em representações de tipos sociais, coloca atenção no sujeito individual, dotado de identidade, histórias, memória e vontade de criação e autorrepresentação. Deste modo, o documentário se torna um caminho privilegiado para expressão desses sujeitos, para o processo de (auto)inscrição e (re)elaboração da identidade, acompanhado da representação da família e a retomada do passado pessoal e social são equilibrados em filmes que constroem suas narrativas partindo da esfera pessoal, em direção ao social.

É através desses filmes que se institui uma nova maneira de abordar os discursos do real, que permite analisá-los por outros caminhos, novas visões, que não a da grande história. Desenvolve-se assim, uma narrativa individual, sob a ótica do realizador: este faz uso de elementos para estabelecer, no presente, referências à memória e acontecimentos de outro

¹ Estamos nos referindo aqui, genericamente, a documentários jornalísticos ou similares.

tempo. Geralmente, a utilização de fotos, de vídeos, de material de arquivo, de documentação e de testemunhos é o que permite essa retomada. Importante notar que a realidade sócio-histórica não é diminuída, pois sua presença se verifica através dos reflexos e influências nas histórias pessoais apresentadas e está imbricada nos acontecimentos do passado.

O testemunho tradicional, referido como “cabeças falantes” (AMADO, MOURÃO, 2013, p. 46) é um meio fortemente utilizado no documentário em geral e também na televisão. A “técnica” se constitui, basicamente, da situação em que uma pessoa fala diretamente para a câmera. Este é o momento de passar informações e também de identificação da fonte. Nos filmes em primeira pessoa esse tipo de articulação de corpo-voz-câmera também ocorre, porém, as formas de apresentação são variadas. Sendo que os diversos modos de empregar estes elementos permitem a construção múltipla da linguagem apoiada no “eu”, indo de momentos confessionais a discursos de persuasão. A primeira pessoa é articulada pela voz, com a presença do corpo ou não, mas quando carece da fala dos realizadores, estes recorrem ao uso de palavras escritas na tela – exemplo do filme *Familia Tipo*, de Cecilia Priego (Argentina, 2009).

Esta ampla produção de documentários está afinada, para diversos autores, a uma situação histórica que Sarlo identificou como “guinada subjetiva”. Segundo a autora, trata-se de uma tendência que busca reconstituir a vida e a verdade a partir da “memorização da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva” (2007, p.18). Ainda de acordo com Sarlo, a guinada subjetiva é o que permite que um grande contingente de obras artísticas caminhe no sentido de pensar subjetivamente sua condição, seu passado e seus meios de produção. Traçando um paralelo com o que a autora coloca, podemos dizer, então, que quando uma história privada torna-se pública, através do documentário, é possível encontrar os reflexos do contexto em que ela está inserida e, a partir disso, percebê-la como uma representação alternativa, que não a dominante. Isso, acompanhado de facilidades tecnológicas destacadas por Bergala (2008, p.27), cria o caminho para desenvolvimento dos realizadores na atualidade

A aparição de novos instrumentos: há uma década, o desenvolvimento das câmeras de vídeo pessoais, cada vez mais manuseáveis e com bons resultados, está tornando real o antigo sonho de uma câmera estilográfica. A chegada recente, no mercado amador, de pequenas videocâmeras digitais, do tamanho de um pó de arroz – é possível girar a tela para si – e ver com a distância de um braço sua própria imagem, ao mesmo tempo que a grava – é indiscutivelmente um passo decisivo na possibilidade de captar com facilidade imagens (e sons) de sua própria vida.²

² Tradução da autora: “La aparición de nuevos instrumentos: desde hace una década, el desarrollo de las cámaras de vídeo personales, cada vez más manejables y con buenas prestaciones, está materializando el viejo sueño de

Em outras palavras, tornou-se mais simples expressar-se subjetivamente. Não só quando existem os meios para tal, como também, criou-se um campo que compreende este desenvolvimento. Algo que estabelece um ambiente de profusão de oportunidades e caminhos para a (auto)inscrição do realizador no cinema documental. Essa primeira pessoa se firma como uma opção discursiva de grande poder comunicativo, além de ser índice de experiência vivida, o que mantém vínculo com o real – parte essencial das obras documentais.

1.1 - Documentário em primeira pessoa

O grande “boom” da presença e desenvolvimento da primeira pessoa nos filmes de não-ficção é identificado por Piedras (2014, p.74-75) na Argentina, a partir dos anos 2000, porém tem influências e precedentes em filmes anteriores. O autor também destaca alguns antecedentes que possibilitam compreender em que panorama sociocultural iniciou-se a presença da primeira pessoa no documentário. Entre os citados por ele, destacamos o cinema direto³ realizado nos anos 50 que permitiu experimentação no campo documental, possibilitando maior aproximação entre realizador e realidade, e o desenvolvimento de tecnologia e equipamentos de gravação de vídeo mais leves, portáteis, que ampliou o tempo e facilidade de gravação. Além destes e apoiado em outros autores, o pesquisador da Argentina amplia a compreensão destes precedentes. Por exemplo, valendo-se de Ortega (2005, p.188 *apud* PIEDRAS, 2014, p.75) assinala a mudança na percepção do que seria o documentário antes apenas identificado como filme de “reprodução da realidade” mas agora também visto como uma prática discursiva que pode construir e experimentar a partir do real sob um olhar pessoal. Já Renov (2004, p.176 *apud* PIEDRAS, 2014, p.76-77) nota que nos anos 70 e 80 as narrativas de subjetividade começam a se desenvolver na Europa e nos Estados Unidos como parte de um momento de grande profusão de busca por identidade, inclusão de representações, até aquele momento, sem espaço.

Para estes autores, portanto, o campo do documentário em primeira pessoa permite, a partir da inscrição do realizador e de sua expressão como personagem da narrativa, que se conheça o ambiente que cerca seu desenvolvimento. Os modos são variados, assim como as

una cámara estilográfica. La reciente llegada al mercado *amateur* de pequeñas videocámaras digitales, del tamaño de una polvera – el puede girar hacia sí la pan- y ver a la distancia de un brazo su propia imagen al mismo tiempo que la graba- es indiscutiblemente un paso decisivo en la posibilidad de captar con facilidad imágenes (y sonidos) de su propia vida.”

³ Movimento de documentário em que os diretores apenas filmavam as situações do modo como ocorriam, sem intervenção para com seus objetos, reconhecido pela expressão “fly on the wall” (mosca na parede), que representaria a posição da câmera/realizador, em relação aos acontecimentos.

tentativas de englobá-los em categorias, mas a própria profusão de possibilidades é o que caracteriza esse tipo de filme. Bernadet (2004) denomina como “filmes de busca” as obras em que a representação da intimidade do realizador é desenvolvida, analisando o modo de construção narrativa e cinematográfica de *33* (Brasil, 2002), de Kiko Goiffman e *Passaporte Húngaro* (Brasil, 2001), de Sanda Kogut. O autor desenvolve a nomenclatura que pode abarcar a compreensão desse tipo de produção subjetiva que desenvolve o cineasta na busca por respostas em sua vida pessoal. O filme não é dado como garantido, por mais que desde o início já sejam claros seus objetivos: é acompanhando o percurso do realizador que a narrativa e o personagem são construídos pois o que coincide com o diretor é guia e parte essencial desta (narrativa).

Pesquisando os filmes de não-ficção em primeira pessoa, Pablo Piedras (2014), como colocamos na Introdução, destaca três modos de realização: “autobiográfico”, “experiência e alteridade” e “epidérmico”. Estas categorias são constituídas baseadas em relação à proximidade entre o objeto do discurso e seu sujeito, no entanto, o autor destaca que estas modalidades não são rígidas, com intuito de demarcar ou categorizar filmes, mas sim, modos de identificar as estratégias e recursos narrativos em comum entre as obras. Essa divisão em modos também torna mais simples a compreensão de que a subjetividade do realizador não precisa ser, necessariamente, parte constituinte nesses filmes, podendo ser a primeira pessoa empregada apenas como um recurso narrativo. De todo modo, quando o recurso do uso da primeira pessoa transforma o realizador em parte constituidora da narrativa, este, comprometido com a experiência que relata (e vive), quase sempre se atenta mais em retratar-se do que em passar um conhecimento.

O modo que mantém maior distância entre realizador e sujeito é o “epidérmico”. Este mostra claramente como o uso da primeira pessoa não implica na questão de desenvolvimento da experiência, afeto e pessoalidade. O realizador, porém, é atrelado à história que conta, sem nenhuma conexão clara com o sujeito (como laços familiares, amigos ou contexto social) e na narrativa tende a contar o porquê do desejo em abordar determinado assunto. A inscrição do autor pode revelar-se em função de desvendar o artifício narrativo, mostrando as formas de construção do relato, e permite uma visão subjetiva dos fatos. Desse modo, descentralizando o olhar totalizador, deixando claro que faz parte de uma visão parcial, que não se deseja representar o todo, apenas a partir do subjetivo do realizador, “A primeira pessoa é, então, um filtro desde o qual se busca desobjetificar as relações entre o discurso documental e seu

referente”⁴ (PIEDRAS, 2014, p.81).

Com “experiência e alteridade” é possível compreender como há uma troca entre o diretor do filme e seu objeto e de que modo o encontro entre ambas as partes é construtor da narrativa e possibilita uma retroalimentação instigante. Como descreve o autor, “O cineasta tem sua experiência e percepção comovidas e o objeto do relato resignificado, ao ser atravessado pelo olhar pessoal e subjetivo”⁵ (PIEDRAS, 2014, p.78). Assim, é através da experiência do realizador que se constrói o discurso, sob seu olhar, porém esse realizador tem sua própria percepção e experiência alterada pelo encontro e contato com o sujeito do filme.

É o modo abordado mais profundamente nesta monografia, o “autobiográfico”, que é desenvolvido em documentários em que há extrema proximidade entre objeto do relato e direção da obra. Piedras (2015, p.77) define como “autobiografia cinematográfica” os filmes em que a primeira pessoa desenvolve na narrativa um processo de questionamento e introspecção. São diversos os modos empregados no desenvolvimento do “yo-eu” dos realizadores e as estratégias utilizadas trabalham de modo a construir uma narrativa que demonstre a afetividade e familiaridade dos assuntos abordados. Isto é, o “realizador que, frente à câmera, organiza seus materiais e dirige suas investigações, indagando de forma crítica sobre o passado e o presente de seus vínculos familiares e afetivos” (PIEDRAS, 2015, p.77)⁶. É nessa organização do interior, em frente à câmera, que se torna possível aceder ao passado, às memórias de família.

Em outras palavras, é a partir da frustração de não compreensão do ocorrido no passado familiar que os realizadores partem em busca de respostas, incorporando entrevistas, relatos, fotos, vídeos – como forma de aceder ao passado -, mas sempre intervindo de modo a construir uma memória que tenham acesso e possam compreender. Os três filmes objeto desta monografia são identificados como autobiográficos, seguindo o conceito de Piedras (2015). As obras são dirigidas por mulheres que ao tratarem de assuntos afetivos e familiares, especialmente relacionados aos seus pais, desenvolvem-se subjetivamente, em busca de repostas e compreensões do passado (como se verá em maior extensão no Capítulo 3)

Michael Renov (2014), que também é citado e retomado por Piedras, conceitualiza uma denominação dentro da autobiografia que caminha paralelamente com a empreendida pelo autor

⁴ Tradução da autora: “La primera persona es entonces un filtro desde el que se busca desobjetivar las relaciones entre el discurso documental y su referente”.

⁵ Tradução da autora: “[...] la experiencia y la percepción del cineasta resultan visiblemente conmovidas, y el objeto del relato resignificado, al ser atravesado por una mirada personal y subjetiva”.

⁶ Tradução da autora: “[...] presencia de un realizador que, frente a la cámara, organiza sus materiales y dirige la investigación, indagando de forma crítica sobre el pasado y el, presente de sus vínculos familiares y afectivos”.

argentino: a “etnografia doméstica (“Domestic Ethnography”, no inglês). Para ele, estes são filmes que fazem uma investigação em relação ao outro familiar do realizador, sempre tendo em conta a primeira pessoa que descreve essa relação de contato com o outro do ambiente doméstico e afetivo. O autor estadunidense ressalta a existência de vários modos de autobiografia, em experimentações formais e estruturais, porém deixa claro que a “etnografia doméstica” é mais do que apenas uma outra variante da autobiografia, devido ao fato de que o olhar ao outro é muito marcado em sua constituição narrativa (RENOV, 2004, p. 218). Ao agregar o familiar e preocupar-se com a representação deste outro, é construída uma história compartilhada entre os dois sujeitos presentes em tela e o que se vê é um jogo em busca de equilíbrio nas representações e nas relações. O autor destaca que o sujeito familiar também funciona como espelho de si, com o realizador se construindo também a partir do retrato que faz deste outro doméstico, “A etnografia doméstica, uma forma de autorretrato em que o *self* está em estreita ligação o seu outro familiar, assume como seu preceito implícito que a etnografia começa em casa. O *self* requer o outro; o outro refrata o *self*” (RENOV, 2005, p.361).

A “etnografia doméstica”, além de ser centrada no doméstico (mais amplo do que apenas relações sanguíneas familiares), possibilita falta de barreiras devido à intimidade compartilhada pelas pessoas em tela. Este tipo de filme funciona como uma terapia, abrindo caminho para compreensão de um passado doloroso, “Com um profundo acesso aos seus sujeitos, etnografia doméstica revela segredos, performa construções de identidades, e , temporariamente, ao menos, rearranja hierarquias familiares”⁷ (RENOV, 2004, 226). Piedras também identifica uma “dinâmica reparatória” nesses filmes, em que o sujeito no enfrentamento com o outro familiar, recorta seu discurso para expressar seu eu e construir sua identidade (2014, p.115). E são essas alterações no estabelecido na hierarquia familiar pelo embate que são chave nessas obras, e permitem a representação da intimidade das famílias para além de uma imagem da família tradicional.

Pablo Piedras (2014, p.110) retoma o que Renov (2014) desenvolve, deixando claro como a introdução da autobiografia no cinema documental alterou suas estruturas narrativas, estéticas e de concepção de mundo. As diversas formas de inscrição do “eu”, todas as suas representações e construções permitem repensar e redefinir o conceito de canônico no cinema documentário. Desse modo, a autobiografia documental transtorna a maneira de se entender os filmes de não-ficção, com a sua multiplicidade de formatos e a questão política que permeia as narrativas. E por mais que este tenha seu modo de produção e características próprias em termos

⁷ Tradução da autora: “Afforded a depth of access to its subjects, domestic ethnography discloses secrets, performs masquerades of identity, and, temporarily at least, rearranges Family hierarchies”.

estéticos e desenvolvimento de subjetividade não se pode negar as referências literária e de outros campos de expressão do “eu” pessoal.

1.2 - Autobiografia, sob a ótica do espaço autobiográfico

Definida como uma “nova forma de cinema documental que indaga as tensões entre história e memória, entre o familiar e o social, o público e o privado, o íntimo e o coletivo” (PIEDRAS, BARRENHA, 2014, p.9), é importante compreender em que contexto essa autobiografia se encontra e quais os meios que permitem que se desenvolva, em meio a tantas representações distintas, benéficas no intento de recuperação e reparação de um passado familiar/íntimo, é inegável suas reverberações sociais/públicas. Bourdieu (1998) ao pensar a biografia advoga contra o movimento de construção de uma história linear, sequencial de acontecimentos descritos na vida do objeto, o autor afirma que:

Essa propensão a tomar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 1998, p.184-185)

Desse modo, é construída uma ilusão retórica que busca meios de instituir e totalizar o “eu” (BOURDIEU, 1998, p.185-186), e por esse motivo Bourdieu chama seu texto de “Ilusão Biográfica”, pois, para ele, não é possível unificar, de modo tão plano, uma personalidade, seja através de um documento de identificação, nome ou qualquer modo que, em poucos passos, tente definir todo um “eu”. Como contraponto, podemos dizer, considerando o sociólogo francês, a necessidade de uma construção não sequencial e prática de fatos e momentos da vida que não sejam ordenados de modo a fazer apenas sentido lógico. Uma posição que abre a possibilidade de criação da imagem de alguém através de fragmentos, depoimentos e informações encontradas às vezes dispersamente. Neste caminho se desenvolve o cinema documental contemporâneo em primeira pessoa, o que permite a construção de biografias, autobiografias, retratos e registros de encontros, entre realizador e objetos, sem que a narrativa seja plana. Trata-se, de acontecimentos biográficos e estes são parte do espaço social. Por isso, retomando Bourdieu (1998, p.190) é importante reconhecê-los como mutáveis e adaptáveis as diversas situações em jogo.

A impossibilidade de definir uma pessoa numa sequência de fatos é paralela à

impossibilidade de constituição de uma totalidade dos modos de desenvolvimentos das (auto)biografias. Para abordar e compreender os meios de expressão da subjetividade no contemporâneo analisamos o trabalho de Leonor Arfuch (2010), que conceitualiza o “espaço biográfico”: um amplo campo, com diversas possibilidades de manifestações biográficas, em diversos meios artísticos, incluindo o cinema documentário. A instituição de tal espaço torna possível ao leitor/espectador, uma maior liberdade: já que não há uma única “fórmula clara e total” ele pode compreender as diversas variantes da biografia. O escopo para desenvolvimento de obras e formatos é mais amplo e convida “ao jogo do equívoco, questionando máscaras, identidades, decifrando deslocamentos e tentativas de compreensão das focalizações dos registros”. (ARFUCH, 2010, p. 56)

No contemporâneo as maneiras de desenvolver o outro ou a si próprio, em uma biografia são variadas. Arfuch (2012, p.61) destaca a “ego-história” e a profusão de histórias de si e em suas representações heterogêneas do “eu” subjetivo, que possibilitam “traçar o limiar incerto entre público e privado e, conseqüentemente, a nascente articulação entre o individual e o social.” (ARFUCH, 2010, p. 84). Esse jogo entre público e privado é o que admite a constituição do outro explorado na autobiografia e tornado familiar na “etnografia doméstica”. A dualidade é o que constitui a relação do “nós”, “[...] não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; conseqüentemente toda biografia ou relato de experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade” (ARFUCH, 2010, p. 100).

A relação com o outro é chave no desenvolvimento biográfico, assim como na autobiografia cinematográfica. Phillippe Lejeune (2008 p.14) destaca que o termo autobiográfico é elástico – podendo representar diversas formas – desde seu início, detém um conteúdo íntimo, porém, seu destino é público. Lejeune afirma que, em teoria, o cinema autobiográfico não seria possível, contudo, o desenvolvimento de artifícios de linguagem possibilita que diga a seu modo, o que a literatura escreve. Alguns modos que o autor destaca são a recuperação de fotos, imagens antigas, voz em off, que permitem retomar a confiança da linguagem escrita e articulada e também retomar a relação com o passado. Algo que uma imagem sozinha talvez não fosse capaz (LEJEUNE, 2008, p.19)

1.3 - Construção de si e de identidade através do encontro

Essa busca de equilíbrio entre o íntimo e social, a construção subjetiva com intuito/necessidade de ser compartilhada, detém uma relação desigual entre enunciador e

receptor (ARFUCH, 2010, p. 71), pois um tem o poder de decidir como o outro será retratado, nesse caso o biógrafo ou o diretor do documentário. Porém, é exatamente essa situação desigual, que leva a negociações e trocas entre as partes e que levam ao entendimento da relação e do passado, causando uma interpenetração entre o diretor e seu objeto (RENOV, 2004, 218). A identidade não pode ser negligenciada quando se fala do encontro: é através do embate das diferenças que se torna possível a construção de uma identidade. Identidade esta que se coloca como representação, já que não é uma essência ou preexiste. É, pelo contrário, construída e negociada o tempo todo, através de sistemas de representações (SILVA, 2009, p.89):

A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2009, p.96-97)

Sendo identidade um conceito que se permite explorar, construir e repensar, o movimento de questionamento de sua construção e dos caminhos que a engendram é apenas natural, esse processo é denominado “crise da identidade”. Que permite interrogar o quão fixo é uma identidade e quais são as formas alternativas de vive-la. Em um período que se destaca pelo “colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamentos” (WOODWARD, 2009, p.25), é apenas natural que sejam repensadas as identidades, em seus diversos contextos, pela necessidade de aderir a diversas (outras) identidades - uma em casa, outra no trabalho. E diferentes os modos de representação são o caminho para produção de mais possibilidades:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. (WOODWARD, 2009, p.17)

Esses lugares de onde se expressam os indivíduos são subjetivos, e assim, se faz necessário o destaque em dois conceitos extremamente importantes para essa monografia: subjetividade e identidade, que são intimamente ligados e dependentes. A articulação entre os dois permite compreender melhor o pensamento relacionado aos documentários em primeira pessoa e sua relação de construção da identidade, através da experiência subjetiva de seus realizadores. A subjetividade é relacionada a compreensão que se tem sobre nosso eu, envolve os pensamentos e emoções mais pessoais. Porém, vivenciamos a subjetividade em um contexto

social, e para tal há que relacioná-la através do discurso, e o modo como os sujeitos assumem tais discursos o transformam em indivíduos. E são as posições assumidas e com as quais se identificam que constituem suas identidades (WOODWARD, 2009, p.55-56)

O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade. Ele nos permite explicar as razões pelas quais nós nos apegamos a identidades particulares. (WOODWARD, 2009, p.56)

Os filmes que selecionamos como objeto desta monografia constroem, através da busca das diretoras por representações de identidade de seus familiares, uma identidade não apenas das realizadoras, mas das famílias, demonstrando que as pessoas que constituem esse núcleo familiar são, muitas vezes, mais multifacetadas do que se espera. As obras apresentam mulheres na busca por reconstruir a imagem de homens importantes em sua vida. Nesse processo, agenciam sua própria identidade, o encontro com o “outro” causa a negociação da relação, assim como uma busca por uma representação que contemple a vivência desse ambiente íntimo. Através da construção do documentário, de conversas, entrevistas, retomada de arquivos, pretendem responder a questões como: quem são essas pessoas, quais suas experiências passadas e como estas são formadoras de sua situação atual? Ao reconstituir o passado, compreendê-lo através dessa partilha com os que fazem parte dessa busca, é que se constrói a identidade do que não está, o “outro” sujeito familiar, objeto da investigação.

A identidade é uma partilha nesses filmes, a qual somos espectadores. O campo de construção de si é também o do filme. A identidade é negociada com o outro, no encontro, instável, passível de mudanças, um processo aberto. O filme em primeira pessoa se constrói como um espaço privilegiado para expressão de novas identidades, sejam elas políticas, sociais e de gêneros. É no embate com o outro, ao confrontar a imagem de si com o outro, que tentam encontrar meios de se auto definirem. A família apresenta hierarquias e posições já pré-definidas na sociedade (SILVA, 2009, p.89), mas é na procura de um entre-lugar, na fronteira que esses filmes se situam: na fronteira entre o realizador e o outro, tentando construir outros modos de representar o ambiente doméstico. Modos que possam, a partir de experiências individuais, criar novos tipos de identidades possíveis.

1.4 - O outro, nesse caso, familiar

O outro é parte essencial na construção da “etnografia documental”: a troca que existe na relação do realizador com o outro agrega à narrativa mais uma camada de subjetividade,

além da já desenvolvida. Deste modo, pensar a “autobiografia documental” como o balanço entre as duas partes – realizador e o outro - é o que permite a construção da identidade de ambos e, considerando este ponto de comparação, abre-se caminho para o questionamento da identidade familiar. Dessa maneira, se pensarmos em como “A conceitualização da identidade envolve o exame dos sistemas classificatórios que mostram como as relações sociais são organizadas e divididas; por exemplo, ela é dividida em ao menos dois grupos em oposição – ‘nós e eles’, ‘sérvios e croatas” (WOODWARD, 2009, p.14), se torna fácil compreender como a partir do outro, nesse caso o familiar, os realizadores conseguem desenvolver-se subjetivamente. A identidade do outro só pode exercer-se a partir da diferença com o “eu”. Assim, se pensamos em como a autobiografia tem uma vantagem destacada por Arfuch (2010, p.54-55), “para além da captura do leitor em sua rede particular de veridicidade, ela permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de si mesmo como outro”, esse outro do autor, se constrói também personagem. No caso do documentário em primeira pessoa, muitas vezes, o realizador encontra uma outra pessoa para servir não somente de um objeto em sua busca, mas de um duplo, que possa, através do contato entre eles, permitir que o diretor se constitua também como personagem.

Nos filmes estudados nesta monografia, *Familia Tipo*, de Cecilia Priego (Argentina, 2009), *Cuchillo de Palo*, de Renate Costa (Paraguai, 2010) e *Os Dias Com Ele*, de Maria Clara Escobar (Brasil, 2013), as diretoras encontram em seus familiares esse outro para realizar a troca em cena. O estudo do outro que se estende ao “eu” do diretor ou diretora é o que permite o questionamento e possibilidade de construção de uma identidade, pessoal ou familiar. Importante ressaltar que essa questão de pensar-se a partir do outro não é algo novo ou invenção do cinema, como bem coloca Foucault:

Nem por isso deixa de se registrar aqui um fenômeno que pode parecer algo surpreendente, mas que é repleto de sentido para quem quiser fazer a história da cultura de si: os primeiros desenvolvimentos históricos da narrativa de si não devem ser procurados pelas bandas dos ‘cadernos pessoais’, dos hypomnemata, cujo papel é permitir a constituição de si a partir da recolha do discurso dos outros; em compensação, é possível encontrá-los pelo lado da correspondência com outrem e da troca do serviço da alma. (FOUCAULT, 1992, p.8)

Para aprofundar essa dimensão do encontro entre realizador e objeto do documentário, aproveitamos o conceito de “autobiografia não autorizada”, que oferece uma dimensão mais complexa das implicações que este embate possibilita, para ambas as partes. Ao retratar alguém, o realizador se inscreve no filme, naturalmente, e aquele que ele retrata está ali, também, sem

poder de escolha. A “autobiografia não autorizada” é quando a escrita em primeira pessoa é feita baseada na escrita do outro (VEIGA, 2016). E como as obras analisadas nessa monografia:

[...] os filmes também nascem de uma biografia do outro não autorizada, no sentido em que o personagem biografado, por algum motivo, não autorizou a feitura de um filme sobre si mesmo. Percebe-se, nesse caso, a princípio, uma dupla não-autorização: a do biografado que não pode dar permissão ou negar sua biografia e a do cineasta que ao produzir tal relato sobre um ente próximo acaba por inscrever-se ali indiretamente (VEIGA, 2016, p.48).

1.5 - Reconstrução da memória no filme em família

O fato do “outro” no encontro ser alguém do ambiente familiar implica em maior intimidade e, assim, possibilidades de exploração da subjetividade e negociação na construção de identidade. Com caminho de investigação do filme ligado ao familiar, é possível que se reconstrua – através dos depoimentos, arquivos, retalhos de histórias – a memória familiar oculta, perdida ou evitada. Quando Arfuch (2010, p.291-292) afirma que os relatos familiares “costumam ser produto de uma negociação”, pensa em como são sempre questionadas as maneiras de representação, tendo em vistas as duas partes do escopo e em como são implicadas as duas identidades na construção do relato. No que convém aos filmes de não-ficção em primeira pessoa, essa negociação no íntimo é utilizada, partindo da história familiar como via de inserção da identidade individual e de histórias coletivas (ORTEGA, 2008, p.77), que permitam compreender como um evento privado tem influências e pode refletir situações da esfera pública.

Os filmes, muitas vezes, são constituídos como modo de reparação desse passado, vivido ou não pelas realizadoras. Através da retomada e reordenação das memórias elas tendem a buscar a solução para problemas do passado. A recuperação das experiências anteriores é feita a partir de filmes domésticos, depoimentos, experiências e situações e, é através dessas recordações que podem atestar que tal evento foi real. A partir disso, tentam compreender como este fato pode ter influenciado nos acontecimentos que investigam e quais são as suas reverberações no presente. Sempre marcados pela ótica subjetiva do autor, a busca pela memória alternativa nesses filmes, procura quebrar com o que o passado cimentou na história familiar (QUÍLEZ, 2008, p.96). Trata-se de uma outra visão que recupera a memória, ao passo que a altera, tornando o “[...] sujeito, que em primeira pessoa, conduz e sustenta o esqueleto

narrativo das histórias: um eu que, ainda que variado e perdido em vários, termina por encontrar a si mesmo”.⁸ (QUÍLEZ, 2008, p.87)

Como já colocado os documentários em primeira pessoa se utilizam da memória contada, documentos, relatos, fotos e vídeos antigos. Mas, também, da relação que se desenvolve no espaço para remontar momentos passados em que se encontram lacunas não contadas ou explicadas. “A não ficção contemporânea tende a privilegiar relatos nos quais a mobilidade e os deslocamentos são elementos centrais para indagar o passado, dado que funcionam como ativadores da memória e promovem a reconstrução histórica (PIEDRAS, BARRENHA, 2014, p.14). Suscitam sempre a questão sobre onde se localiza o ocorrido, quais os espaços narrativos em que se desenvolvem e em que lugar as lembranças e processos de recuperação do passado ocorrem. Qual a importância destes espaços para a narrativa, como se constituem?

⁸ Tradução da autora: “[...] sujeto que, en primera persona, conduce y sustenta el esqueleto narrativo de las historias: un yo que, aunque escindido y multifacetado en variados e informes rostros, termina de algún modo encontrándose a sí mismo”.

2 – MEMÓRIA E ESPAÇO NO DOCUMENTÁRIO

A memória é sempre presente, mesmo que seu conteúdo seja ostensivamente do passado.⁹ (HUYSEN, 2003, p. 102)

A memória se tornou uma questão contemporânea de importante peso nos debates da atualidade. Assim, é natural que os documentários também se relacionem com esse ponto, tão presente em diversas formas de expressão. Aprea (2015) utiliza o termo “documentário de memória” para exemplificar os filmes em que há retomada de um passado (recente ou não) na narrativa, porém também é importante compreender como os próprios filmes são construtores de memórias. Em momentos em que não existem registros do acontecido, muitos realizadores trabalham no sentido de reconstruir experiências, e são essas lembranças que se transformam nas memórias de fato.

Gustavo Aprea destaca que “Além da preocupação geral dos historiadores a respeito do valor do documento do cinema, dentro do campo historiográfico, podemos destacar propostas de análise que consideram que os filmes são um elemento fundamental para construção das memórias sociais contemporâneas”.¹⁰ (2015, p.39-40). De acordo com o autor, os filmes se apoiam em dois pontos para elaboração da memória social: o fato de o cinema sempre ter sido utilizado como modo de construção do conhecimento e a possibilidade do cinema de realizar representações tão críveis e relacionáveis da sociedade, que as diferentes expressões artísticas não o fazem, já que não detém uma linguagem específica como o cinema.

Ao focar os documentários em primeira pessoa percebemos como a maioria das construções e/ou retomadas da memória são realizadas *no* e *a partir* do ambiente privado. Explora-se o íntimo, e as histórias pessoais que se relacionam ou se articulam ao espaço social. Para realizar tal escavação do passado “A não ficção contemporânea tende a privilegiar relatos nos quais a mobilidade e os deslocamentos são elementos centrais para indagar o passado, dado que funcionam como ativadores da memória e promovem a reconstrução histórica”. (PIEDRAS, BARRENHA, 2014, p.14), para tal fazem uso de “[...] recorridos com câmera na mão por lugares significativos para a memória, longos *travellings* filmados com câmeras localizadas em automóveis, ônibus, trens e até aviões, extensos planos sobre álbuns

⁹ Tradução da autora: “For memory is always of the present even though its ostensible content is of the past”.

¹⁰ Tradução da autora: “Mas allá, de la preocupación general de los historiadores con el respecto al valor como documento del cine, dentro del campo historiográfico podemos señalar propuestas de analisis que consideran que los filmes son un elemento fundamental para la constitución de memorias sociales contemporaneas”.

fotográficos, etc” (PIEDRAS, BARRENHA, 2014, p.14). Esse processo do entre-lugar, entre um espaço de memória e outro, é uma escolha realizada por diversos filmes documentais que, através da visita, filmagem e análise da experiência vivida ali no passado, tentam remontar o que ocorreu. A partir do registro do lugar onde se desenrolou o evento que tentam entender, desejam reconstruir o ocorrido para criar uma memória que faça sentido. É transitando entre as zonas obtusas do passado (seu ou do outro) que buscam as respostas, é a procura pela resolução de seus questionamentos que exploram esses lugares. A possibilidade de que espaços guardam memórias que possam influenciar ou responder questões sobre alguém é o que norteia o movimento desses realizadores ou realizadoras em irem visitá-los, tentar compreender o passado a partir do espaço. Pode não ser uma certeza ou uma constante nas narrativas, mas as repetições desse movimento possibilitam explorá-lo.

Molloy (1996, p.223) defende que existem lugares privilegiados para recordar, que comportam proteção e que estes estão fora do alcance do escritor, já que não coincidem com o ambiente presente da escrita. A autora fala do momento na literatura hispano-americana em que diversos escritores partiram para o exílio, deste modo a distância espacial entre o ocorrido e a escrita se torna central no relato, e também oferece luz à questão política delicada que passaram diversos países sob ditadura. Porém, afirma que “Tanto o distanciamento do lugar de origem, como a concepção catastrófica da história parecem exigir ao autobiógrafo a criação de um lugar comum, estável para a rememoração. A forma mais frequente que adota esse lugar comum é, desde cedo, a casa familiar, a grande casa. Cenário da novela familiar”.¹¹ (MOLLOY, 1996, p.225). Este espaço que une as experiências do passado com o presente é apenas uma das possibilidades de expressões do espaço na construção e costura da memória, ao tratarmos de questões íntimas. Esse entre-lugar que se apresenta como estável, permite um ambiente que abriga as recordações do passado. O que diversos realizadores documentais fazem é o movimento de, partindo deste espaço, retomar a memória e recriar suas próprias.

Ao pensarmos os filmes analisados nessa monografia, a memória parte claramente de uma visão de mulheres, as diretoras desenvolvem suas buscas pessoais e familiares, tentando compreender como determinadas situações se desenvolveram no passado. Tavares (2017, p.200) destaca como há um esforço para vencer a invisibilidade da trajetória feminina e como “o potencial destas trilhas biográficas capazes de amearhar narrativas que, de algum modo, confrontam a hegemônica exclusividade da voz masculina, em uma perspectiva de tática de

¹¹ Tradução da autora: “Tanto el alejamiento del lugar de origen como la concepción catastrófica de la historia parecen exigir al autobiográfico la creación de un lugar común estable para la rememoración. La forma más frecuente que adopta ese lugar común es, desde luego, la casa familiar, la casona. Escenario de la novela familiar”.

guerrilha, em que nenhuma possibilidade de avanço pode ser negada”. As vozes das mulheres historicamente silenciadas, não se mostram diferentes no cinema, mas o movimento de desenvolvimento destas visões paralelas permite identificar similaridades em suas obras. O caso dos filmes sobre as relações domésticas cai, muitas vezes, na imagem do pai, que denota tanto a organização patriarcal da sociedade e da família, como também, permite ver as rachaduras nessas estruturas desejadamente estáveis perante o olhar externo. Contudo, quem desenvolve a narrativa é uma pessoa pertencente ao espaço íntimo, e por esse motivo as memórias e recordações exibidas no filme exigem uma negociação, desenvolvida no espaço, que passa por diversas tentativas frustradas, trocas, embates. A filha que não consegue conversar com pai e parte aos lugares onde ele viveu (*Familia Tipo*, Cecilila Priego); a sobrinha que no encontro com seu pai tenta relembrar seu tio falecido, a presença do lugar onde ele viveu e onde circulou é essencial para conhecer um lado que ele nunca mostrou à família (*Cuchillo de Palo*, Renate Costa) e finalmente, a filha que vai até o espaço onde o pai construiu, longe dela, uma vida de exílio em outro país (*Os Dias com Ele*, Maria Clara Escobar).

2.1 - Questão política inevitável

Um grande número de histórias que tratam da memória na América Latina esbarram em uma questão em comum: ditaduras ocorridas em parte importante dos países ao sul da América. A recuperação de testemunhos e vivências de situações do passado permite a reconstrução e interpretação do ocorrido. Aprea (2015, p.14) destaca que tão importante quanto relembrar, é exhibir o ato de recordar, isso se deve a como o ato de atenção ao passado pode significar um cuidado, que além de intento de remendar as feridas, possibilitaria impedir que voltassem a ocorrer.

Os documentários estão cercados pelo meio social que retrataram e estando a América Latina tanto tempo sob ditadura, é natural que seja pano de fundo para algumas histórias, e desse modo tenha influenciado as decisões dos personagens abordados. Observamos famílias que se separaram devido a repressão e preconceito na ditadura, personagens que moldaram sua identidade sob regimes militares e decisões realizadas baseadas em traumas antigos – diretamente relacionados a situação político-social dos países em que viviam. Todo esse quadro de repressão que passam, de algum modo, os personagens nos documentários permite compreender como as experiências e o ambiente são formadoras. Muitas vezes essas experiências são relacionadas ao trauma, porém Huyssen (2003, p.8) é enfático em dizer como este não deve ser central ao tratarmos os discursos de memória. Afirma que “Ambos [memória e trauma] são marcados por instabilidade, transitoriedade e repetições de estrutura. Mas reduzir

memória a trauma, acredito, confinaria o entendimento da memória, demarcando-a exclusivamente em termos de dor, sofrimentos e perda”¹². De acordo com o autor, esse movimento de aglutinação destes termos leva à ideia de repetição compulsiva, sem possibilitar o poder de escolha das pessoas envolvidas na situação social. Além de impedir que a memória seja pensada como complexa, individual ou social, privada ou pública, há diversas matizes e camadas a serem desenvolvidas. A importância de discursos públicos da memória, é exatamente a possibilidade de permitir que indivíduos desviem de repetições traumáticas. Bons exemplos, ainda segundo o autor, são os movimentos sociais, ativistas, comissões da verdade e processos judiciais que auxiliam a lidar com o trauma histórico. (HUYSSSEN, 2003, p.9)

Huyssen (2003, p.8) parte de uma visão multinacional sobre o trauma, desde o marco do Holocausto na Alemanha, até a situação na América Latina dos “desaparecidos”. Ele enfatiza a importância dos testemunhos e como estes foram elemento chave para construção de discursos sobre diversas questões sociais importantes – escravidão, violência familiar, abuso infantil. A memória se torna elemento sociocultural chave nas sociedades ocidentais, colocando atenção ao passado, possibilitando que a compreensão e retomada de eventos anteriores possibilitasse explicar e compreender o presente. O autor ainda resalta como, a partir dos anos 80, o modo de pensar o tempo mudou, com a atenção saindo do futuro e das possibilidades e indo para o passado. E assim, com os olhos vidrados no passado o movimento de compreensão do presente baseado historicamente no já ocorreu foi desenvolvido naturalmente. A nostalgia se tornou uma grande moeda de troca, produções culturais (vídeo, escrita, imagem) que retomem essa obsessão com o passado são cada vez mais produzidas. Essa mudança de visão tem reverberações na organização do espaço, com o movimento de restaurações de monumentos, museus e as iniciativas que pensam a memória social. Essa necessidade em lembrar o passado é, ainda segundo Huyssen, ocasionada pelo medo de mudança em um horizonte de tempo e espaço que comprime, cada vez mais, passado-presente-futuro. Forja o termo “ancoramento temporal” (“temporal anchoring”, no inglês) para descrever essa necessidade de fixar, no tempo e espaço, os acontecimentos sociais, para que não se percam no fluxo intenso de acontecimentos. Porém o autor é categórico em afirmar que como a memória pública é mutável e a impossibilidade de mantê-la estável, arquivada em monumentos para sempre. (HUYSSSEN, 2003, p.11, 14, 23)

¹² Tradução da autora: “Both are marked by instability, transitoriness, and structures of repetition. But to collapse memory into trauma, I think, would unduly confine our un-derstanding of memory, marking it too exclusively in terms of pain, suf-fering, and loss”.

2.2 - Modos de (re)construção da memória no documentário

Mesmo que a memória não possa ser totalmente apreendida ou arquivada, não são poucas as experiências em intentá-lo, e são esses movimentos que possibilitam pensar sua relação com o espaço. Os variados modos de manifestação e expressão da memória no cotidiano são acompanhados por questionamentos em como reconstruí-la e o fazem a partir dos lugares onde os eventos tomaram lugar – monumentos, praças e parques dedicados ao passado são exemplos. No documentário alguns modos de retomada de memórias são: entrevistas, depoimentos, testemunhos com pessoas envolvidas no ocorrido e também a utilização de material de arquivo, como fotos, vídeos e imagens que remetam a esse momento.

No filme documental o espaço também retoma a memória, por esse motivo, a visita dos realizadores aos lugares do passado é registrada e difundida constantemente. A viagem a esses recintos funciona como uma tentativa de reparação, é uma ação que intenta preencher as lacunas do passado desconhecido e/ou não compreendido totalmente. Os filmes também podem ser identificados como esses elementos de recuperação de memória, com a possibilidade, de através deles, retornar e reconstruir um momento do passado. Com a retomada sistemática da memória realizada pela mídia atual, podem ser identificadas consequências, uma delas é destacada por Huyssen (2003, p.4-5) que afirma como família, nação e estado eram vistos como instituições estáveis no passado, mas que se enfraqueceram a partir das diversas retomadas, recriações e reproduções empreendidas na atualidade. O autor ainda enfatiza a sedução que detém o arquivo, e como esta nunca foi tão grande, o que ocasiona tal encantamento poderia ser a impressão de barreiras temporais mais fracas, acompanhada da dimensão espacial diminuída. Na sociedade, o que se identifica são esforços feitos no sentido de ordenar o passado, para então compreender o presente, porém Huyssen ressalta que recordar é um ato que se encontra no presente, simultaneamente dentro e fora dele.

Os discursos de memórias são acompanhados por esquecimento, não há completude na retomada do passado, a traição que acompanha a rememoração é constantemente negligenciada ou procuram modos de superá-la. Identificamos a questão espacial como um elemento chave para a rememoração, de acordo com Huyssen (2003, p.7) um lugar pode conter “memórias do que havia antes, alternativas imaginárias para o que há. As fortes marcas do espaço presente se fundem no imaginário com traços do passado, apagamentos, perdas [...]”¹³. Memória, tempo e espaço estão em uma ligação complexa que permite que cidades, monumentos e a arquitetura

¹³ Tradução da autora: “But an urban imaginary in its temporal reach may well put different things in one place: memories of what there was before, imagined alternatives to what there is. The strong marks of present space merge in the imaginary with traces of the past, erasures, losses [...]”.

sejam elementos representativos do passado, como também são os filmes de não-ficção.

Nos documentários em primeira pessoa o espaço real e tátil é crucial na reconstrução da história de alguém, remontando a situação atual, de onde partem. É possível visitar um espaço, gravá-lo, observá-lo, de variados modos e diversas vezes, além de ser possível construir novas memórias nesses ambientes. São espaços de vivência que permitem a retomada e a criação de memórias pessoais e coletivas, talvez por esse motivo seja tão presente a necessidade que diversos realizadores têm em voltar a lugares onde viveram, onde viveram suas famílias ou objetos de suas buscas.

2.3 - Espaço como Construção da Memória no Documentário

O espaço é relacionado com a memória por Assman (2011, p. 170) de modo que facilita a compreensão de sua representação nos filmes que analisamos:

O cerne de *ars memorativa* consiste de *imagines*, a codificação de conteúdos de memória em fórmulas imagéticas impactantes, e *loci*, a atribuição dessas imagens a locais específicos de um espaço estruturado. A partir dessa qualidade topológica se esta apenas um espaço a considerar complexos arquitetônicos como corporificação da memória. É o passo que vai de considerar espaços como *meios* mnemônicos a considerar prédios como *símbolos* de memória.

A autora desenvolve o “poder vinculativo dos locais” e como estes espaços têm força de retomada da memória e também sua construção. O espaço é como um recipiente que permite armazenar as recordações, e com isso também estendemos o conceito ao pensar nos documentários desse mesmo modo, porém as obras audiovisuais não deixam de apoiar-se nos espaços, onde estava guardada a memória originariamente. Assim, do mesmo modo que um monumento, no contato com os filmes é exposta a memória e sempre que visualizada é como se tal passado fosse acessado e retomado.

Os lugares, assim como o documentário, são recipientes, da mesma maneira trabalham com a articulação entre “[...] figuras e lugares (*imagines et loci*), sendo que as figuras eram úteis para fixação afetiva de determinados construídos do saber, e os lugares, para a ordenação desses conteúdos e sua recuperação” (ASSMAN, 2011, p. 318). Assman ainda destaca como o espaço possibilita a validação da recordação, já que é o que permite ancorar em determinado ambiente o passado, além de corporificá-lo de maneira mais duradoura do que na mente dos indivíduos, ultrapassando o tempo. Esse mesmo modo de validação é identificado nos filmes que se baseiam no espaço para retomar a memória, a partir da visita a determinados lugares-chave para a narrativa é que podem compreender os acontecimentos (ou intentá-lo). O registro filmado do

ambiente onde viveram os personagens é o que confirma sua realidade. Esse movimento de confirmação no real é extremamente condizente com o documentário e suas bases objetivas, sem deixar de lado a inscrição de subjetividade ou impedir a retomada da memória. São apenas modos que os diferentes tipos de abordagens dos discursos documentais se combinam para representar a realidade, sob uma determinada visão.

A família é elemento central ao falar de memória se, como Assman (2011, p.319), pensarmos a recordação do passado individual relacionada à família. Na interação entre passado e presente são marcas que retomam o ocorrido. E ao se tratar de uma história familiar, esses rastros do passado se encontram nas casas de família, “O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família. O fenômeno de tais ‘locais de família’ ou ‘locais de geração[...]’ (ASSMAN, 2011, p. 320). Seguindo tal conceito a casa de família é lugar, normalmente, privilegiado pelos realizadores em documentários em primeira pessoa para explorar a memória. Bachelard (1989, p.26) assinala que “a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos”. Esse lugar que possibilita que haja integração entre passado, presente e futuro e assim, as bases para construção da narrativa documental. “A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso”. (BACHELARD, 1989, p.27), e assim, também o filme. O espaço é o que possibilita ancorar o discurso de olhar o passado e tentar compreendê-lo.

“Bem entendido, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” (BACHELARD, 1989, p.29). Nos filmes isso se desdobra nos lugares onde os sujeitos viveram sua vida e pela perambulação por eles, é possível se retomar o passado vivido. O espaço retém essa vivência, nele encontramos os fósseis do passado. Bachelard defende na construção de uma biografia “Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (BACHELARD, 1989, p.30). E a casa é o local privilegiado que permite esconder/armazenar a intimidade. Ao definir o lugar da pessoa no mundo, seja o ambiente onde escolheu viver ou por onde passou, é possível compreendê-la. E, refletindo nos documentários em primeira pessoa, é o espaço o que permite a retomada da memória, o realizador e o “outro” estão em negociação, o encontro é a tentativa de representação mútua. Situado num espaço e tempo presente, mas que sempre remete e deseja retomar o passado, suas memórias compartilhadas.

Vale destacar que os diretores nos filmes analisados nesta monografia estão em um ambiente que não é exatamente deles, apesar de estarem na casa da família, não é o lar que escolheram viver. Ao sair do lugar próprio, já iniciam o filme em movimento, o não-estar no seu lugar é uma camada a mais para a questão do entre-lugar, o que pode iniciar a compreensão da situação em que se encontram os realizadores, na busca de compressão de si pelo outro familiar, é o conceito do andarilho “É na condição de um homem nostálgico, não radicado, sempre em trânsito e em busca de sua identidade [...]. Esse andarilho moderno, que viaja pela América com seu Chrysler e uma polaroide, sonha encontrar a unidade entre o seu eu e o mundo, com o qual não consegue se comunicar” (MARTINS, 2016, p.49). Essa mesma mobilidade é registrada nos planos por estradas, paisagens, cidades desconhecidas, que tendem a permear tais filmes. O que motiva esses realizadores são memórias (que viveram ou não), registros do passado e como resultado, o que vemos é a compreensão e construção de uma identidade, negociada em contato com o outro, em um espaço ou em trânsito entre-lugares.

3 - ESPAÇO DE MEMÓRIA E O DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO EM TRÊS OBRAS

Neste capítulo, como já colocado na Introdução, serão analisados os documentários: *Família Tipo*, de Cecilia Priego (Argentina, 2009), *Cuchillo de Palo*, de Renate Costa (Paraguai, 2010) e *Os Dias Com Ele*, de Maria Clara Escobar (Brasil, 2013).

Dentro das narrativas aqui exploradas são estabelecidas algumas interações entre as realizadoras e seus objetos, que nesse caso são pessoas próximas, da família. Essa proximidade com o que se relata, adiciona uma camada à complexidade da subjetividade. Os modos como estas narradoras/diretoras se inscrevem na retomada de suas histórias é permeado por uma questão estética. É uma narrativa repleta de elementos que auxiliam na representação destes espaços do passado que são formados por recordações, vivências, buscas, viagens, memórias. E o modo como cada diretora decide remontar essa memória é o que constitui, de fato, (a nosso ver e como pretendemos detalhar em seguida), o espaço que compartilham com seus interlocutores, pais, tios, família e amigos em geral

Todos esses elementos se equilibram num espaço determinado, que tem poder definitivo na organização das relações e como estas são retomadas, formadas e representadas nas obras. Ao pensar estes espaços com memória, tratamos de abarcar o espaço físico onde se desenvolve a ação, mas também o campo de interação construído pelo filme. A casa de família, bairros vizinhos ou países distantes são espaços físicos representados nos documentários e constituem os palcos de interação nas relações apresentadas, e permitem a retomada do passado e da memória. Porém, o que se identifica é que os próprios filme se constituem como espaços destas interações familiares, constitutivas de identidade. Enquanto os espaços físicos permitem o olhar ao passado, retomando memória e reformulando de modo a reparar o ocorrido, os filmes se constituem como espaço para compartilhar tais recordações, repensá-las e reformulá-las como novas formas de identidade.

Enfim, a escolha das três obras pauta-se ainda na percepção de que a relação com o espaço e o seu tratamento nos documentários desenvolvidos nesta monografia são dissonantes e, por isso, nos permitem compreender diversos modos de representar os elementos espaço, família, memória e identidade que, por mais que se apresentem em diversos filmes, em cada um deles cria seu próprio microcosmo de relação. Como exemplo, o deslocamento é parte essencial de duas das obras abordadas, entretanto em *Os Dias Com Ele*, a relação não se baseia na busca física pelo passado, – vagueando por partes da cidade, países e lugares importantes para os atores sociais investigados pelas realizadoras. O que acompanhamos é Maria Clara

adentrando no espaço privado de seu pai, assim como, de alguma maneira, Renate Costa também faz com seu pai (que a auxilia na busca sobre o passado de seu tio). Já Cecilia Priego, partindo de um segredo de sua família escondido por muitos anos, nos leva por um caminho de busca em que seu pai, por mais que seja o objeto do filme, é ausente na retomada do passado. Aliás, essa imagem masculina ausente é denominador comum nas obras e o questionamento sobre como se relacionar com essas figuras distantes (física ou mentalmente) é constante.

Essas diferentes abordagens do passado familiar, modos de negociar a identidade no espaço e as reverberações das memórias retomadas são elementos que se somam e conduzem a análise dos filmes. O espaço fílmico que se constitui como espaço privilegiado para gestar estas relações é visto de três modos em cada um dos filmes: o espaço que fabrica memórias; o espaço que retoma memórias; e o espaço íntimo intangível, que por mais que se adentre no ambiente do outro, não permite acessá-lo, apesar do que compartilham.

3.1.1 - Espaço de memória inexistente: *Família Tipo*

A realizadora argentina Cecilia Priego a partir da apresentação do conceito de típico (“tipo”, do espanhol) destrói, no decorrer do filme, qualquer tipicidade aparente de sua família. A diretora se utiliza do passado de seu pai, o qual não conhecia e não tinha acesso para desenvolver sua narrativa e assim, questionar a imagem que tem do seu pai, e reconstruí-la. Como o pai, Fernando, não quer participar do filme, contando sua versão dos fatos, ela se baseia em relatos de familiares, fotos antigas e alguns vídeos aos quais teve acesso em uma viagem a Espanha, onde seu pai nasceu e viveu na infância.

O que move a narrativa é o fato de Priego descobrir que seu pai tinha uma esposa e filha recém-nascida na Espanha quando foi até a Argentina trabalhar, ele nunca retornou ao país de origem. A mãe da realizadora era ciente de tal fato e o trata sem problemas, mas também não demonstra vontade de alongar-se na conversa. Depois de uma entrevista em que o pai se recusou em falar frente à câmera, são escassos seus depoimentos no filme. Cecilia e seu irmão, Nando, apenas descobriram o fato no ano de 1992, quando a irmã espanhola, Belén, telefonou em busca do pai na Argentina. Como quem atendeu o telefonema foi a diretora, o assunto vem à tona. Neste momento, os irmãos, já adultos, não entendem o porquê da “fuga” do pai, ou também o porquê da recusa ao falar do assunto. Estas dúvidas e questionamentos são os motivadores iniciais do filme. Em depoimento, a mãe de Cecilia afirma “o que vocês nunca entenderam é que existem coisas que existem e não te perturbam”, uma frase que define a relação dos pais

com o assunto, mas que é oposta a atitude dos filhos e de sua geração, como defende Piedras (2014, p.126) ao dizer que os pais não têm memória e os filhos os recriminam por isso, a disputa geracional é clara.

Ao adentrar no segredo de família, Cecilia sente necessidade de voltar aos lugares de vivência, retomar fotos e vídeos de seu pai para, como afirma ela, poder entender por qual motivos ele tomou certas decisões no passado. Constrói, com as fotos, um mapa que organiza seu deslocamento pela Espanha (PIEDRAS, 2014, p.126), com a companhia de seu irmão viaja pelo país de seu pai e realiza conversas que são a base para explicar parte importante de suas subjetividades. Pelo fato do filme não ter uma voz em *off* específica da diretora, a primeira pessoa da realizadora se manifesta através de escrituras nos planos. Todas as informações da biografia de sua vida são contadas assim: desde quando soube da existência de sua irmã, Belém, até elementos do passado de seu pai são escritas na tela. A ausência de uma voz que costure a narrativa é suplementada pela escrita, mas também por conversas com seu irmão, família, mãe, e, em menor escala, o pai. Esses diálogos em família são montados em conjunto com imagens de arquivo do familiar ou de gravações realizadas na viagem, que possibilitam costurar e dar sentido na retomada da história. É através destes depoimentos que a diretora consegue, aos poucos, montar o quadro do ocorrido e do passado de seu pai. Assim, viajando e conversando vai construindo para os espectadores – mantendo-os curiosos – os motivos que levaram seu pai a tomar certas decisões e porque não quis contar a verdade aos seus filhos, até o momento em que já não foi possível manter o segredo. Esse movimento de contar a história de seu pai é acompanhado por questionamentos e subjetividades da diretora, que repensa conceitos de família e as relações ali desenvolvidas. O filme é organizado por “capítulos” e apresenta em cada um deles uma das definições de “família” no dicionário: o exercício que organiza Priego é exatamente de desconstruir os significados destas palavras ao retomar o passado. Como grande parte da concepção de família que ela tinha não se provou verdadeira com as descobertas que faz, os segredos criam ranhuras na imagem que ela detinha de sua família, e de família como conceito.

Para construir uma nova imagem de família – depois da descoberta de sua irmã - a diretora sente a necessidade de compreender o que se passou com seu pai, reconstituindo uma memória que ela não tem acesso, que não viveu. Para isso, as entrevistas e conversas com familiares são essenciais. Cecilia registra as entrevistas com seus pais e familiares sempre lado a lado, numa posição informal. A diretora se coloca em cena, compartilha uma conversa (muito importante) de família com a câmera. Escutamos e vemos Cecilia com seus interlocutores, e são nestes momentos que temos acesso a voz da realizadora. Esses depoimentos são depois

montados com imagens de arquivo e uso da voz *off*.

A subjetividade de Cecilia acaba muitas vezes ficando confinada à escrita na tela, com a diretora nos contando sobre suas histórias quando criança. Por exemplo: como se sentia desconectada em relação ao pai e a dificuldade de confiar naquele homem mas, também, como a situação mudou quando ele a salvou e ajudou em uma viagem de família. Essa história, vinda da inocência de criança, reverbera nos segredos que o pai escondeu durante grande parte de sua vida. São estes pequenos detalhes e trivialidades pelos quais temos acesso à intimidade da diretora: ela prefere falar menos, mas isso não significa que se comunica menos pois explora outras formas que não a voz em *off*. Apesar de ser uma escolha consciente, a falta de narração da diretora é sentida na construção da narrativa. Talvez pelo costume de escutar a voz dos realizadores nesse tipo de documentário e por toda a proximidade desenvolvida uma vez que o realizador conta sua história diretamente falando. Sem esse elemento, a história de Cecilia parece ficar mais distante do espectador e o fluxo da história fica mais lento e travado pelo espectador ter que ler os relatos da diretora e compartilhar a observação das imagens. E, concordando com Lejeune (2008, p.19), que destaca a importância da articulação de uma voz em *off* nos filmes, para retomar a confiança da linguagem escrita e articulada e também a relação com o passado. Algo que uma imagem sozinha talvez não fosse capaz, e que mesmo com a escrita em tela, pode se perder um pouco.

Um outro modo que a realizadora utiliza para se inscrever subjetivamente no filme é através da figura de seu irmão, Nando: ele é o companheiro no processo de descoberta do passado do pai e cresceram e viveram todos esses momentos juntos. Assim, ele funciona como um duplo de Cecilia, isto é, a diretora se inscreve subjetivamente no filme pela representação que constrói de seu irmão e, indiretamente, pelos depoimentos desse “outro”, conhecemos mais sobre Cecilia. Outro ponto de comparação também de extrema força é a figura de Belém, a irmã, cuja a realizadora descobriu depois de adulta. Cecilia se esforça para se colocar no lugar de Belém, um paralelo óbvio, sendo as duas irmãs, mas que não é tão simples como parece visto que as duas tiveram experiências diferentes, e por mais que tente compreender como se sentiu a irmã, não pode remediar o que o pai não quis fazer por ela. Cecilia retoma fotos da infância, conta histórias que criam paralelo entre as experiências das duas, suas similaridades e diferenças – a presença e falta do pai. A incerteza em saber quem é a criança numa foto de família – a diretora acreditava ser ela, até descobrir que a criança sorridente na foto é sua irmã espanhola – é o que instiga Cecilia e inicia a investigação para o filme. Outro momento de tentativa em delinear similaridades entre as duas é quando a diretora recorda os aniversários de Belém – 9 de setembro – e em como, por tantos anos, nesse mesmo dia o pai nunca falou com

sua filha e quantos não foram os dias de celebração em que o pai passou pensando nela, mas não tiveram contato. São questionamentos que motivam a realizadora colocar-se no lugar de Belém, refletir sobre suas experiências e sentimentos.

Para construir sua narrativa pessoal Cecilia se apoia em imagens de arquivo da família, mas o modo como se utiliza destas é arquitetado claramente como uma demonstração de retorno ao passado, deixando claro a construção, de retalhos de história sendo montados e relacionados. Em “colagens digitais” de fotos, vemos o índice claro da seleção destes registros. Comparações entre ela e sua irmã, férias em família com seu irmão, o casamento de seus pais e toda uma sorte de fotos de uma vida (outra) de seu pai a qual ela não teve acesso. Nesse movimento de colagem são organizados estes elementos que possibilitam a retomada dessa memória (inexistente). Piedras (2014, p.127) sintetiza dizendo que as fotografias “[...] descobrem-se como autênticas reativadoras da memória. A referencialidade e a evidencialidade do suporte fotográfico, para poder significar, necessitam agora da mediação do sujeito”¹⁴.

Como citado, as fotos são peça central na construção do filme, porém destacamos um momento essencial para o papel dessas imagens: quando a diretora posiciona fotos em um varal, cena apresentada ao início e retomada na última sequência do filme. A espacialização da memória que desde o início já demonstra sua importância, nesse momento é chave e através dos pedaços de recordações, espaços, pessoas e partes da família, monta uma exposição dessa nova constituição familiar, que se constrói de diversos modos, vindo de diversas partes, sem ocultamentos. Com a ajuda de uma criança, que aparenta ser sua filha, a diretora constrói sua memória, através de pedaços. Ao prender no varal as fotos estabelece a memória que não tinha antes do filme. A obra auxilia a construção de uma família, porém não a tradicional, típica, esperada. Defende a família de cada um, com ranhuras, quebras e separações. A família possível, retratada nessa “etnografia doméstica” (RENOV, 2004), que também constrói Cecilia.

3.1.2 – Ancoramento espacial como base para criação documental

O filme ganha dimensão espacial quando Cecilia e seu irmão estão na Espanha, como já dito, para conversar com a família que têm nesse país em busca de respostas sobre seu pai.

¹⁴ Tradução da autora: “[...] se descubren como autênticas reactivadoras de la memoria. La referencialidad y la evidencialidad del soporte fotográfico, para poder significar, necesitan ahora de la mediación del sujeto”.

Isto porque, com estes deslocamentos é iniciada a busca da memória pelo espaço, que, vai sendo construída desde o plano inicial da viagem. As imagens do espaço se tornam mais presentes, o céu desde o avião, estradas, carros, vistas de natureza, vão sendo apresentadas para descrever esse deslocamento dos irmãos. E as imagens de arquivo não deixam de ser utilizadas, estão presentes em toda a narrativa. A presença de tais fotos funcionam como ponto comparativo entre passado e presente, possibilitando que se contextualizem e construam memórias para a realizadora, mesmo que ela não as tenha vivido de fato. Busca nessas memórias a compreensão do passado e constrói para compreender e negociar uma nova identidade possível para seu (outro) pai.

Quando focamos no espaço e na presença deste dentro do filme, primeiramente se nota como os lugares em que o pai, objeto da investigação e intento de compreensão do passado, esteve e viveu é a chave para desenvolvimento da narrativa. A diretora, a partir do momento em que viaja ao país natal do pai, visita lugares em que ele viveu, estudou e que marcam eventos importantes da vida dele. O movimento de visita a lugares do passado é regido em ordem cronológica, como se etapa por etapa, a realizadora e seu irmão – companheiro nessa investigação – fossem descobrindo e conhecendo a história de vida de seu pai através dos espaços que vivenciou. É o modo que encontram para construir a memória de um homem que não quis compartilhar com os filhos sua história de vida “completa”, sendo apenas através da busca empreendida no filme que vivenciam as memórias do pai, ao menos parte dela.

Vão até os lugares presentes nas fotos para confirmar e relacionar o depoimento obtido dos familiares, com o espaço material onde ocorreram. A constante comparação entre foto e realidade no filme se dá através de um enquadramento característico (figura 1), e é o que permite que nós, espectadores, compreendamos que houve um passado, naquele lugar-presente filmado. O filme também se esforça em mostrar a busca por essa comparação, observando os apartamentos onde seus antepassados viveram, até que finalmente possam confirmar, janela com janela, foi ali que tal fato ocorreu.

Figura 1 – Enquadramento comparativo de foto entre passado e presente



Fonte: Cena do filme *Familia Tipo*

Essa busca pelo local do ocorrido é quase uma busca por marcas, rastros e resquícios do passado. Já que as pessoas que viveram neste lugar não estão mais vivas para contar, ou sem desejo de fazê-lo, o que sobra são as ruínas. A investigação que se apoia desde o início do filme em arquivos (fotos, vídeos) e depoimentos, a partir da viagem à Espanha, ganha a dimensão do espaço, e estes elementos combinados tentam dar sentido – pelo trabalho da realizadora – a espaços que não teriam significado ou sentido se não soubéssemos que nestes lugares ocorreram determinados eventos importantes para a história dessa família. Esse movimento remete ao conceito apresentado por Huyssen (2003), de “ancoramento espacial”, em que a realizadora tem a necessidade de ancorar, no tempo e espaço, os acontecimentos que ela considera importantes e definitivos na vida de seu pai e que possam tê-lo levado a tomar as decisões que tomou.

Figura 2 – Os irmãos Priego procuram pelo lugar observado na foto.



Fonte: Cena do filme *Familia Tipo*

Um exemplo marcante desta estratégia narrativa ocorre já mais ao final do filme, quando os irmãos vão até o cruzamento onde seu pai se encontrou pela última vez com seu próprio pai,

o avô. É um local comum, com verde e à beira da rodovia, mas ao mesmo tempo que ouvimos a história do ocorrido, o que vemos é a última foto tirada entre pai e filho (figura 2). Acompanhamos Cecilia e seu irmão caminhando pelo local, comparando foto e espaço físico. Eles buscam, comparam, observam, até que, finalmente vemos em tela, a imagem comparativa (como fazem em todos os lugares que retomam), a foto do evento antigo e o lugar atualmente (figura 3). Destituídos de contexto, história, comparação, seriam esses lugares apenas passagem para qualquer um dos envolvidos, por esse motivo é curioso pensar os espaços como lugares que detém memória. E como podem “armazená-la”, acreditamos ser possível pensar o espaço como recipiente para memória. Estes quadros comparativos nos possibilitam identificar essa força rememoradora do espaço e funcionam como um ponto de vista da diretora, que aglutina passado e presente.

Figura 3 - Outro enquadramento comparativo de foto entre passado e presente



Fonte: Cena do filme *Familia Tipo*

Essa presença do olhar da diretora em busca de rememoração espacial, com objetivo de retomada do passado e construção de memória, é identificado quando ela está com o irmão em um parque, com uma câmera de super-8 e faz registros pelo espaço. O que vemos, intercaladas com imagens coloridas dela gravando – “presente” -, vão sendo mostrados os mesmos lugares, mas filmadas pela câmera antiga e, deste modo, com a estética do “passado”. Sob um olhar do presente retoma e analisa o passado, busca construir suas memórias pelo espaço. Criando uma memória inexistente até o momento do registro, é construída naquele ambiente e através dele, e do filme. Se retoma/cria a memória pelo espaço, baseado neste e por isso é tão importante o registro e apreensão dele.

A busca dos irmãos Prieto é uma busca sem memória, baseados em todos os arquivos e informações possíveis que conseguiram obter, visitam os lugares representativos na vida de seu

pais, fabricando memórias que não as tinham antes. O caminho até estes lugares do passado é apenas uma tentativa de construir e conhecer a imagem desse homem que não conhecem completamente, e que ele próprio não quer compartilhar com eles. Reconstituem a memória e a identidade de seu progenitor: é uma construção biográfica – marcadamente espacial, já que não se realizaria sem a confirmação física dos lugares em que se desenvolveram determinados eventos, casa, escola, faculdade, em diferentes cidades.

O processo de fabricação da memória e identidade funciona como mecanismo de compreensão para seus filhos. Questões são colocadas pelos filhos, como: Por que o fez? Por que tomou as decisões que tomou? Por que largou tudo na Espanha? Não sabem as respostas, mas retomar os lugares e situações vividas ali de algum modo oferece a Cecilia e seu irmão a confirmação de realidade para tais atos e, também, sua dimensão. A ausência de memória anterior é substituída, assim, pela que criam com o filme e agora esta será a recordação da família que os irmãos terão desse momento em diante. Em outras palavras, a construção do filme permite encontrar brechas para trabalhar com a própria memória inexistente destes lugares, para a produção de lembranças próprias. A busca do outro, o pai, é o que permitem explorar a si, suas crenças na instituição familiar e em como formá-la. Todos estes questionamentos permeiam a narrativa.

3.2.1 - Espaço de recordação da memória: *Cuchillo de Palo*

Renate Costa se coloca em primeira pessoa desde os momentos iniciais de seu documentário, contando sobre a cidade de Assunção, capital do Paraguai, local onde se passa a narrativa familiar que retoma no decorrer das cenas seguintes. A diretora ressalta como a cidade se opõe ao rio e ainda faz um paralelo ao modo como as pessoas tendem a lidar com o passado traumático - pessoal e do país - virando as costas para o rio e para o ocorrido. O que ela nos revela é a história de seu tio Rodolfo e a morte dele é a primeira informação que compartilha. Renate conta, sempre sob sua perspectiva, como foi a descoberta do falecimento e os momentos que o seguiram. O que mais se atém em sua memória são: o pedido para escolher a roupa para o funeral e o armário vazio que encontrou. São estes detalhes que levam a realizadora a conversar e questionar seu pai – irmão de Rodolfo – sobre o ocorrido e este é, em síntese, o eixo narrativo que orienta *Cuchillo de Palo*

No entanto, é importante destacar que é a memória cheia de lacunas que atormenta a diretora e preencher estes vazios é, de fato, o que a leva adiante. Para ela, o primeiro interlocutor

que traria respostas é seu pai, Pedro. Ou seja, na visão de Renate essa troca familiar, o outro do ambiente doméstico, pode oferecer as respostas que ela tanto deseja. Entretanto, ele não se mostra muito à vontade em falar da morte do irmão, o tio da diretora, por mais que nunca se recuse a fazê-lo. No decorrer da narrativa não serão poucos os momentos em que Renate questionará seu pai sobre o assunto sendo que as dúvidas e questionamentos são debatidos sempre dentro da casa ou, algumas vezes, nas ruas do bairro em que vive o pai e viveu o tio. Pedro é o outro familiar e o ponto que conecta a diretora a seu tio. Partindo do doméstico ela inicia sua investigação e ao se deparar com um homem evasivo, que desvia de seus questionamentos e foge da câmera, compreendemos que o familiar pode aparentar cercania, mas não é necessariamente mais fácil de acessar, aí está uma questão importante da “etnografia doméstica”, que faz com que se construa esse jogo por equilíbrio entre as partes.

Na busca pela memória perdida e fraturada que tem de seu tio, Renate procura a figura familiar que os unia, seu pai. A diretora negocia a memória de seu tio, ao passo, que reconstrói uma relação com o pai – perdida depois do divórcio de seus pais. O fato de Pedro ser o elo da filha com Rodolfo permite que ela remonte a história familiar. As histórias espaçadas que ela relembra dizem tanto de seu tio, como do pai e da relação e posição que tinha na vida familiar. Rodolfo é descrito como o filho que não aceitou seguir o caminho escolhido pela família pois era esperado que fosse ferreiro, como todos seus irmãos, mas seu sonho era seguir carreira como bailarino. É pelas informações oferecidas aos poucos que descobrimos que o tio Rodolfo era homossexual, informações que Renate vai costurando para montar uma imagem coerente e que permite ao espectador compreender o porquê das escolhas desse tio-personagem. A vida de seu tio foi dupla, devido a impossibilidade de seguir seus sonhos pela situação política do Paraguai, marcada pelo preconceito e homofobia da época, onipresentes no país que vivia a ditadura de Stroessner.

Ao mesmo tempo que Renate nos introduz esta imagem difusa e cheia de lacunas que tem de seu tio, traz, simultaneamente, outras informações sobre ele, o que preenche o filme. E é este o intento da obra – montar um quadro de seu tio que tenha sentido, seus hábitos cotidianos, a casa onde morava, os vizinhos e sua relação com o bairro. Construir uma identidade dessa figura tão presente na memória da diretora é ponto central, mas a identidade da própria diretora e sua família permeiam a narrativa. Todos foram marcados, a seu modo, pela presença e experiência de Rodolfo. Isto se evidencia, especialmente, nas conversas com Pedro: depois de vários encontros em que predomina o tom lacônico e a conversa inconclusa, finalmente ele conta de sua proximidade com o irmão, das conversas que tinham sobre trabalho e coisas da vida. Mais ainda: ele fala que era o responsável pelo irmão a pedido da família, para

que ele não se metesse em problemas e até relembra quando brigou com Rodolfo, pois ele estava no centro da cidade, junto a um grupo de homossexuais (neste instante Pedro já deixa clara sua opinião contra a orientação sexual do irmão). Em seguida recorda que lutou por ele, para que não fosse gay - marcando um preconceito presente ainda no Paraguai, e de modo geral, no mundo. Ser homossexual no Paraguai era extremamente complexo, sob uma ditadura tão dura como a de Stroessner que se impôs por 35 anos. Aliás, em outros momentos do filme novos entrevistados contam como todos os passos das pessoas, especialmente dos homossexuais, eram controlados pelo governo e polícia, e era nesse modo de alerta frequente que viveu Rodolfo Costa.

A busca pela memória do tio se inicia a partir da troca entre diretora e pai porém, como coloca Tavares (2016, p.436) “ [...] para a cineasta o que era um ponto de partida, ou seja, compreender o que teria ocorrido com o seu tio, alarga-se, à medida que a inflexível postura de Pedro a leva a outras buscas”. Esse alargamento na investigação é o início da investigação fora do nicho familiar e dos vizinhos próximos, sendo que a partir desse momento o filme começa a agregar depoimentos de pessoas que representam o outro lado da vida de seu tio – um outro tipo de relação doméstica e/ou afetiva que ele tinha. Nesse outro ambiente, onde podia se expressar mais livremente, sem julgamentos, era conhecido por outro nome, Hector Torres. Nome utilizado para sair e trabalhar como bailarino e assim viver a vida que a sociedade (e também a família) o proibia. Na verdade, este nome era parte da sua identidade já que chamava-se Hector Rodolfo Costa Torres: simbolicamente, parte ao meio o nome completo construindo duas identidades.

As pessoas com quem Renate conversa a seguir, como já colocado, mostram o outro lado de seu tio, uma outra personalidade que ele não podia mostrar na família pois apesar de saberem que ele era gay, estes escolhiam ignorar. Vale demarcar que não são propriamente entrevistas tradicionais mas sim encontros da diretora que mantém sua presença em tela do mesmo modo que fez com o pai. Por isso, são cenas marcadas pela conversa um tom de troca de Renate com seus interlocutores, intercambiando informações e impressões. São conversas que auxiliam na investigação pessoal e na compreensão do espectador de quem era esse tio como pessoa. O filme conta com uma equipe (ao menos duas pessoas a mais, som e câmera) que possibilita que a diretora esteja em cena, dialogando em busca de informações o que inscreve no documentário uma presença que não é apenas da voz mas é igualmente do corpo. Outro indicador importante do como as conversas com estas pessoas distantes do universo familiar de Renate procuram manter a mesma proximidade ou cumplicidade que esta teve com o pai, é o fato de não haver identificação dos nomes em tela: a descoberta de quem é cada um

e qual relação teriam com o tio da diretora, ocorre durante a conversa. Entretanto, é visível que agora a relação de privacidade é bastante delicada, com alguns destes “personagens” fazendo questão de contar a sua experiência na repressão de sua sexualidade e impossibilidade de expressão, já outros seguem com medo das consequências sociais. Tavares destaca que (2016, p.436) “O documentário, portanto, vai entrelaçando estes conflitos que se expandem para além da questão familiar à medida que novos personagens surgem confirmando o temor, ainda muito presente, de tornarem públicas as suas escolhas sexuais e até mesmo suas falas”. O ímpeto de busca e o temor do passado são questões presentes e é com esses relatos, carregados de memória, que a diretora constrói uma identidade mais completa e complexa de seu tio, uma identidade que vá além da que lhe permitiam ter em família.

E o espectador consegue compreender a realizadora, acessar a seus pensamentos, com todos seus questionamentos e incertezas, nos momentos de voz em *off* confessional. Um movimento constante é realizado por Renate: depois de testemunhos e conversas que agreguem informações na investigação, ela toma a palavra e descreve suas impressões e assim a conhecemos mais intimamente ao mesmo tempo que ela se torna mais uma vez uma mediadora. Primeiro, por sua imagem em tela e, agora, organizando as informações subjetivamente, no espaço familiar, tentando compreender de que modo os acontecimentos são representativos na parte da vida de seu tio, que conheceu pouco. Nesses momentos confessionais de *off*, relembra que o tio foi preso no ano em que ela nasceu, 1982, lamenta a falta de memórias dele e destaca que ele “ [...] tinha essa peculiaridade, estava e não estava nesse mundo”. Além disso, afirma que o dia que começou a conhecê-lo foi apenas no dia em que ele morreu, quando abriu o armário e se deparou com fotos de homens com músculos definidos, desnudos, compreendendo, por estes símbolos, parte da história desse homem. Essa escrita autobiográfica, como descreve Piedras (2014), é o que permite a realizadora, conforme “conta” sobre seu tio, construir uma imagem para si, sobre sua vivência, sentimentos e impressões sobre o ocorrido.

Nesse mesmo caminho de descobrimento, destacamos como a realizadora, por vezes, parece já saber as informações, construindo uma narrativa que não flui tão naturalmente quanto pretendida. Parece programada, Renate já sabe de antemão com quem falar e sobre o que, por mais que queira aparentar uma investigação conjunta, é percebido como algumas situações são realizadas apenas para a câmera, por vezes questionando informações que já sabe, com intento que compreendamos o que ocorreu.

3.2.2 - Ordenando e recuperando a memória

Renate busca em seu pai a figura do interlocutor familiar, aquele que compartilharia com ela a busca pela identidade de seu tio mas, como já destacado, não encontra meios de fazê-lo. Nesta impossibilidade, acaba por registrar esta tentativa de retomada de uma relação próxima com o pai ao mesmo tempo que desnuda o embate de geração (evitado diretamente em *Familia Tipo*). Este confronto é apresentado como resultante do sentimento de frustração da diretora com as opiniões e posições do pai, e, também, pelo fato dele não escutá-la e ficar reproduzindo trechos bíblicos. Em determinado momento, Renate o questiona: por que não manteve contato com ela quando se separou de sua mãe? Pedro responde longamente, construindo um discurso sobre uma estrutura familiar que acredita ser a certa, mas a diretora não se convence, e afirma “Não gosto de falar com você quando sinto que está me dando um sermão”. Há, neste momento, uma expectativa de mudança do comportamento de Pedro, mas o pai não cede e segue com uma posição intransigente. A cena traduz um momento de grande apelo e vulnerabilidade da filha mas, ao fim, o que parece é que Renate se contenta com a posição reservada do pai e com as conexões possíveis tenta fazer o melhor da presença paterna no filme.

Essa situação familiar, escondida e renegada por muitos anos, é levada à tona pela realizadora ao empreender a feitura do documentário. Os depoimentos que são sobre essa vida (outra) de seu tio são realizados em espaços fora da casa, do bairro, mas os encontros entre pai e filha, diretora e entrevistado são, em sua maioria, realizados dentro da casa de família. Essa casa onde o pai vive é a casa da família, onde morou os avós e tios da diretora. O pai trabalha na oficina de ferreiro que é da família por diversas gerações.

Figura 4 – Pedro, na varanda, come e conversa com a filha



Fonte: Cena do filme *Cuchillo de Palo*

Esse ambiente tão presente nas recordações da realizadora é exemplificado não só pela casa de seu pai, como a de seu tio e todo o bairro onde se desenvolve a narrativa. Durante a maior parte do documentário, Renate está sempre fazendo visitas a Pedro. Deste modo ele aparece no ambiente doméstico e conhecido, realizando atividades cotidianas, como se barbear, cozinhar, tomar mate, limpar a casa, descascar uma laranja na varanda (figura 4). Mas o filme pretende se basear, também, na vivência de seu tio, nos espaços por onde ele circulava e que foram importantes em sua formação. Por isso a diretora visita bailes, escolas de dança, lugares que Rodolfo frequentava. No entanto, em todos eles, há quase sempre alguém que reafirma o retorno do tio à pequena casa de esquina onde vivia (figura 5), em um movimento corroborado pelos vizinhos e pelo pai, tornando esse lugar o fantasma que assombra e incentiva o filme.

Figura 5 – Casa na esquina de tio Rodolfo



Fonte: Cena do filme *Cuchillo de Palo*

Por isso mesmo, desde o início do filme é através da casa que a diretora investiga

Rodolfo, ela visita o local várias vezes, conversa com os vizinhos, registra de diferentes modos essa esquina, mas sempre com intento de recuperação de seu tio, através deste seu refúgio. Renate conta que não havia entrado na casa da esquina até o dia em que ele faleceu e continua sem acesso já que hoje se trata de uma lavanderia e perdeu o propósito de domicílio. Um único momento naquela pequena casa permitiu à diretora construir um imaginário potente daquele espaço e de como naquele ambiente Rodolfo podia ter quem desejava, sem restrições. Não existem imagens de arquivo da casa, mas em alguns registros atuais é colocado um filtro sépia na imagem, oferecendo um tratamento de "antigo", reforçando ainda mais a carga de memória que essa casa detém para o filme. Isto é, o filme transforma um registro atual em uma imagem que se assemelha à imagem de arquivo, com bordas pretas e cores apagadas, traduzindo um esforço em retomar a memória daquele espaço. Retomamos Assman (2011, p. 318, 319) que destaca a importância dos espaços para ordenação de informações e sua recuperação e o papel da família como essencial para realização da retomada de memória, já que o passado individual é relacionado ao familiar.

O lugar onde o tio morou é central, como visto, representado de diversos modos, é parte da descrição encontrada pela diretora na delegacia e apresentada quase ao fim do filme: “41 RODOLFO HECTOR COSTA, (ACTIVO Y PASSIVO), PARAGUAYO, SOLTERO, 35 ANOS, EMPLEADO, DIMICILIADO EN SICILIA, N 511”. Essa descrição e seus adjetivos não são o tio em sua totalidade, são facetas apenas parcialmente conhecidas pela diretora, mas que ela fez o esforço de recuperar durante o filme. A identidade que essa descrição retoma é apenas uma das múltiplas que Rodolfo, Hector, ou qualquer outro homem gay vivendo no Paraguai naquele momento poderia ter. Pessoas são múltiplas, e o movimento da diretora de retomar a memória que ela tinha de seu tio e juntá-la às diferentes versões encontradas referenda o processo de construção de uma (nova) identidade do tio, algo que o represente mais completamente.

Com este propósito Renate negocia essas “partes” do tio com amigos e família e tenta compreender o fantasma que Rodolfo representava em sua memória. Uma presença constante, mas que de fato nunca conheceu e compreendeu totalmente. Com o filme pode juntar fragmentos e organizá-los. No documentário ela se utiliza do espaço para reordenar suas impressões de infância, pois, por mais que tenha vivido e compartilhado momentos com seu tio é através do filme e com seus olhos de hoje que começa a conhecê-lo. Reordenando no espaço as lembranças, em conjunto com a investigação do presente, a realizadora pode construir identidade e memória para seu tio Rodolfo. Por isso mesmo, a retomada do espaço perdura até o fim: nas últimas cenas Renate volta à casa onde o tio morava, só que agora a diretora já não

faz uso do filtro sépia, e afirma em *off* que já o manteve vivo por muito tempo – ao menos em suas memórias – e que agora é o momento de deixá-lo, em sua esquina. Essa cena é a confirmação da importância do espaço para a retomada da memória: a casa é o lugar em que ela pode acessar a memória de seu tio. Por isso retoma esse lugar através das imagens diversas vezes, com diversos tratamentos e enquadramentos, para recordá-lo. Como se através deste espaço fosse sempre possível lembrá-lo, ele se manterá ali porque, para ela, e no filme, a memória do passado se afixou ao lugar. Esse espaço é de rememoração de seu tio, e agora, de um tio “completo”, que detém uma identidade construída por ela, *pelo e para* o filme.

3.3.1 - Espaço íntimo intangível: *Os Dias Com Ele*

Maria Clara, como já diz o título do filme, passa os dias com seu pai, no intento de conhecer essa figura ausente. Inicia uma série de entrevistas, conversas, momentos de observação com um homem que pouco conhece, apesar de ter sido sempre uma sombra em sua vida. Como descobrimos ao decorrer das cenas, Carlos Henrique Escobar, dramaturgo, intelectual e ativista brasileiro, que depois do período de repressão no Brasil sob regime militar decidiu viver em Portugal em uma pequena cidade do interior deste país que escolheu como seu refúgio. Desde a primeira cena já observamos o pai, sob o olhar de Maria Clara, relutante em se deixar representar. O filme é gravado de modo simples: a filha controla câmera e equipamento de som nas conversas que empreende com o pai, intercambiando momentos, questiona e investiga sobre o passado dele, ou, pelo menos, tenta fazê-lo. A cada pergunta ou dúvida de Maria Clara, ela é prontamente respondida com informações que não são exatamente o que perguntou. A eloquência do discurso proveniente de seu pai é utilizada por ele como performance, como se desejasse construir uma persona no filme, enquanto a filha, por outro lado, quer explorar as diversas facetas desse homem.

Maria Clara é questionado pelo pai sobre os objetivos que tem com o filme; em alguns momentos se mostra perdida, cheia de incertezas, o que se pode notar pelas questões que realiza, às vezes amplas demais. Entretanto, isso não é uma característica negativa pois através do trabalho de montagem tais indefinições se tornam uma camada de subjetividade da diretora, que escolhe mostrar seu processo de insegurança e inexperiência ao lidar com o assunto. Ela se mostra como a filha que não tem uma história de intimidade com o pai e a imagem pública e privada desse homem se fundem em seu imaginário. Assim, tenta conhecê-lo para além da simples dualidade. E é exatamente o que há além, que Carlos Henrique deseja ocultar, pois só

deixa mais de sua subjetividade aflorar apenas nos momentos que pensa não estar sendo filmado. Quando tem consciência da câmera age como homem público, relembrando sua história e momentos de luta política. Ele deixa claro seu desejo em realizar um filme para seus admiradores e não, necessariamente, constituir uma relação íntima com a filha no filme. Em alguns momentos nos perguntamos não apenas quem tem mais controle sobre o fazer fílmico, mas também quem sabe exatamente o que deseja com esse documentário. Porém, a versão final, a palavra final, é de Maria Clara, diretora, que decide explorar suas incertezas do momento da gravação e acentuá-las, como constituintes de sua identidade. As fissuras, dúvidas da diretora, são utilizadas, deste modo, parte do seu processo no filme.

Sob o ponto de vista dela vamos, então, conhecendo o pai. A realizadora grava os momentos antes e depois de cada entrevista e são nesses tempos “inúteis” que podemos compreender qual foi a negociação para realização. Isso é chave no filme – o processo de troca entre pai e filha. Um questionando o outro, no intento de encontrar um equilíbrio entre o que ela quer saber e fazer com o filme e o que ele está disposto a contar e agregar ao projeto. Quando Carlos Henrique pergunta a Maria Clara o que ela pretende com o filme é possível notar que ela não tem muito claro: ao mesmo tempo que deseja saber do passado político do pai quer conhecê-lo na sua vida íntima e como isso se relaciona com o passado político do Brasil. Não porque não seja possível refletir a história do pai da realizadora no passado histórico de nossa país, mas porque com uma abordagem mais ampla não teria o filme que vemos finalizado, onde um homem luta para não se deixar ver no íntimo, nas ranhuras e bordas de sua imagem pública. Carlos Henrique busca recuperar seu passado, deseja reencenar para a câmera conferências antigas, busca recuperar essa parte de si porque é a que quer mostrar, diferente da que a filha deseja obter. Porém a diretora joga o jogo do pai, e assim negocia, o confronto, deixando, ao mesmo tempo, que ele tenha suas vontades para que possa seguir na construção de seu retrato.

Na primeira cena Escobar está sentado do lado de fora da casa – único local de gravação do filme - e dali conta para a câmera onde estão e o projeto que está realizando com a filha. Nessa entrevista conta de seu passado, história de sua família e como adentrou na militância comunista. O fato da montagem final do filme manter momentos antes da entrevista e também os posteriores (sem ele saber da gravação), nos permite compreender o tipo de filme que Maria Clara deseja empreender. Como o pai cria uma casca que a impede adentrar é através de um registro não autorizado, ininterrupto, que ela consegue adentrar mais facilmente, apreender dele o que puder. São esses trechos que nos permitem conhecer mais desse homem, detalhes que formam um retrato mais complexo, que lhe outorgam identidade e nos mostram as diversas possíveis identidades que ele pode adotar.

O uso de imagens de arquivo também está presente na narrativa, uma ferramenta que permite retomar recordações, mas não exatamente: Maria Clara as utiliza para marcar como não tem memórias com seu pai. São montadas imagens de famílias, em tempos anteriores, mas que não indicam serem da família da diretora, podendo, até mesmo, serem “emprestadas”. Em um outro momento utiliza imagem de arquivo para marcar mais uma vez essa escassa memória de seu pai: ao mostrar imagens de crianças com pais, diz, imagem após imagens, que aqueles homens não são seu pai. O uso de imagens de arquivo que não sejam de fato da infância da diretora são um indicador de como a ausência desse homem, tão presente no filme, é forte na vida da realizadora.

A memória que falta é também indicada no filme, que busca construir memórias e uma relação entre pai e filha. Em dado momento Maria Clara quer que todos cantem parabéns em comemoração ao aniversário de seu pai, apesar dele deixar bem claro que isso não é o tipo de coisa que fazem na casa. Porém, de qualquer modo, o fazem, e este momento representa uma recordação, feita para e com o filme, constituindo memórias naquela casa. A questão é que estas memórias são construídas em compasso às diversas negociações entre pai e filha, o que ele acha melhor e o que ela deseja fazer com seu filme. Os dois procuram representar-se, tentam encontrar um caminho entre a visão de ambos. A busca pela encenação, que os dois demonstram é um modo de recuperação do passado, mas também de desejo de reparar e compreendê-lo. Importante destacar que as performances encenadas são também parte do processo de construção de identidade se a pensarmos como inacabada, sempre em construção e negociação (SILVA, 2009, p.89) isto é, uma encenação é um elemento a mais no processo de sua constituição. Contraditória e fragmentada, a identidade, em conjunto com a subjetividade presente na representação fílmica, permite compreender os sentimentos que fazem parte de sua produção e, também, procura explicar quais as razões para que as pessoas se apeguem a identidades particulares (WOODWARD, 2009, p.56). Assim, as encenações são os modos pelos quais esses personagens querem ser percebidos, de acordo com seus sentimentos e imagem a projetar.

Em dado momento da narrativa o pai pede à filha que seja sua interlocutora apenas no intento de recriar momentos de seu passado como intelectual politicamente engajado – essa é a imagem que ele deseja desenvolver no documentário. Só que Maria Clara também deseja encenar algo. Porém, quando pede ao pai que leia um documento sobre sua condenação no Brasil, sob a ditadura, esse se nega. O que se segue é um diálogo de extremo conflito entre pai e filha, em que apenas vemos uma cadeira – onde ela desejava que o pai se sentasse – e escutamos o diálogo bruto, sem nenhuma encenação (figura 6). Ao fim da discussão, o pai se

retira e a diretora, como exemplifica sua posição de autoridade na construção do filme, detém a última palavra, e é ela que senta e lê o documento. Até esse momento não foram poucas as vezes em que vimos Carlos pedir e indicar a Maria Clara como ela deveria perguntar ou guiar e desenvolver o filme, mas no momento em que ela toma a palavra demonstra quem, de fato, detém poder de decisão. Essa relação combativa entre pai e filha é constante: Carlos Henrique acredita saber o melhor modo para que ela faça o filme, leve a vida, trabalhe, tenha relações e ela aparentemente aceita, só que contradiz a posição que tem frente ao pai e deixa claro, ao ler o texto depois da recusa do Carlos, que é a última voz sobre os assuntos que desejar. Mesmo movimento que realiza, no controle que detém ao realizar e editar o filme. Esse movimento é quase como um último grito, a diretora se viu impossibilitada, em diversos momentos, de explorar seus desejos na construção do filme, devido a figura intransigente do pai, essa é a resposta que lhe sobrou dar.

Figura 6 – Cadeira no quintal, pai e filha discutem em *off*



Fonte: Cena do filme *Os dias com ele*

A relação se mostra dura, mas é pelo embate entre os dois que podem construir e representar suas identidades. A intangibilidade de Maria Clara em relação a seu pai é nítida porque ela busca respostas e ele não quer oferecê-las. A relação de embate entre realizadora e o outro se mantém no ambiente familiar com a figura do pai que se mostra intangível, impossível de ser acessado. Todavia, a diretora não desiste e mesmo que a relação se mostre dura é pelo embate que os dois podem construir e representar suas identidades. De todo modo os dois são parte de um quadro familiar que a despeito de suas questões anteriores realizam esforços de conexão, e a casa é o espaço que representa esse empenho na relação. Nesse campo de interesses cruzados, ambos demonstram um interesse em comum: reconectar-se, pois, se o pai pode não responder, por outro lado ele procura compreender a filha e seu projeto. Com o

movimento de retrato de seu pai, Maria Clara acaba por retratar-se. Utilizando do conceito de “autobiografia não autorizada” (VEIGA, 2016, p.48), podemos compreender como a realizadora, sem poder de escolha, acaba se inserindo, em um processo no qual claramente seu pai não deseja participar, levando à dupla não-autorização, termo de Veiga (2016)¹⁵.

3.3.2 - O espaço que possibilita construção da memória

Como já colocado, a troca entre pai e filha se desenvolve sempre no mesmo espaço, isto é, a casa no interior de Portugal e não importa o que aconteça, no filme é entre esses muros que eles se relacionarão. Um espaço de troca criado também com o filme onde a partilha é regra. Entretanto, apesar do filme se situar no ambiente doméstico, este não é o espaço familiar da realizadora pois é a casa de seu pai e não o lugar em que ela viveu. Maria Clara trabalha as memórias que tem de seu pai nesse “novo” espaço, que por não ter nada dela permite que comecem uma relação inexistente antes. É possível, assim, pensar no filme como se houvesse uma parede em branco em que os embates entre pai e filha trariam colorido às paredes dessa casa que Carlos Henrique escolheu viver. Ou seja, a casa pode não ter memórias “armazenadas” dos dois, mas permite a criação e manutenção de muitas criadas no filme e talvez por isso haja uma busca por reencenações que possam refazer o que não viveram. O ambiente em que o pai escolheu viver é cheio de livros, papéis e estantes repletas, que traduzem o que ele foi e viveu (figura 7). E agora Maria Clara adentra nesse espaço, que vão compartilhar, construindo memórias. A casa da família é a base e durante as conversas e entrevistas vamos conhecendo mais cantos e lugares dela: o quintal, os ambientes do cotidiano... Não há pressa no filme que parece querer, de fato, apreender a casa, esse espaço e seu cotidiano.

E, nessa casa, exploram seu espaço, o que significa, em consonância com o que defende Bachelard (1989, p.26, 27), o lugar onde se guardam os “tesouros dos dias antigos”, além do “fio de uma história”, oferecendo ao homem uma continuidade, já que sem ela, afirma o autor, o homem seria “um ser disperso”. Essa qualidade armazenadora, aglutinadora de uma casa, explorada por Bachelard, é utilizada nesse filme, para possibilitar que sejam construídas nesse espaço, memórias. E, também, um cotidiano desses personagens. Ou seja, ainda conforme o autor, a casa é lugar privilegiado para intimidade e, se concordarmos com ele, alguém ter acesso à casa de uma pessoa, já é uma parte importante da compreensão desse alguém e de sua história, ali armazenada. Os momentos de respiro dos embates entre pai e filha são de observação do cotidiano e da rotina do espaço, dessa casa construída quase como independente do mundo

¹⁵ Conforme já citado no capítulo 1 desta monografia.

exterior. E assim acompanhamos a organização de almoços em família, o pai lendo em seu escritório, fazendo exercícios, comendo, vendo televisão. A casa do pai que se mostrava intangível, pertencente a outro, vai sendo explorada por Maria Clara em um ritmo que permite observarmos que ela, aos poucos, constrói uma vida e história ali também. O espaço, deste modo, vai sendo impregnado por ela também: não vemos a diretora em cena, mas ela está presente em cada um dos quadros, porque os enquadramentos e modos de olhar são sempre dela. Acompanhamos essa casa e a relação com um pai distante pela visão de Maria Clara e nos sentimos mais confortáveis à medida em que ela também domina mais o espaço.

Figura 7 – Carlos Henrique em seu ambiente



Fonte: Cena do filme *Os dias com ele*

De modo sintético podemos pensar nesses filmes dentro de um campo em comum, suas articulações que trabalham ancoradas no espaço, mas que compartilham de similaridades que vão além. Eles fazem parte de “[...] uma nova forma de cinema documental que indaga as tensões entre história e memória, entre o familiar e o social, o público e o privado, o íntimo e o coletivo, através do prisma subjetivo de um autor que interpela a realidade, o passado e os *outros*, expondo sua voz e seu corpo em primeira pessoa”. (PIEDRAS, BARRENHA, 2014, p.10)

Neles - os filmes - a identidade é negociada entre realizadora e as outras pessoas que compartilham deste ambiente doméstico. Essa busca pela representação das partes (realizadora e o outro) é marcada pelas relações familiares que existem nestes filmes em um espaço. Portanto, este é, também, definidor das identidades. E o deslocamento pelos ambientes carregados de vivência possibilita que as realizadoras e seus objetos negociem e construam suas identidades, remontando, criando, e expandindo as possíveis representações. Ao retomar os arquivos familiares, depoimentos, além da visita a lugares que contém memória familiar, é

possível iniciar a construção de uma identidade pelas vivências, mas também pensar como se inscrevem as recordações nos diferentes espaços. O recorrido pelos espaços de memória é causado pela vontade de compreensão do passado e é também o que constrói os documentários. Porém, vão além disso, ao passo que, na retomada, os eventos são alterados, reformulados na construção de uma identidade. Até o movimento de revisitação ao passado e memória, essa identidade não era acessível, deste modo, é através dele que é criado um canal de comunicação. As tentativas e variados modos de recuperação da memória se devem a essa busca por melhor representar o que não está ou se recusa a estar na imagem. As relações familiares em tela são distendidas e o filme funciona como um bálsamo que acalma, ao mesmo tempo, que dá mais tensão. As diretoras tentam reconstruir o que não viveram ou que não compreendem totalmente e, nesse processo, aprendem sobre o outro e si. A instituição familiar se fragiliza com as descobertas que os filmes remontam.

Ao filmar-se autobiograficamente o realizador pode tentar questionar o seu modo de representação no mundo e modificar sua vida e identidade, Bergala (2008, p.29 *apud* Piedras 2014, p.108) diz que as filmagens autobiográficas “[...]forma parte mais ou menos de uma estratégia do cineasta para agir”¹⁶, com intuito de modificar sua vida e seu contexto. Isto denota como a construção da identidade e o filme são próximas, é o filme que possibilita que a identidade se desenvolva e, simultaneamente, ela permite que o documentário explore modos distintos de representação. Nessa relação, a câmera se torna mediadora da relação entre autor-objeto da obra e/ou autor-espectador. Ou seja, quaisquer que sejam as representações construídas com ela é através dela que se desenvolve a subjetividade. Porém, é também a câmera o limite entre o realizador e a construção que este faz. A mesma lente que permite o “eu” subjetivo, é também a que separa ambas as partes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme procuramos mostrar nesta monografia a possibilidade do realizador inscrever-se no filme, também abre portas para que lide com sua história, passado e memórias. Para nós, esse processo de olhar o passado, em família, retoma histórias que dizem muito da identidade dos agentes nesses documentários. Isso porque, entre outros caminhos, as negociações familiares, tensas ou não, permitiu que os realizadores encontrassem caminhos para representar os outros e a si. Destes, destacamos o espaço identificando-o como estratégico

¹⁶ Tradução da autora: “[...] forma parte más o menos de una estrategia del cineasta para actuar”.

na busca de uma memória passada, seja por ser um “recipiente” de memória, seja por tornar possível acessar memórias não vividas. E, ainda, por ser capaz, a nosso ver, de criar memórias não existentes. Assim, o espaço, nos três filmes focados aqui, torna-se o palco de acontecimentos que são substantivos para cada diretora e, por isso, ele é visitado pelas realizadoras em suas investigações, com intuito de retomar o que não viveram mas que desejam compreender.

Esta monografia pretendia discutir, portanto, a construção das narrativas realizadas pelas diretoras nesses filmes tendo como foco privilegiado para a análise o espaço em sua relação com a memória e a identidade. Neste percurso, observou que nos três documentários analisados vemos como o outro inserido nos núcleos familiares é multi-facetado. Desde o segredo do pai de Cecilia Priego até a vida secreta do tio de Renate Costa, são exemplos dessa elasticidade na representação de identidades. O que buscam as diretoras é reconstituir uma imagem dessas pessoas que não podem compreender totalmente. Tentando encontrar uma identidade que seja mais complexa e permita conhecer essas pessoas. Maria Clara faz o mesmo com o pai, mas como a interação é constante, ela tem que negociar os mínimos detalhes, entre seu olhar e a pouca vontade de seu pai de se deixar representar.

Uma coincidência interessante na análise prévia dos filmes foram as relações fragmentadas entre pais e filhas. Nessas obras repletas de segredos e desconexões, o confronto se torna quase inevitável, mesmo quando indireto, como é o caso de *Familia Tipo*, em que Cecilia vai contra a vontade do pai para realizar o seu filme. Já em *Cuchillo de Palo*, os confrontos entre Renate e seu pai, Pedro, são registradas pela câmera que mostra a filha sempre contestada por ele, que não concorda, quase nunca, com o ponto de vista da diretora e com a sua necessidade de vasculhar o passado do tio. A mesma discordância vemos em *Os dias com ele*: nesse filme também é possível perceber que são os embates que movem a narrativa, pois qualquer investigação empreendida por Maria Clara resulta em conflito com o pai.

No entanto, vale destacar, como vimos, que o espaço nestes três documentários é explorado de forma diferente em cada obra. No filme argentino, Cecilia Prieto vai em busca de um passado que não tem conhecimento, uma memória inexistente para si e a qual seu pai se recusa a compartilhar. Desse modo, visita lugares representativos na vida de seu pai e, a partir deles, retoma histórias e tenta construir um quadro que explique as atitudes de Fernando. Ao mesmo tempo, ela e o irmão também constroem novas memórias em função das relações que estabelecem com a outra parte de sua família, antes desconhecida.

Renate Costa, com o filme paraguaio, trabalha com o intuito de ordenar a memória nebulosa do passado de seu tio. Ao perseguir esse fantasma também retoma uma relação

distante com o pai. Apesar dos embates entre ela e o pai, o espaço da casa de Pedro, familiar, é o apoio essencial para recuperar o passado de seu tio, assim como a casa da esquina em que vivia Rodolfo e também os ambientes que ele frequentava longe da família. Através das memórias desses lugares diversos pode acessar quem era esse homem, ressignificá-lo, para então constituir uma relação de fato, uma vez que compreende que a definição da sua identidade não é possível apenas com informações desconstruídas que lhe contavam quando era criança.

E, finalmente, Maria Clara Escobar, no filme brasileiro realizado em Portugal onde vive seu pai, sai de seu espaço familiar talvez em busca de respostas ou de estabelecer uma nova relação com Escobar, algo que, inicialmente, não fica claro no documentário. Mas, no movimento de entrada no espaço doméstico de seu pai, onde nunca viveu e, portanto, não tem qualquer recordação, se dá conta das memórias e relação que ambos podem construir, ao menos no filme. Observamos a distância na relação dos dois sendo limada, ao passo que os embates e negociações para o filme vão sendo realizados. O ato de filmar o documentário é o que permite que criem memórias; a obra se torna um lugar de memória compartilhada dos dois, sob o “olhar” da câmera.

Alguns elementos da questão familiar são similares nos filmes analisados: a imagem do pai ausente, em *Familia Tipo* e a retomada de uma relação distante, em *Os Dias Com Ele*. Sendo ambas negociadas em *Cuchillo de Palo* – o pai afastado da filha que é o parceiro na busca por compreensão do tio da diretora. Através do espaço, as memórias podem ser retomadas, como visto em *Familia Tipo* e *Cuchillo de Palo*, porém em *Os Dias Com Ele* não é memória a se recuperar, e sim a ser construída. Ainda há um lugar para se conhecer quem é esse homem e seu espaço. Talvez por isso o embate seja mais pungente no filme brasileiro, apoiando-se mais numa construção de memória do que, de fato, em uma recuperação já que Maria Clara realiza o contato com seu pai em frente à câmera. Nos outros filmes, – *Familia Tipo* e *Cuchillo de Palo* – por se tratar de uma investigação mais estruturada, as realizadoras aparentam envolvimento anterior com o assunto pois já tiveram tempo de pesquisar e muitas vezes já sabem quais serão as respostas que encontrarão: sabem a quem e o que buscam previamente. Já no filme brasileiro, o que observamos é uma filha um tanto “perdida”, que no intento de entrevistar o pai e fazer um filme acaba por criar uma relação e memória, antes inexistente.

O espaço, como explorado nesse trabalho, é muitas vezes colocado como um meio para recuperação da memória, porém é importante pensar como essa análise pode ser ampliada já que os filmes, em um movimento que pode ser visto como inverso ou paradoxal, também são construtores, recuperadores e armazenadores dessa memória. Por último, precisamos reforçar que essa monografia não se pensa como uma análise ampla desses filmes, mas sim como um

caminho para compreensão da articulação dos elementos de espaço, memória e identidade, nestes filmes autobiográficos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Ana; MOURÃO, Maria Dora Genis. Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil. **Rebeca**, v. 4, n. 2, p.37-59, jul. 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/308/113>>. Acesso em: 4 nov. 2016.
- APREA, Gustavo. **Documental, testemunhos y memorias**. Buenos Aires: Manantial, 2015.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UERJ, 2010.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação - Formas e Transformações da Memória Cultural**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. 33 traz novos horizontes aos documentários. **Folha de S. Paulo. Ilustrada**, São Paulo, 14-03-2004. p. E6. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42369.shtml>>. Acesso em 11 de setembro de 2017.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica, in Ferreira, M. E Amado, J. (orgs) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Edição Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. IN: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 9.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- HUYSSSEN, Andreas. **Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory**. Palo Alto: Stanford University Press, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. Cine y autobiografía, problemas de vocabulário. In: GUTIÉRREZ, Gregorio Martín. **Cineastas Frente Al Espejo**. Madrid: T & B EDITORES, 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/220957979/Cine-y-Autobiografia-Problemas-de-Vocabulario-Philippe-Lejeune-en-Cineastas-Frente-Al-Espejo>>, acesso em: 28 set. 2017.
- MARTINS, India Mara. **A paisagem no cinema de Wim Wenders**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.
- MOLLOY, Sylvia. **Acto de Presencia**. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México, D.F.: El Colegio de México, 1996.
- ORTEGA, María Luisa. Las modulaciones del yo en el documental contemporâneo. In: GUTIÉRREZ, Gregorio Martín. **Cineastas Frente Al Espejo**. Madrid: T & B EDITORES, 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/274447056/Las-modulaciones-del-yo-en-el-documental-contemporaneo>>, acesso em: 28 set. 2017.
- PIEDRAS, Pablo; BARRENHA, Natalia. Silêncios Históricos e Pessoais. In: **Silêncios Históricos e Pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo**. Caixa Cultural São Paulo: São Paulo, 2014, p. 21-30. [Catálogo da mostra homônima realizada entre 26 mar. e 6 abr. 2014 pela Caixa Cultural São Paulo.] Disponível em: <<http://doctela.com.br/mostrashp/catalogoshp.pdf>>. Acesso em 7 dez. 2016.
- PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- QUÍLEZ, Laia. Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporâneo. In: GUTIÉRREZ, Gregorio Martín. **Cineastas Frente Al Espejo**. Madrid: T & B EDITORES, 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/240588559/Cineastas-Frente-Al-Espejo>>, acesso em: 28 set. 2017.

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

_____. Investigando o Sujeito: Uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Filmes em primeira pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição. In: **Silêncios Históricos e Pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo**. Caixa Cultural São Paulo: São Paulo, 2014, p. 21-30. [Catálogo da mostra homônima realizada entre 26 mar. e 6 abr. 2014 pela Caixa Cultural São Paulo.] Disponível em: <<http://doctela.com.br/mostrashp/catalogoshp.pdf>>. Acesso em 3 nov. 2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. IN: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 9.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009 p. 73-102.

TAVARES, Denise. Nem perdão, nem esquecimento: o aparato repressivo no Equador e Paraguai a partir de Con mi corazón en Yambo e Cuchillo de Palo. In: ABREU, N. SUPPIA, A. FREIRE, M. TEIXEIRA, F. E. (org). **Golpe de Vista: Cinema e ditadura militar na América do Sul**, São Paulo: Alameda, 2016.

_____. Plural Feminino. Documentário biográfico e o protagonismo feminino. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina. **Feminino e Plural. Mulheres no Cinema Brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

VEIGA, Roberta. Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. **Doc Online - Revista Digital de Cinema Documentário**, [s.l.], v. 19, p.42-59, 31 mar. 2016. Universidade da Beira Interior. <http://dx.doi.org/10.20287/doc.d19.dt3>. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/19/dossier_3.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2016.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. IN: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 9.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FILMOGRAFIA

33. Kiko Goiffman, 2002. Brasil, (72 min).

ABUELOS. Carla Valencia Dávila, 2010. Equador-Chile, (93 min).

CALLE Santa Fé. Carmen Castillo, 2007. Chile-França-Bélgica, (163 min).

CUCHILLO de Palo. Renate Costa, 2010. Paraguai-Espanha, (93 min).

DIÁRIO de uma busca. Flávia Castro, 2010. Brasil-França, (107 min).

ENCONTRANDO a Victor. Natalia Bruschtein, 2005. Argentina-México, (31 min).

FAMÍLIA Tipo. Cecilia Priego, 2009. Argentina, (73 min).

LOS RUBIOS. Albertina Carri, 2003. Argentina, (83 min).

OS DIAS Com Ele. Maria Clara Escobar, 2013. Brasil, (106 min).

PAPÁ Iván. Maria Inês Roque, 2004. Argentina-México, (56 min).

PASSAPORTE Húngaro. Sanda Kogut, 2001. Brasil-França (72 min).