

**A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso:
três propostas cinematográficas para a experiência
da ditadura no Brasil**

L'image-excès, l'image-fossile, l'image-dissensus: trois propositions
cinématographiques pour l'expérience de la dictature au Brésil

Andréa FRANÇA*

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO – PUC-RIO/BRASIL

Patricia Furtado MACHADO*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ/BRASIL

RESUMO

O documentário brasileiro contemporâneo vem propondo um diálogo profícuo com a falta de documentos testemunhais (visuais, impressos, audiovisuais) da época da ditadura civil-militar no Brasil. "Elena" (Petra Costa), "Diário de um busca" (Flávia Castro) e "Os dias com ele" (Maria Clara Escobar) apostam em atos performativos para lidar com esse vazio. Situações e traumas são teatralizados de modo que as imagens possam ser experimentadas como rastro visual cheio de lacunas – e não como revelação de uma evidência.

* Sobre as autoras ver página 156.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário. Memória. História. Ditadura.

RÉSUMÉ

Le documentaire brésilien contemporain propose un dialogue productif avec le manque de document témoignage (visuels, imprimés, audiovisuels) pendant l'époque de la dictature civil-militaire au Brésil. "Elena" (Petra Costa), "Diário de um busca" (Flávia Castro) et "Os dias com ele" (Maria Clara Escobar) proposent des actions performatives liées à un vide. Situations et des traumatismes sont teatralisés afin que les images puissent être connues comme trace visuelle plein d'échecs – et non comme révélation d'une preuve.

MOTS-CLÉS: Documentaire. Mémoire. Histoire. Dictature.

1 Considerações iniciais

Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova Iorque com uma blusa de seda. Procuo chegar perto [...]. Mas, quando vejo, você está em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Mexo nos fios buscando tomar um choque. E caio. E morro.

Uma cineasta retoma delicadamente os fios que costuram sua interioridade. Ela vaga pelas ruas de Nova Iorque, por suas praças e pela própria alma, a procura de si. Seus passos se mesclam à cidade noturna, com sua intensa luminosidade e movimento frenético, cores vivas e personagens. Além das ruas da cidade americana, dos *outdoors*, das vitrines e da riqueza de vidros que aumentam os espaços, multiplicam os reflexos e dificultam a orientação, há ainda os recantos da casa da infância, os móveis, os tecidos, os lençóis, os bichinhos de pelúcia. Há as imagens da babá, do pai, da mãe e da irmã mais velha, Elena, que matou-se aos vinte anos. Esse é o filme que Petra Costa narra, "*Elena*", para dissolver o encanto que imobiliza e deixar a dor flutuar para longe pela correnteza do rio.

Assim como "Elena" (Petra Costa, 2013), em "Os dias com ele" (Maria Clara Escobar, 2013) e "Diário de uma Busca" (Flavia Castro, 2010), as viagens pelas estradas do Brasil e do mundo surgem como pretexto para a evocação de uma difícil jornada do documentarista pelo espaço da cena e pelo tempo impuro da memória. Não se trata de revelar nada, nenhuma verdade histórica, mas mostrar *um corpo em situação* e uma câmera atenta às sensações nele inscritas e que dão sentido à sua atuação; mostrar a possibilidade de que esse corpo possa se sustentar no espaço vazio da falta – de um ente querido, de memória, de imagens, de documentos sobre a história recente do país; mostrar as sobrevivências e os espectros que rondam e afetam cada gesto, cada movimento, cada palavra.

Se os modos de conhecimento, de si e do mundo, só podem ser obtidos através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa longa viagem, esses filmes exploram poeticamente o elo que vincula tais cineastas a um passado mutilado – seccionado de diferentes modos pelo espectro da Ditadura Civil-Militar – e a tudo que pertence a esse tempo enquanto potência de vibração – uma cor, uma imagem, um barulho, um odor – capaz de fazer emergir diante do espectador não a *imagem-atestação* do que foi, mas a *imagem-sensação* do que poderia ter sido, do que poderá ser. Tais filmes investigam a linguagem das sensações que permite ao espectador entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 228).

O cinema documental brasileiro contemporâneo vem propondo um diálogo profícuo com a falta de documentos testemunhais (visuais, impressos, audiovisuais) da época da ditadura no Brasil. Os filmes citados acima apostam em atos performativos, em narrativas poéticas e sensoriais, para lidar com esse vazio. Situações, afetos, intensidades, marcas e traumas do passado são teatralizados de modo a permitir que as imagens sejam experimentadas não de um modo único, como revelação de uma evidência, mas como um processo lacunar onde elas só adquirem realidade na relação com o espaço da cena, ou seja, através de uma concepção topográfica dos espaços da filmagem (FRANÇA, 2009) que reconhece em toda representação a geografia móvel de uma

cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos singulares.

A câmera passa a atentar para as sensações inscritas no corpo daqueles que encarnam a dor (do exílio, da morte, da ausência, da tortura política), transformando o espaço da cena não em uma janela aberta para a história do país, mas num teatro visível, explícito, através da recomposição mimética de gestos, falas e experiências passadas que duplicam a cena e explicitam a difícil dinâmica das relações entre memória e história, imagens domésticas e imagens públicas. É que entre o interstício frágil da carne, da fala e das imagens de arquivo do passado, habitam redes de afeto, dizem esses filmes recentes, redes que jogam o espectador dentro de um universo familiar (de filhos, pais, irmãos) e estranhamente opaco.

Se a experiência é uma tessitura objetiva e subjetiva que se revigora apenas quando pode ser narrada, compartilhada, trazida ao plano do presente (BENJAMIN, 1987; DIDI-HUBERMAN, 2003), esses filmes mostram que narrar e *curar* se cruzam e se tocam no entroncamento do corpo que performa, da imagem que teatraliza e da montagem como interrupção das teleologias da história; mostram que narrar favorece a cura, afaga e não só elucida o passado, por vezes monumental, como também rompe com aquilo que nele aprisiona e adocece.

2 Memória dos espaços vividos, encenando Elenas

A voz *over* que acompanha a narração de "Elena" é da própria Petra Costa, tentando escavar essa presença-ausência da irmã mais velha nas imagens de vídeo da década de 1980, nas fotografias, nas cartas sonoras enviadas, em fitas cassetes, por Elena do tempo que viveu em Nova Iorque. O filme fala daquela presença fugidia e espectral dos mortos, que se faz notar em velhas fotos, em filmes, nas casas que habitaram, nas roupas que não lhes servem mais e, ainda, nas lembranças que deixaram. O filme embarca numa jornada interior e exterior de Petra em busca de Elena, sua irmã que pôs fim à própria vida em dezembro de 1990, quando a diretora tinha apenas sete anos.

"Elena" se concentra numa construção visual, plástica e sonora que explora os fluxos da memória no presente da cena, memórias não só de Petra, mas da mãe de ambas, daqueles que conviveram com Elena e que foram entrevistados para o filme,¹ assim como dos espaços vividos pela família sobretudo no período de permanência nos EUA. As imagens distorcidas da cidade, filmadas em Super-8 por Petra, com as bordas desfocadas e sem contorno, trazem um forte cunho sensorial e subjetivo para o documentário, acentuando o jogo de espelhos e simulacros existenciais entre Elena, Petra e a mãe de ambas. Refazer a viagem para Nova Iorque, andar por suas ruas e esquinas, assim como entrar no curso de teatro e querer ser atriz eram desejos de Elena e da mãe que Petra retoma para si, repetindo e reencenando situações, vivências, estados de espírito. Revisitar "suas" paisagens de infância é perceber que tais lugares são na verdade palimpsestos continuamente redesenhados e reescritos.

Não se trata portanto de elaborar a memória através de lembranças e de percepções antigas. Para "Elena", a memória é um bloco de sensações porque age, fabula, encena e reencena, criando imagens e sons como jamais foram vividos, como não são e nem serão vividos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218). Extrair do próprio presente as marcas das percepções e dos afetos que com o tempo foram se colando no corpo, na carne, é permitir que a memória congelada e inerte de um passado sombrio possa se derreter e se reconfigurar.

Ainda que o filme seja farto em material de arquivo da irmã adolescente (pequenos filmes que Elena realizou, imagens em que aparece dançando, girando, brincando com Petra-bebê, no grupo teatral *Boi Voador*), não há praticamente imagens de Elena pequena. A nítida fotografia dela ainda criança, presa num porta-retrato, lentamente se esvai numa torrente de imagens fluidas e espectrais: traços de rostos femininos, de paisagens desfocados, borradas, que se mesclam e se sobrepõem formando camadas de memórias fugidias e indistintas. A imagem do porta-retrato evoca brevemente a infância de Elena para

¹ Nos vídeos e entrevistas que constam no site do filme (<http://www.elenafilme.com/>), há informações de que várias entrevistas com amigos e parentes de Elena não foram inseridas no corte final do filme, de modo que "Elena" vai se transformando, no decorrer da montagem, num relato mais pessoal e auto-referente.

favorecer a pergunta crucial feita por Petra ao modo de uma carta imaginária endereçada à irmã: “como será que esse tempo [da infância] ficou na sua memória, no seu corpo?”

Petra Costa se refere ao tempo da ditadura civil-militar no Brasil, ao período que seus pais viveram com a irmã escondidos, na clandestinidade. A mãe, em plena juventude, troca o (mesmo) sonho de ser atriz de cinema pela paixão por um jovem politizado, militante, engajado. Juntos, participam de passeatas e entram na militância política, se tornam integrantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), em Belo Horizonte, e são presos. Grávida de Elena, a mãe é impedida pelos companheiros de participar da Guerrilha do Araguaia, de onde poucos militantes saíram vivos. Antes mesmo de nascer, portanto, caberia à Elena assumir o seu destino heróico e mítico, o de ser responsável pela sobrevivência da família e viver o incômodo de uma infância em segredo, clandestina, sem imagens; uma infância marcada pelo medo, pela vigilância e pela impossibilidade de estabelecer laços afetivos com outras crianças como ela.

Há raras fotografias desse período, não há vídeos caseiros, não há relatos dessa infância, não há lembranças. Trata-se de uma lacuna no tempo da memória, de um não-lugar no espaço da cena. Para a pergunta feita por Petra, endereçada à irmã, o filme não traz respostas. Os anos da ditadura insistem e persistem na forma da “falta”: falta de imagens, falta de documentos, falta de memória. Para o militante que sofreu a tortura e/ou aquele que teve que fugir de seu país e viver na clandestinidade, o esquecimento se torna uma estratégia de sobrevivência, “um gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer como se não houvesse havido tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida do passado” (GAGNEBIN, 2010, p. 170).

Na década de 1980, diferentemente, Elena ganha uma câmera VHS e com ela filma a irmã pequena, filma os espelhos, filma a babá, filma a lua dançando. Do mesmo modo, é filmada pela mãe, contracena com a irmã, dança sozinha, dança com o pai, com a irmã. A câmera dispara situações e funciona como mediadora de relações no espaço privado. São os anos de abertura política, do início da redemocratização do país e de mudanças de cunho social, político e econômico, e essas imagens

caseiras, na sua aparente harmonia feliz, evocam a recente finalização da ditadura civil-militar (1985), o momento da primeira eleição presidencial direta pós abertura política.

A ditadura e a experiência da clandestinidade não são mais evocadas ao longo do filme, mas se mantêm vivas, presentes, como um fantasma que flana por entre as imagens, os corpos, as falas, as memórias e a história daquela família. Se todo o arquivo é feito de lacunas (FOUCAULT, 1986), se ele é cinza não apenas por conta do tempo que passa, mas das cinzas de tudo aquilo que o rodeia e que ardeu, a imagem fugidia de Elena no retrato revela não só a memória do fogo em cada documento dos anos da ditadura que não ardeu, mas a memória da água em cada documento da ditadura que não diluiu, como sugere o filme inspirado em Gaston Bachelard (1997, p. 94-95): “a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça [...] a água sua dissolução”. A foto de Elena criança arde e se dilui. Arde pelo desejo cinematográfico que a anima, pela urgência que manifesta. Arde pela *dor* da qual provém. Arde mesmo quando só é matéria feita de pedra e de sombra. Arde em meio à corrente de água límpida que faz escoar as memórias, diluir os gritos, duplicar os reflexos ao infinito, explicitando a vocação de todo documento para a sobrevivência, apesar de tudo.

E o elemento água é recorrente. Aparece no corpo molhado de Elena enrolado em uma corda, aos dezessete anos, em imagens de arquivo de uma encenação teatral do grupo paulista Boi Voador; aparece na concha que Petra ganha de presente da irmã; na história da pequena sereia, personagem predileta da infância da diretora, “que aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando, para ganhar pernas e assim dançar”; aparece na narração que diz “estou adoecida de amor. Se me toca, eu viro água”, numa alusão à personagem de Guimarães Rosa, Doralda, interpretada por Elena, como parte da montagem de "Corpo de Baile" realizada pelo grupo teatral paulista; e, ainda, em frases como “me afogo em você, em Ofélias”.

Numa alusão à personagem de Ofélia, Bachelard (1997, p. 85) sugere que a água, elemento capaz de transbordar sentimentos e sensações, é o elemento da “morte jovem e bela, da morte florida, e nos

dramas da vida [...] é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista”. Ofélia, de William Shakespeare, é uma jovem que não suporta a dor de ser rejeitada por aquele que ama e se suicida mergulhando no rio. Também em "Elena", a mãe, Petra, Elena, Elektra, são mulheres que espelham-se perversamente multiplicando a sensação de um “emaranhado de fios no peito e na garganta que não deixa respirar”. São as imagens que se repetem da mão no peito, da mão na garganta, das mãos na cabeça. Angústia, vazio, doença, tormento. Mulheres que se duplicam de modo indistinto, fazendo de "Elena" não apenas um relato íntimo ou um filme narcísico, formalista e sem falhas, mas uma história agônica de tantos casos encerrados em tantas casas, entre quatro paredes, de inúmeras jovens.

Como Elena, a mãe de Petra conta que pensou em se matar aos treze anos. Como Elena, a mãe e Petra viajam para Nova York, voltam ao apartamento onde Elena se matou, reencenam o trágico momento. Como Elena, Petra encenou a peça "Hamlet" mais de uma vez, em experiências de trabalhos na faculdade e no grupo de teatro do qual participou aos dezessete anos, mesma idade em que descobriu o diário da irmã e percebeu sentimentos semelhantes entre as duas.² Se a morte é o ponto cinza, malsão, a afirmação banal da ausência de sentido da vida, em "Elena", ela é também um *exercício de admiração* (CIORAN, 2011) em meio ao qual a imagem cede aos excessos plásticos, estetizantes, teatrais e, ainda, à lógica das forças econômicas para melhor usufruir dos benefícios catárticos da narração memorialista.³ Assim, “representar a morte não é apenas vivê-la em imagens, em nossos sonhos, obsessões, para desejá-la ou temê-la; é também materializá-la em frases, formas, cores, sentidos” (THOMAS, 1983, p. 186).

² Essa informação é dada por Petra, em debate realizado no Espaço no Itaú Cultural, que encontra-se no site do filme: <http://vimeo.com/66931777>.

³ O filme foi divulgado na internet através de vários vídeos com depoimentos – que criam expectativa e suspense a respeito de quem teria sido Elena – de atores conhecidos como Wagner Moura, Alexandre Borges, Júlia Lemertz entre outros. Tais vídeos foram compartilhados nas redes sociais, de modo que muitas críticas foram feitas a essa forma de disponibilizar e mercantilizar uma história de vida dolorosa, transformando-a num “capital pessoal” a ser administrado e comercializado. Em entrevistas disponibilizadas no site do filme, Petra conta que a maioria desses atores trabalhou e conviveu com Elena no grupo teatral Boi Voador e que a ideia dessas chamadas para o filme surgiu a partir do material das próprias entrevistas com os atores, material esse que seria inicialmente incorporado ao documentário em uma de suas primeiras versões. Estes vídeos de divulgação pretendem funcionar como um ingrediente “ativador” de interesse e curiosidade pelo filme: Elena-enigma, Elena-intriga, Elena-mistério, Elena-segredo, dimensões caras ao gênero literário do romance com suas tramas e sub-tramas.



Figura 1: Elena

(Fonte: retirada de <http://www.elenafilme.com/o-filme/>)

Repetir. Reencenar. Duplicar. Procedimentos estéticos que são capazes de ativar, no cinema, muitos outros significados quando não pretendem reconstituir meramente o que ocorreu mas estimular e adicionar sentidos que não foram atribuídos ao acontecido. Em "Elena", reencena-se a morte, a dor, a culpa como forma de purgação. No campo da arte contemporânea, o gesto de repetir ganhou uma grande exposição *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment*, realizada em Berlim, em 2007/2008, com artistas de diferentes nacionalidades que exploraram o campo da história como um campo de sentidos midiáticos em disputa. No catálogo da Exposição, um dos textos enfatiza o valor epistemológico da reencenação, dizendo que o gesto mantém uma relação com o conhecimento ao criar uma espécie de palimpsesto que acumula todos os significados criados desde então, incluindo a própria ideia de cópia. É toda uma explanação artística, intelectual, a favor deste gesto, na medida em que repetir/reencenar a história seria exaltar a possibilidade de “olhá-la mais de uma vez”, de trazer posicionamentos os mais variados e considerar os seus efeitos (BANGMA, 2005).

É na possibilidade de reencenar a morte trágica da irmã, de se aproximar e reviver a dor que Petra encontra a força transformadora e disruptiva do cinema. Para além de um sentido mimético do termo representar, encenar seria abrir a possibilidade de fazer aparecer algo novo

na cena. Para a historiadora e pesquisadora de cinema Sylvie Rollet (2011, p. 41), é na reencenação de gestos do passado que nasce a *imagem-testemunho* capaz de fazer testemunhar não só aquele que estava presente no momento do acontecimento, mas também o espectador imerso no fluxo do filme.

Em suas pesquisas, Rollet investiga as estratégias expressivas que o cinema encontrou para evocar catástrofes que não possuem imagens (os genocídios durante a Segunda Guerra, na Argélia, no Camboja) e analisa o que há de intransmissível no procedimento da performance dos corpos, da repetição de gestos daqueles que viveram um evento brutal e que estão impossibilitados de compartilhar suas experiências pela fala. A *imagem-testemunho*, desse modo, não repete o que foi, mas favorece a expansão dos sentidos, das percepções, da memória. Reencenar um acontecimento seria portanto colocar em xeque a crença de que a imagem nos distancia de uma relação com o mundo; ao contrário, ao reencenar, exalta-se a possibilidade de olhar a história de novo, trazer posicionamentos variados e considerar seus efeitos no presente (FRANÇA, 2013, p. 46).

Em "Elena", tudo agoniza e rodopia – as três mulheres, a casa, o palco, a cidade, as árvores do sítio, a lua – no eixo vertiginoso da morte. Ao mesmo tempo que o filme se filia ao gênero memorialista do retrato, agregando ao tempo que se esvai e à morte de Elena uma dimensão terapêutica, saturante e monumental, há também uma sensibilidade romântica que dá extrema relevância à trajetória individual das personagens, buscando galvanizar vidas humanas em meio ao fluxo do tempo. A memória dos espaços vividos da infância ressurgem então vertiginosa e reiterativa, trazendo à tona os incômodos excessos de uma imagem que faz tanto da morte como da vida um elixir. A imagem-excesso solicita do espectador uma afetação intensa.

3 Memória de espaços desertos, em busca da infância perdida

Não podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade (BENJAMIN, 1987).

Em "Diário de uma busca", Flávia Castro segue o caminho das cartas deixadas pelo pai, dos espaços vividos em países diversos, das lembranças de parentes e companheiros de militância política de seus pais, de fotografias da família e arquivos de jornais. A diretora escava cartas, documentos, fichas criminais, reportagens da imprensa, relatos de jornalistas e policiais à procura de indícios que ocupem o vazio deixado pela versão oficial da morte do pai, Celso Gay de Castro. Jornalista, ex-militante político, guerrilheiro que lutou e foi perseguido pela ditadura civil-militar, o pai teria se suicidado após uma tentativa de assalto frustrada na noite que entrou armado na casa de um cidadão alemão (supostamente, ex-oficial nazista), na cidade de Porto Alegre, pouco depois da decretação da anistia.

Retomar essa investigação encerrada, com desfecho e elucidação duvidosos, constitui apenas um dos fios narrativos da trama do filme que envolve memórias, afetos e ambivalentes sentimentos familiares. A morte violenta do pai havia apagado as lembranças de uma convivência familiar sob constantes mudanças de endereço, de uma infância de poucos amigos. Flávia, ora acompanhada da mãe, ora acompanhada dos irmãos Joca e Maria, percorre cidades, ruas, casas, no Chile, na Argentina, na França, no Brasil, procurando identificar lugares esquecidos e encontrar vestígios de uma infância vivida na clandestinidade. Nessa jornada, leva consigo as raras fotografias daquele tempo em uma tentativa de reter algo que se esvai, que passa irreversivelmente. As cores intensas das frutas apodrecendo no chão, os lençóis brancos pendurados no varal, os parques despovoados e tristes, os brinquedos congelados pelo tempo, ganham todos uma dimensão afetiva, como se cada um fosse depositário de uma história íntima, portador de rastros de uma infância perdida.

Há uma primeira infância colorida e cheia de aromas. Há também uma segunda, cinza e triste. Da primeira, no Brasil ainda antes do AI5, surge a imagem da paisagem bucólica, da árvore carregada de flores vermelhas, da casa alegre dos avós, sempre cheia de amigos, risadas e sonhos. Da segunda, surge a infância clandestina e escura. Em 1971, Flávia com então cinco anos segue com o irmão rumo ao Chile, aonde os

país, militantes do Partido Operário Comunista, se refugiam para escapar da prisão no Brasil. Os anos seguintes traduzem-se em constantes fugas, vida instável e perguntas não respondidas. “Por que alguém [o pai] tem que viajar justamente no seu aniversário?”; “Por que ela [Flávia] não pode falar o nome do pai, só o codinome?”; “Por que ela e o irmão não podem ir à escola como outras crianças?”; “Por que, dentro da escola, não podem responder à pergunta da professora sobre a profissão dos pais?”.

Retornar aos lugares de memória é aqui retornar à casa do não-sentido, “percorrer objetos que faltam em seu lugar” (DELEUZE, 1988, p. 43), sentir uma ausência presente porque é em função desses objetos que tudo passa, que tudo se passa, que não se fica imune e que não se é mais o mesmo. O filme solicita que Flávia retorne à casa vazia, à casa dos parques e dos brinquedos *sem anima*. Ao colocar o próprio corpo em cena e em busca (da verdade sobre a morte do pai? Da verdade sobre a vida? Da verdade sobre o ponto cego da infância?), a cineasta só pode vagar, anotar lembranças, perscrutar fotografias, descrever lugares, reler antigas cartas do pai, procurar em cada criança filmada o rosto, os movimentos e o corpo que um dia foi o seu.

São os brinquedos sem anima, anômalos, que pontuam o filme como um refrão. Dessemelhantes a si, deslocados de si mesmos, o escorrega no parque, a cadeira de balanço colorida, a bicicleta, a mesa de totó, os soldadinhos de plástico, ocupam na imagem um lugar sem ocupante, um lugar onde eles (os brinquedos) não estão nunca onde o procuramos e, inversamente, nunca os encontramos onde estão (DELEUZE, 1988, p. 43). Como se tais imagens retirassem do brinquedo seus afetos e memórias para devolver ao espectador a artificialidade crua de sua materialidade.



Figura 2: Diário de uma busca
(Fonte: imagem cedida por Flávia Castro.)

O ferro do escorrega no parque em um dia chuvoso é simplesmente o ferro, metal duro e resistente, e não material de um objeto de interação, de criação, de invenção de mundos. É como se o escorrega no parque – lugar de imaginários, ficções, crenças e linguagens lúdicas – só pudesse gerar não-sentido, arrancado que foi, bruscamente, do mundo da fantasia e do faz-de-conta. Essa criança que se escondia para chorar, rememora Flávia Castro, tinha um desejo permanente de desaparecer para renascer como criança qualquer, criança que brinca de casinha, que pode ir à escola normalmente, que não precisa ficar sempre atenta ao entorno. No entanto, descobre Flávia, essa criança que ela e o irmão foram um dia não passava de um “estorvo” para seus pais, como revela sua mãe, anos depois, para a filha-cineasta.

Todo um processo de esfacelamento da experiência do brincar, de ser criança, que pode ser também experimentada nos planos fixos e de longa duração dos parques despovoados, dos jardins inertes, dos galhos de árvores retesadas. É justamente a montagem que vai possibilitar a abertura de um relato pessoal da infância para uma experiência coletiva, para a reescrita de uma história vivida pela geração de filhos de militantes políticos que enfrentaram diretamente a repressão. É na montagem que as cartas escritas pelo pai para a família, e lidas pela filha Flávia ou pelo

filho Joca, transformam-se em palavras espectrais que vagueiam errantes por entre cidades, ruas e tempos.

Se a montagem nos oferece uma outra imagem do tempo, ou “consciência do tempo” para Michel Poivert (2007), fazendo explodir a narrativa da história e a disposição das coisas, no filme de Flavia Castro, a montagem explode com a história quando faz dos brinquedos vazios, das árvores do quintal, dos muros das casas, das roupas no varal e das cartas do pai, *imagens-vestígios* do exílio e de espaços da infância que não puderam ser explorados, vividos. São os corpos da cineasta, da sua mãe e dos irmãos que, como imagens-vestígios, entram em cena para “performar o passado” de pedra, enrijecido, duro (POIVERT, 2007).

O filme evidencia assim o caráter lacunar e transformador da memória que narra não o que viveu, mas histórias, sobrevivências e sensações de uma época. A partir de uma jornada pessoal, "Diário de uma busca" produz imagens raras de uma história silenciada e esquecida, das dores e das faltas experimentadas por brasileiros que foram obrigados a viver exilados, longe de pessoas amadas, proibidos de estabelecer laços de afetos com quem estava ao redor. São memórias impedidas, de tantas infâncias, que ganham desse modo imagens, cores e formas. Se o filme nos faz ver o quão carregado e prenhe é o esquecimento, talvez seja porque permite que se experimente “o vestígio de hábitos perdidos”, ou ainda, porque faz ver na “mistura com a poeira de nossas *moradas demolidas* o segredo que o faz [o esquecimento] sobreviver” (BENJAMIN, 1987, p. 105, grifo nosso).

Em um belo artigo, a pesquisadora Laura U. Marks analisa filmes e vídeos que desvendam memórias de objetos. Trata-se de imagens que mostram um objeto irredutivelmente material que evoca memórias coletivas. São objetos-imagens que condensam o tempo e que, desvendados, permitem que o espectador possa expandi-los no tempo; objetos-imagens cujos passados incomensuráveis são o produto não apenas de uma história pessoal mas também de desterritorialização cultural. Marks, fundamentada em Walter Benjamin e Gilles Deleuze, analisa filmes que tomam as coisas por suas imagens, apresentando-as “em toda a sua estranheza tipo-fóssil” (MARKS, 2010, p. 310), de modo

que reconectá-las com seu passado pode eventualmente neutralizar seu poder perturbador. Tais imagens de objetos juntam histórias e memórias que estão perdidas ou encobertas no movimento desterritorializante do exílio. Assim é que certos filmes teriam a potência de escavar nos objetos as camadas discursivas que tomam forma material neles, “os traumas mal-resolvidos que neles estão incrustados e a história de interações materiais que eles codificam” (p. 313).

As árvores, com seus galhos e folhas secas, assim como as formigas nas pedras, as frutas no jardim, o escorrega no parque, a mesa de totó, os soldadinhos de plástico são, no filme de Castro, *brinquedos-fósseis* que ganham sentido e luminosidade, na medida mesma em que o passado traumático do exílio que representam não acabou. Objetos tipo-pedra, eles aparecem como testemunhas mudas da história, carregando consigo relações sociais, desterritorializações forçadas e histórias esquecidas. Objetos tipo-fóssil, suas imagens são vestígios do que falta, do que foi enterrado, do que uma vez existiu e que se tornou pedra. Ainda assim, são capazes de destravar toneladas de memórias silenciadas.

4 Memórias dos espaços vazios, os dias com ele e os anos sem ele

A câmera silenciosa passeia por uma pequena casa em Portugal, por alguns de seus cômodos apertados, por suas paredes descascadas, pelas frestas das janelas, pelo quintal de concreto, pelos muros coloridos pelo musgo. Nesse ambiente, muitos livros, papéis, poucas fotografias e alguns gatos, de verdade e de porcelana, que ocupam os cantos, vagam silenciosos e observam os dias passar. Essa é a casa onde vive há doze anos o dramaturgo, filósofo e intelectual Carlos Henrique Escobar. É também o espaço onde ele e a filha Maria Clara se encontram por alguns dias para realizar um filme sobre o encontro dos dois, sobre as memórias de um ex-guerrilheiro preso e torturado pela ditadura brasileira, sobre as memórias de uma filha cujo pai ela mal conhece.

O testemunho de Carlos Henrique Escobar para a documentarista é marcado por palavras que evocam uma vida de ausências: dos pais

durante a infância, do irmão que morreu jovem, dos amigos que foram assassinados pelo DOI-CODI durante a ditadura civil-militar. Nas perguntas colocadas a ele por Maria Clara, é a falta do pai que se explicita e que é de algum modo lamentada – a falta de afeto paterno, de lembranças de uma infância com ele, de memórias e de imagens. Para demonstrar esse vazio irreparável, Maria Clara usa filmes domésticos alheios, em que homens quaisquer brincam com seus filhos pequenos e sorriem felizes para a câmera. Para cada uma dessas imagens, ouvimos a frase “Este não é o meu pai”, repetida de modo desafetado, imparcial, desinteressado.

Tal vazio também é ressaltado pelos constantes duelos entre os dois. São os confrontos entre a cena e os bastidores, entre o que está na frente e por trás da câmera, entre as falas em *off* (da documentarista) e as falas interiores ao quadro (do pai), entre a intimidade de uma família e a história política do país. Tais embates - sobre o que deve ou não ser perguntado, comentado, partilhado, silenciado – constituem a própria *cena de dissenso* do filme, cena forjada por desacordos que fendem seu interior de modo a redispôr objetos, situações, imagens e coordenadas de um mundo comum (RANCIÈRE, 2008, p. 55). Quando o pai sugere despidoradamente à filha como deveria ser a abertura do documentário (“já que se trata de um filme pessoal”), implícito aqui está não um conflito de interesses ou de aspirações, mas uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, ou seja, do encontro dos dois.

Há uma espécie de refrão (“peraí, pai”, “não fala ainda”, “espera”) estratégico para o funcionamento do filme. Como se tais solicitações fomentassem uma lacuna na imagem e nos sons que favorece a emergência da difícil relação em toda a sua complexidade. Se Maria Clara parece ceder em alguns momentos aos desejos do pai na direção e concepção dos planos, as imagens contudo são friccionadas violentamente pelas vozes e sons do fora-de-campo que subjugam e tensionam as cenas. Mais do que isso, quando o dramaturgo lê o trecho de uma de suas peças, “Matei minha mulher. A paixão do marxismo: Louis Althusser” (1983), em que descreve a tortura física e mental sofrida pelo personagem, sua voz é substituída gradualmente pela voz da filha que abandona a imagem

paterna em prol de imagens caseiras, em Super 8, onde se vê uma criança anônima na beira de um lago bucólico com sua mãe. A dureza do texto dramático é então tensionada pela leveza de uma memória que falta, a memória da infância de Maria Clara com o pai.

É em um desses embates, e depois de alguma insistência, que a filha arranca do pai o testemunho sobre a tortura que sofreu quando preso no Brasil, em 1973, por conta de seu envolvimento com o pensamento comunista. O trauma, incomunicável, é evocado pelas lembranças do cheiro do capuz colocado pelos policiais no momento da prisão, do grito da amiga e do sangue na sua roupa branca, da mão que segura a sua, ferida, e pede tranquilidade, do som enlouquecedor da sirene, dos choques elétricos pelo corpo molhado e nú. O enquadramento é fixo e o relato surpreende pelo que possui não só de inesperado mas porque explicita que todo testemunho não apenas conta histórias; antes, é um gesto magnânimo que reafirma sua crença no presente ao oferecer seu corpo e sua vida ao outro, à imagem, ao cinema.

Contudo, é justamente em uma nova tentativa da diretora de que o pai retome de novo as memórias da ditadura que o filme dá forma material aos vazios, traduzindo em imagem e sons as sensações e os conflitos em jogo desde o início. Trata-se da imagem da cadeira que solicita a entrada de Maria Clara na cena. Por trás da câmera, a documentarista insiste que seu pai leia um documento do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) autorizando sua prisão. Ele se recusa veementemente, diz que não vai fazer “papel de bobo”, que milhares de prisões políticas foram feitas nessa época, que solicitar dele tal leitura é uma tolice. O pai e a filha discutem e se confrontam verbalmente fora do campo visual, enquanto vemos o assento vazio no qual o pai deveria sentar-se para ler o texto. O espaço da cena se constrói então nesse duelo sonoro, onde a cadeira expõe o desconforto desse lugar (do filme, do reencontro dos dois em Portugal), onde Carlos Henrique parece não querer estar, recusando-se em se adequar tanto às expectativas da filha como às da diretora.



Figura 3: Os dias com ele
(Fonte: imagem cedida por Maria Clara Escobar)

Vencida pela autoridade intelectual e paterna, Maria Clara senta-se no lugar que seria dele para realizar a tarefa. Invadir o plano é expor a luta da diretora na sua relação com o espaço da cena; é expurgar o silêncio e as lacunas em torno da memória da ditadura, teatralizando no seu próprio corpo situações e afetos; é disputar o acontecimento da ditadura, tomar posição no campo das imagens, fazer escolhas. Como se a falta (de documentos e de imagens da época) se revelasse na entrada em cena de Maria Clara, em um aqui-agora que reitera memórias do que foi e/ou do que poderia ter sido. Se o conteúdo do documento lido por ela é decepcionante, visto que não dá (e nem poderia) conta da amplitude do acontecimento histórico, por outro, é a sua entrada no plano seguida da leitura do documento que reitera a cena do filme como campo de contendas – do sensível, do visível, da memória, da história.

O dissenso, segundo Jacques Rancière (2008), fala de um embate acerca dos horizontes de percepção que distinguem o audível do inaudível, o compreensível do incompreensível, o visível do invisível. Quando diz que a instauração do dissenso se dá a partir de um uso da linguagem que não é voltado inicialmente para a busca do entendimento, Rancière se refere à percepção sensível dos sujeitos, a uma percepção de que algo está errado, de que a pretensa igualdade que deveria existir entre indivíduos não está dada. O filósofo argumenta que a linguagem poética ajudaria a

perceber esses desacordos entre os sujeitos e seus mundos. A arte e os objetos artísticos, nesse sentido, nos ajudariam a perceber as divisões subjetivas, sociais, políticas de outra forma, deslocando mais radicalmente os modos de percepção das coisas. “Cenas de dissenso são suscetíveis de surgir em qualquer lugar, em qualquer época. [...] Porque toda situação é suscetível de ser fendida no seu interior, reconfigurada sob um outro regime de percepção e de significação” (RANCIÈRE, 2008, p. 55).

A cadeira vazia e os desacordos entre pai e filha reconfiguram sem cessar as cenas de dissenso do filme. O que Maria Clara espera desse encontro com o pai? O que busca de um passado para o qual não há imagens (domésticas sobretudo)? Se sua resposta parece clara - reconstruir, através do cinema, uma história pessoal apagada pela falta de convivência com o pai e cruzá-la com a história política do Brasil (a militância de esquerda paterna e a experiência da tortura) -, as tensões entre o político e o privado permanecem e se dão sobretudo no espaço sonoro da cena, quando o pai está em campo e sistematicamente questiona o projeto da filha, no contracampo, “sem saber” que a câmera o está gravando. É na relação entre o campo e o contracampo, jamais visto, que o espaço da cena se monta, cena cindida, desconfortável, em desacordo. É a cena de dissenso.

Por outro lado, em expressões como “perai, pai”, “não fala ainda”, o que está em jogo é o lugar anterior à constituição da cena. Mas, até que ponto o dramaturgo não sabe que a câmera o está registrando nesses momentos de espera? Será que realmente não escuta as perguntas da filha? É provável que esse lugar anterior também seja desde sempre parte da cena. A imagem da cadeira vazia é o único momento onde o entrevistado, depois da discussão em *off*, se retira, recusando-se a performar e exigindo com isso a entrada de Maria Clara. O embate – intelectual, afetivo, existencial – que se dá antes de sua retirada reforça a cenografia teatral assim como induz a uma reflexão a respeito da mesma. O que se representa aqui, o que se teatraliza? Que escolhas formais são feitas para a apresentação desse desentendimento? Como situá-lo espacial e temporalmente? Diante da câmera, não podemos esquecer, há entre outras coisas um dramaturgo, um homem do teatro.

Os dias com ele mostra que a imagem-dissenso não se constitui por conflito de interesses. Não se trata disso. O que ela institui e interroga é o que pode ser um interesse, quem pode ser visto como capaz de lidar com interesses sociais, subjetivos e estéticos e quem supostamente não pode, mas que, mesmo assim, irrompe a cena e provoca rupturas na unidade daquilo que até então era dado como “natural”.

5 Considerações finais

Filmes como "Uma longa viagem" (Lucia Murat, 2011), "Memória Para Uso Diário" (Beth Formaggini, 2007), "Utopia e barbárie" (Silvio Tandler, 2009), "Cidadão Boilesen" (Chaim Litewski, 2009), "O dia que durou 21 anos" (Camilo Tavares, 2012), "Em busca de Iara" (Flavio Frederico, 2013), além dos documentários analisados nesse ensaio, são reveladores do momento atual do Brasil onde se engendra, lentamente, a reivindicação pela memória dos vinte e um anos de Ditadura Civil-Militar, com a punição de crimes e de torturadores, com a abertura de arquivos secretos, com a restituição da verdade em torno dos desaparecidos e dos assassinados pela repressão política.

A imagem-excesso, a imagem-fóssil e a imagem-dissenso são tipos de *imagem-sensação* que dão corpo e vida à falta de imagens, de documentos e de memória dos anos da ditadura. Se com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em maio de 2012, o debate sobre o significado desta memória “revelada” ganhou um impulso inédito, esse cinema vem para catalisar os espaços entre a *interrupção do que se pode saber* (as lacunas do tempo) e a *interrupção do passado espectral* (a imagem performada dessas lacunas).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANGMA, A. **Experience, Memory and Re-enactment**. Berlin: Revolver Publishing, 2005.

BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CIORAN, E. **Exercícios de admiração**: ensaios e perfis. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. **Devant les temps**. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

FRANÇA, A. Documentary Cinema and the Return of What Was. In: ANDERMANN, J.; BRAVO, A. (Ed.). **New Argentine and Brazilian Cinema – Reality Effects**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

_____. “É possível conhecer a estória toda? Variações do documental e do tribunal nas imagens contemporâneas”. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009. v. 2.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

GAGNEBIN, J. M. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELLES, E.; SAFATLE, V. (Org.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARKS, L. A memória das coisas. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

POIVERT, M. **L'Événement comme expérience**: les images comme acteurs de l'histoire. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

RANCIÈRE, J. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique, 2008.

ROLLET, S. **Une éthique du regard** – Le cinema face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh. Paris: Hermann Editions, 2011.

THOMAS, L. V. **Antropologia de la muerte**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1983.

Recebido em abril de 2014.

Aprovado em maio de 2014.

SOBRE AS AUTORAS

Andréa França é doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação da UFRJ. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. Tem artigos e livros publicados na área de Comunicação, cinema e audiovisual, entre eles: *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (FAPERJ, 2003), *Cinema, globalização e interculturalidade* (organizadora, Editora Argos, 2010), colaboradora de *Ensaíos no real* (Editora Azougue, 2010), *História do Cinema Mundial* (Editora Papirus, 2013, 7ª edição), *Imagem Contemporânea* (Editora Hedra, 2009), *La Scena y la Pantalla* (Editora Colihue, 2013), *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects* (Editora Palgrave MacMillan, 2013), entre outros.

E-mail: afranca.pucrio@gmail.com

Patricia Furtado Machado é doutoranda na Escola de Comunicação da UFRJ (coorientação: Andréa França/ orientação: Consuelo Lins) e mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio.

E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com