

## Pequenas histórias face à grande história<sup>1</sup>

### Small stories facing great history

Carla Maia<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Algumas considerações reunidas neste artigo foram apresentadas no seminário “Cinema, estética e política: engajamentos no presente”, coordenado por Cezar Migliorin (UFF), André Brasil (UFMG) e Sylvia Beatriz B. Furtado (UFC), durante o *XVII Encontro Socine: A sobrevivência das imagens*. Florianópolis, UNISUL, 8 a 11 de outubro de 2013. Parte da reflexão sobre o filme *Os dias com ele* foi traduzida e publicada na *Revue Annuelle de L'Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (ARCALT)*, em artigo intitulado “C’est de l’histoire et en même temps, ce n’est rien: le témoignage dans *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar.” Trad. Sylvie Debs. In: *Cinémas d’Amérique Latine*, n.22. ARCALT, 2014, p.140-151.

<sup>2</sup> *Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG, desenvolve pesquisa sobre o documentário brasileiro contemporâneo realizado por mulheres.*

**E-mail: [paracarlamai@gmail.com](mailto:paracarlamai@gmail.com)**

## Resumo

A partir de quatro documentários brasileiros recentes, *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Em busca de lara* (Mariana Pamplona e Flávio Frederico, 2014), o artigo propõe um exercício de análise comparada, que parte das proximidades temáticas – todos abordam o período da ditadura militar através de uma mirada pessoal e afetiva – em direção às especificidades formais de cada filme. O método comparativo pretende notar como um mesmo recurso expressivo pode assumir aspectos e funções distintas, buscando avançar na reflexão acerca dos modos de articulação entre estética e política do cinema.

Palavras-chave: História. Ditadura. Política. Estética.

## Abstract

Taking four recent brazilian documentaries, *Diary, letters, revolutions* (*Diário de uma busca*, Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *The days with him* (*Os dias com ele*, Maria Clara Escobar, 2013), and *Em busca de lara* (Mariana Pamplona and Flávio Frederico, 2014), the paper proposes a comparative analysis, beginning from the thematic proximities – all of them address the period of the military dictatorship through a personal, affective approach – toward the formal specificities of each film. The comparing method aims to note how the same expressive resource can assume different aspects and functions, seeking to foster reflection on the modes of articulation between film aesthetics and politics.

Keywords: History. Dictatorship. Politics. Aesthetics.

*Somos 'pobres em experiência'? Fazamos dessa mesma pobreza  
– dessa semiescuridão – uma experiência.*

Didi-Huberman

Em alguns dos filmes brasileiros dedicados ao tema da ditadura, os crimes cometidos pelos militares são reconstituídos com toques de realismo espetacular. É o caso de *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *Batismo de sangue* (Hélcio Raton, 2007). Os diretores reconstróem a história em detalhes, segundo uma lógica do preenchimento, que não deixa ao espectador nenhuma brecha de dúvida. Trata-se de conferir aos acontecimentos narrados uma aparência verossímil, a partir de uma série de convenções expressivas que fazem coincidir formas e fatos. Sabemos que são filmes, identificamos sua construção ficcional e, no entanto, tudo se passa como se pudéssemos, milagrosamente, ter acesso a cenas de uma história real e aterrorizante.

Semelhante lógica não é exclusiva da ficção. Basta o exame de documentários com pretensão informativa, como é o caso dos recentes *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012) e *Em busca de lara* (Mariana Pamplona e Flávio Frederico, 2014), para notarmos o impulso de criar correspondência entre o que o filme informa e a “verdade” dos fatos. Neles, recursos caros ao documentário, como a realização de entrevistas, a narração e a utilização de material de arquivo, trabalham de modo a construir versões unívocas e retratos bem acabados. O fato das realizadoras guardarem com suas personagens relações de parentesco – Isa é sobrinha de Carlos Marighella, o poeta e guerrilheiro, “inimigo número um da ditadura militar”, morto numa emboscada em 1969; Mariana<sup>3</sup> é sobrinha de lara lavelberg, “musa” da resistência e companheira de Carlos Lamarca, morta aos 27 anos – parece conferir aos filmes uma garantia a mais, como se fosse possível a elas, enquanto membros da família, um acesso privilegiado à história dos guerrilheiros; e como se suas motivações, não apenas objetivas, mas afetivas, pessoais, conferissem mais força e sentido à empreitada.

<sup>3</sup> Apesar de Flávio Frederico assinar a direção de *Em busca de lara*, em nossa argumentação focaremos apenas a figura de Mariana Pamplona, por sua relação de parentesco com a personagem retratada e pelo papel centralizador que assume na narrativa.

Dois outros filmes lançados recentemente se encarregam da tarefa de abordar o tema da ditadura a partir de uma mirada pessoal e afetiva: *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Novamente, são filmes com personagens que tiveram suas vidas modificadas a partir do encontro violento com o poder militar que governou o país entre 1964 e 1985, cabendo a familiares retomar suas histórias: Flávia é filha de Celso Castro, guerrilheiro e comunista, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista logo após a abertura política; e Maria Clara é filha de Carlos Henrique Escobar, intelectual paulista torturado durante o regime, que há mais de uma década vive em exílio voluntário numa pequena cidade de Portugal, tendo abandonado a filosofia, a dramaturgia e a militância, e fazendo opção, em suas palavras, pelo “absoluto anonimato”.

Enquanto *Marighella* e *Em busca de Iara* buscam preencher os vazios através de um discurso fílmico coeso, que sutura entrevistas, narração e arquivos buscando com isso fazer alguma justiça à trajetória heroica de suas personagens, *Diário de uma busca* e *Os dias com ele* parecem trabalhar de outro modo, afirmando, em graus diversos e segundo estratégias variadas, uma impossibilidade. Se todos os filmes têm em comum o fato de se posicionarem ao lado dos “vencidos”, dos derrotados pelo regime – derrota que é também a de todo um ideal de esquerda, toda uma geração que apostou no comunismo como resposta e na revolução como saída –, nos filmes de Castro e Escobar ronda um segundo fracasso, que ameaça os filmes em seus objetivos, instaurando no discurso fílmico um permanente questionamento quanto às suas condições de realização. A tarefa de contar a história dos pais vencidos exige lidar com um passado que insiste em permanecer indecifrável, sem resposta. Diante disso, tanto Flávia quanto Maria Clara acolhem as dificuldades formalmente, num gesto reflexivo incessante e inquietante.

Em *Marighella* e *Em busca de Iara*, as diretoras controlam sua exposição e envolvimento com o filme, permanecendo no lugar relativamente seguro e distante de organizadoras da narrativa. Estão mais distantes dos personagens, em vários sentidos, a começar pelo pessoal – Mariana sequer conheceu sua tia militante, Isa guarda do “tio Carlos” memórias fugidias, que surgem mais como curiosidades pontuais do que como reveladoras de uma proximi-

dade. Elas parecem manter uma distância segura em relação às histórias que contam, para conduzir seus projetos com maior objetividade, sem grandes implicações, através de caminhos seguros. Com relações redundantes entre som e imagem, a linguagem fílmica é utilizada de maneira bem convencional, sem uma postura crítica em relação aos seus limites e possibilidades. Desde a narração até as entrevistas, tudo converge para confirmar o que já se sabia de saída. Disso resultam discursos fílmicos lisos, transparentes, bem estruturados, sem fissuras e tensões e, por isso, talvez, menos instigantes, a despeito do grande interesse provocado pelas personagens.

Tudo indica que estamos num regime estético que toma a representação como via possível de acesso à verdade. A busca de lara é bem sucedida – a narrativa conduz a uma resolução do mistério de sua morte, o legista confirma a improbabilidade do suicídio, filma-se até mesmo a reconstituição do disparo que vitimou a guerrilheira, que confirma que o tiro foi feito à distância. Finalmente, lara pode ser enterrada de acordo com sua origem judia (na tradição do judaísmo os suicidas são enterrados sem ritual, em local distante dos seus, o que havia ocorrido com a personagem na ocasião de sua morte). Há forte senso de “dever cumprido”, num final redentor. De maneira semelhante, o retrato de Marighella cumpre o dever de prestar-lhe uma homenagem. Isa reúne escritos, poemas, discursos e fotografias de seu tio, e inclui, junto a eles, outras cenas, na maior parte, trechos de filmes brasileiros, entre eles, três de Glauber Rocha – *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) – além de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974). Os trechos escolhidos contribuem para a construção do discurso narrativo, sugerindo sentidos (por exemplo, quando o assunto é a guerrilha organizada por Marighella, vemos Dina Sfat no papel de Ci, a guerrilheira por quem Macunaíma se apaixona). Assim, o documental se constrói com doses de ficção que não chegam para desestabilizar a narrativa, mas para melhor ordená-la, preenchendo espaços vazios, “falando” em nome dos mortos. A síntese deste procedimento está na banda sonora, na narração de Lázaro Ramos, que, com tom um tanto pedagógico e fazendo uso da primeira pessoa, encena o próprio guerrilheiro, construindo, para ele, um discurso autobiográfico póstumo. Há um contraste

entre essa narração encenada e a voz do próprio Marighella, que é ouvida nas gravações de rádio clandestina, em pronunciamentos inflamados de paixão pela causa comunista. Ele nunca diz “eu”. Sua voz, com timbre, espessura e ritmos próprios, coloca-se a serviço da tarefa que ocupou toda a sua vida – fazer a revolução. É um mistério o que move as paixões de um homem, e a força desse mistério se faz sentir na voz do guerrilheiro. Contudo, o filme amortece esse mistério ao propor explicações e motivações, estabilizando o discurso apaixonado da personagem numa outra voz, serena e confortável, que fala por ele.

Nada disso ocorre em *Diário de uma busca* e *Os dias com ele*. Nestes, há uma instabilidade em cena desde o começo: Flávia, logo após iniciar a narração, afirma não saber se usou as melhores palavras e começa tudo de novo; em *Os dias com ele*, o filme começa num ajuste de quadro revelador de um despreparo, uma dúvida constitutiva. Próximas demais das personagens retratadas para alcançar qualquer objetividade ou certeza, as diretoras se implicam nos filmes, tornando explícitos seus medos, suas inseguranças, e também as suas dores. Em *Diário*, isto se dá, sobretudo, pela narração em primeira pessoa, de tom confessional, que articula os elementos da vida pessoal da diretora com o contexto histórico em que se inserem. Em *Os dias com ele*, mais econômico no uso da narração, a dimensão subjetiva é forjada, sobretudo, nas cenas de entrevista, nos encontros com o outro – no caso, com o pai. Essa relação, a um só tempo, ampara e ameaça a realização do filme. Guardadas as muitas diferenças, esses são filmes que não se resolvem, que criam a partir do que não tem solução. Como, afinal, explicar o que escapa à compreensão?

*Diário de uma busca*, por mais que recorra à narração para ligar e encadear fatos e lembranças, exhibe a todo momento – sobretudo nas conversas entre a diretora e seu irmão Joca – seus limites, suas falhas, o fracasso anunciado do projeto. Excessivamente suave e dolente, a narração tem dificuldade em encontrar a palavra exata, o tom preciso. Logo em seu começo, ela falha, recomeça, volta atrás. Não há, nessa história, um norte preciso, um horizonte de resolução possível. Isso se torna ainda mais difícil com a entrada do irmão Joca em cena, que chega para confrontar Flávia, questionar seu projeto e seus objetivos. De todos os encontros do filme, em si mesmos heterogêne-

os (filma-se desde mãe até o inimigo), o encontro com Joca é o que coloca não a história, mas o próprio filme, em perspectiva, problematizando-o. Joca deixa claro o desconforto em relação ao projeto da irmã, seu embaraço, suas suspeitas, sua falta do que dizer. Numa das cenas, ele torna a crítica bem explícita – reconhece o valor de reconstruir a imagem do pai pelos depoimentos dos que o conheceram, mas não vê sentido na tentativa de investigar o assassinato. “Isso está falho”, ele diz, alegando não haver elementos disponíveis para reconstruir a história. Flávia responde: “claro que tá falho, eu não estou fazendo uma investigação policial, estou fazendo um filme”.

Fazer um filme, sabemos bem, envolve conservar uma *parte de sombra*. Este é um desafio assumido em *Diário de uma busca*. Na conversa ao telefone com o jornalista que noticiou a morte do pai, temos uma evidência desta sombra que não abandona a cena. Após pedir que Flávia tome cuidado ao conversar com Mafra, ex-policia de DOPS, o jornalista enuncia o risco do filme: “de repente tu tá procurando uma coisa que não existe”. Nesse ponto, é preciso reconhecer o quanto *Diário de uma busca* se afasta de *Em busca de lara*, apesar dos projetos terem motivações parecidas. No último, como observamos, a busca é bem sucedida, as circunstâncias da morte são esclarecidas e lara pode finalmente ser enterrada em paz: faz-se justiça. Já em *Diário*, não há justiça possível: o pai morreu, não se sabe bem como, não é possível saber como. No filme de Castro, não há redenção ou desfecho – não se pode ressuscitar o pai, tampouco reescrever as manchetes de jornal que anunciam seu suicídio. O que resta é a tentativa de elaborar algo sobre essa impossibilidade.

Estamos, com efeito, distantes de projetos como *Marighella* e *Em busca de lara*, que apresentam cronologias rigorosamente organizadas, baseadas em metódica pesquisa. Ainda que o foco não seja apenas na atuação pública das personagens, com alguns lampejos da vida pessoal de cada um (os romances de lara, a convivência de Marighella com a família de sua esposa, de onde resultam as memórias pessoais de lsa), nesses filmes o foco está nas figuras heroicas, quase míticas, que resultam da ação política de ambos. Já com algum grau de perturbação, *Diário de uma busca*, embora não deixe de oferecer uma cronologia, apresenta uma figura paterna contraditória, em desarranjo. A imagem de Celso oscila entre a de um pai, filho, irmão, marido,

amigo valoroso e querido por todos, e a de um militante de esquerda radical, que perde a vida numa ação inexplicável. Sem saber como processar semelhante incongruência, a diretora investe nela. Assim, cria-se uma figura paterna ao mesmo tempo politicamente engajada e irresponsável, consciente e aventureira, idealista e ausente. Nenhum heroísmo aqui. Quando, ao visitar uma das casas do passado, o atual morador pergunta à diretora se o pai dela havia sido um homem importante, ela só pode responder: “para mim, sim”.

É em *Os dias com ele*, contudo, que o abalo das pretensões biográficas convencionais é levado às últimas consequências. A começar pelo abandono da cronologia, em favor do momento presente – já não se trata de reconstituir uma história, mas de entrar numa relação com ela. *Os dias com ele* distingue-se, com efeito, dos demais filmes analisados. O fato de sua personagem central ser um sobrevivente certamente contribui para essa distinção. Ainda assim, será preciso lidar com escombros: da relação entre pai e filha, esmorecida pelos muitos anos de separação, e da história de Escobar, que depende de sua memória lacunar e seletiva para ser contada. Há algo de paradoxal na comparação: enquanto nos demais filmes as entrevistas tentam compor um retrato fiel de suas personagens que possibilita ao espectador saber cada vez mais (sobretudo no caso de Marighella e Lara Lavelberg, posto que Celso Castro é apresentado pela filha de modo mais dúbio), no filme com Escobar, a cada entrevista, sabemos cada vez menos. De fato, trata-se de um filme de fala, e quase todas as falas são dele. Mas o que ele diz não revela quem é, ao menos não como se espera de um retrato convencional. Ao fim do filme, após horas de conversa, ele diz à filha, como quem também se dirige ao espectador: “você não me conhece”. Assim, justamente quando o encontro ainda é possível, saber algo torna-se mais improvável, face à opacidade da personagem. A experiência da falta – de respostas, de sentido, de proximidade – surge aqui de forma mais radical.

A utilização do material de arquivo reforça essa hipótese. Se em *Diário de uma busca*, *Em busca de Lara* e *Marighella*, esse recurso tem caráter de documento ou prova, sendo apresentado como reunião de pistas que ajudam a retratar as trajetórias das personagens, em *Os dias com ele* as imagens em Super-8 nada atestam sobre o passado de Carlos Henrique. São filmes de



famílias desconhecidas inseridos entre as cenas de entrevistas. Sendo assim, nos filmes de Ferraz, Castro e Pamplona, o arquivo tem caráter fortemente indicial, aponta para o que esteve lá, o que efetivamente fez parte da vida daqueles que se foram – são *imagens que restam*. Em *Os dias*, por sua vez, o arquivo é usado como metáfora, uma coleção de imagens que entra no lugar de uma *imagem que falta*: a de um pai, junto de sua filha. Se, no primeiro caso, os arquivos são usados para preencher um vazio, no segundo eles servem para sublinhá-lo, torná-lo irreparável. “Este não é o meu pai”, diz a filha, sobre as cenas de outros pais com seus filhos, em *Super-8*.

Sua narração é mais econômica que as demais, restringindo-se a pontuar algumas passagens, ler cartas e trechos de livros do pai, ou mesmo confrontar sua vontade: quando o pai sugere que ela comece o filme com sua imagem, dizendo “este é meu pai”, ela faz precisamente o oposto; quando ele se recusa a ler um documento do DOPS com sua ordem de prisão, ela entra em cena e lê no lugar dele. É uma cena importante para o argumento que buscamos construir. Há uma cadeira em quadro, vazia, e ouvimos a discussão dos dois, fora de campo. Maria Clara pede ao pai que leia sua ordem de prisão, e ele protesta com veemência: “Há crimes imensos e incríveis. Mas isso todo mundo sabe. É insípido ler sobre a prisão de um cara quando foram presos 10 mil... uma coisa que durou quase 20 anos... e tem várias maneiras de você estar participando”. A filha parece achar importante que conste no filme um documento que dê veracidade ao que soa absurdo demais para ter, de fato, ocorrido. Escobar, por sua vez, quer fazer a filha entender que não é a leitura do documento, a presença de uma prova, que irá ajudar a recuperar a história que ela tanto busca. É antes pelo não-dito, pela impossibilidade, pela irrepresentabilidade (como a prisão de um pode falar pela de 10 mil?) que se pode dizer algo. Para o pai, a informação vulgariza a memória do que ocorreu, nada acrescenta. “Sua saída é fazer isso virar uma coisa estética, não o documento”, ele diz, com lucidez desconcertante.

Uma “coisa estética” – algo que viesse não encontrar uma verdade, mas colocá-la à prova, suspender as respostas, não devolver à aparência algum sentido de realidade, mas mantê-la autônoma, como “forma de experiência sensível”. O filme dos Escobar – o plural é importante porque fica evidente

quão decisiva é a participação do pai no filme da filha – aproxima-se de uma “arte relacional”, nos termos de Rancière: uma arte “tornada modesta”, que já não busca qualquer radicalidade artística ou utopia estética, mas que aposta na afirmação da “singularidade de seus objetos” (nada mais singular, afinal, do que uma relação entre pai e filha), através de “microsituações pouco diferentes da vida ordinária e apresentadas sob um modo irônico e lúdico, e não mais crítico e denunciador”, que “visam a criar ou a recriar ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação” (RANCIÈRE, 2010: 18).

Nessa maneira de valorizar as “formas modestas de uma micropolítica”, o filme cria uma aliança fundamentalmente estética entre arte e política, que constrói espaços e relações a fim de “reconfigurar material e simbolicamente o território do comum” (RANCIÈRE, 2010: 19). A política, nesse caso, não depende da transmissão de mensagens e sentimentos sobre a ordem do mundo, ou mesmo de uma representação das estruturas, dos conflitos e das identidades dos grupos sociais (este seria, talvez, o que haveria de político nos filmes mais afinados a um regime representativo, a exemplo de *Em busca de Iara e Marighella*), mas de uma tomada de distância dessas posições, que propõe, no lugar delas, outro tipo de espaço e tempo. Nas palavras de Rancière:

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. (RANCIÈRE, 2010: 20)

Voltemos à cadeira vazia. Inicialmente destinada ao pai-personagem, ela acaba sendo ocupada pela filha-diretora que, obstinada, lê o documento do DOPS. Os lugares se reconfiguram, no contexto mesmo da discussão dos dois sobre a cena. O que nos parece é que, mais que um filme político, ou sobre política, *Os dias com ele* é um filme *feito politicamente*, para usarmos a conhecida fórmula de Godard<sup>4</sup>. Dando a ver partes assimétricas em relação – um pai,

<sup>4</sup> GODARD, Jean-Luc. “What is to be done?” Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/114335600/Godard-What-is-to-be-done>. Acessado em: 29 de abril de 2014.



uma filha – o filme nada equaliza, nada pacifica. Seus golpes de força se exercem através de uma poética da relação familiar, bem distinta do que estamos habituados a ver no cinema – não se trata de prestar homenagem, declarar admiração ou viver o luto, o que ocorre em outros filmes além dos citados aqui, a exemplo de *Elena* (Petra Costa, 2012). Antes, o que o filme dá a ver são as dificuldades envolvidas em se aproximar de alguém, mesmo que seja seu pai (ou, sobretudo, sendo seu pai). Assim, há uma distância jamais superada entre eu e o outro, e sustentam-se os desentendimentos dela decorrentes.

Como já indicado, este é um filme que opera uma passagem do íntimo ao estranho, do pai ao anônimo, sobretudo através do uso do material de arquivo. O caráter simbólico ou metafórico dessas imagens faz com que o filme ultrapasse a questão familiar para lançar um fecho de luz, ainda que trêmulo, sobre um passado do qual todos somos órfãos. Se o filme torna-se político nessa passagem da primeira para a terceira pessoa, não é à força da informação ou do panfleto, mas de certo modo de poetizar o vivido e o olvidado, de apostar numa experiência sensível. Também através da escuta do outro, manifesta nas entrevistas, uma política se adivinha – trata-se de, finalmente, deixar que o outro filmado tenha direito a palavra. Ainda que esta palavra, numa operação reflexiva, reafirme seu próprio limite: “A vida é tão terrível que nós dois conversando aqui assim, é história, e também não é nada”, diz Escobar.

Em suas notas sobre o conceito de história, Benjamin chama atenção para os riscos do historicismo, da versão oficial da história oferecida pelos livros didáticos, concentrada nos “vencedores”. Além disso, a história oficial cria uma imagem de tempo vazio e homogêneo, universalizando os acontecimentos, em nome da marcha progressista da humanidade. Em contraste, o autor apela para uma concepção de história como construção, lugar não do tempo homogêneo e vazio, mas de um “tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994: 229). Assim, o passado não se liga ao presente pelo fio do progresso, como num *continuum*, mas atualiza-se no presente a cada vez que relampeja, pelo exercício da rememoração. A ditadura militar com suas vítimas (os torturados, exilados, fracassados), segundo essa abordagem, não é um acontecimento distante e superado, sucedido pela democracia, antes, ela permanece entre nós, e concerne a todos, *hoje*.



Fazer da semiescuridão, da pobreza de experiência (a filha não viveu com o pai, tampouco viveu a ditadura), uma experiência possível é operação cara a este filme, como a todos os outros citados. O que varia são os modos de configuração dessa experiência. Antes amparada fortemente no que é possível conhecer ou revelar sobre o passado, agora ela parece desafiar sua própria possibilidade. Tanto Maria Clara Escobar quanto Flávia Castro criam a partir de uma matéria rarefeita, escassa, feita de vazios e restos. Uma espécie de vácuo que se impõe sobre suas histórias pessoais, ecoa no silêncio imposto sobre os traumas históricos. Ambas buscam, a partir desse silêncio, uma imagem possível, um discurso possível. Ainda que vago. Ainda que tardio. Nesse sentido, os dois filmes partilham certo modo de politizar o subjetivo, suspeitando do método cartesiano, que busca a verdade e os fatos de modo racional (método que parece guiar de modo mais contundente os filmes de Ferraz e Pamplona), em favor de uma particularização do olhar, sensível às diferenças e as incertezas.

Há um gesto contemporâneo, no sentido *agambeniano* do termo, em que “ser contemporâneo significa voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2010: 70), buscando perceber nele “não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2010: 62). Por isso, no filme de Castro, não há homenagem ao pai brilhante, exaltação a seu notório saber, seu êxito intelectual, como, talvez, o pai preferisse. A diretora posiciona-se ao lado dos vencidos: busca aquela parte de sombra da história paterna, que o próprio Escobar afirma ser impossível recordar: a saber, sua passagem pelos porões da ditadura, como preso político e torturado. Mais que um retrato do intelectual de esquerda ou um filme de relação entre pai e filha, *Os dias com ele* insiste em se constituir como um *filme-testemunho* – um desejo que se mostra excessivo, ao que o pai é recalitrante.

Carlos Henrique, de início, resiste a falar sobre a tortura que sofreu. Cita Derrida, diz que é impossível, que é inútil, que não corresponderia a uma verdade. Maria Clara insiste. Quanto mais o pai resiste, com sua exigência, suas considerações ríspidas (“essa é uma questão falsa”, “você é autodestrutiva”, “tenho você, mas minha grande alegria foi ter encontrado os gatos”), mais ela insiste na necessidade de cumprir com a “responsabilidade histórica” de falar

sobre os crimes da ditadura, visto que há toda uma geração que não sabe nada a respeito, da qual ela faz parte. Finalmente, ele cede, e passa à minuciosa descrição da tortura que sofreu, o cheiro ruim do capuz, os mandos dos militares, os gritos da companheira, a sirene que lhe arreventou os tímpanos. A personagem, contida até o momento, agora morde os lábios, agita as pernas, faz gestos largos e abre bem os olhos.

Trata-se de buscar o “dizer verdadeiro” que, desde Foucault, não corresponde ao achado da verdade absoluta, mas a uma forma de entrar em relação consigo, de encontrar, em si, um modo de dizer verdadeiramente o que se pode. O que ouvimos de Escobar evidentemente não dá conta de representar o que foi a tortura na ditadura militar. Porém, algo se elabora, quanto mais se desvia para afagar um gato, buscar uma palavra, deixar de lado algum detalhe, lembrar-se de outro. A descrição do evento por Escobar é, a um só tempo, minuciosa e imprecisa, não resultando numa representação estável, fixa, completa. Este seria o paradoxo do testemunho: sua força está na sua incerteza,

[...] que nada tem a ver com a dúvida, nem se resume à ambiguidade, pois o que a caracteriza é ser excesso, potência de significação que não pode ser limitada nem pelo contexto nem por mecanismos de auto-reflexividade. A interrupção, que desvia o dizer daquilo que é adequado, é nele índice de algo indizível (LOPES, 2006: 143).

A impossibilidade do testemunho é o que possibilita sua invenção, sua existência. Só então percebemos que Escobar esteve testemunhando desde o começo do filme, mesmo quando se esquivava das perguntas da filha. O testemunho, explica Derrida, não é apenas de ordem discursiva, inteiramente linguístico, mas implica “qualquer coisa do corpo que não tem direito à palavra” (DERRIDA apud PEREIRA, 2006: 144). É necessário observar, no filme, o que Escobar cala, o que omite, e o que se torna imagem. Ele testemunha não apenas pelo que diz, mas por seu modo de aparecer. Sua surdez, por exemplo, que marca tanto o tom e o ritmo das entrevistas, já é parte de seu testemunho. Também são partes de seu testemunho suas pernas agitadas, suas mãos inquietas, sua aparição mesma diante da câmera, desde a primeira - olhos cabisbaixos, em silêncio.

Em *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989), um dos primeiros e raros filmes brasileiros a lidar com a questão da tortura diretamente, a personagem de Irene Ravache diz que “tudo começa na falta de resposta”. Reunindo testemunhos de ex-presas políticas torturadas durante a ditadura militar, o filme se constrói na fronteira entre documentário e ficção, intercalando os depoimentos com encenações de Ravache, numa performance que dramatiza o trauma, a dor muda, o impacto da violência sofrida por essas mulheres. “Acho que devia trocar a pergunta”, diz a personagem, “ao invés de ‘por que sobrevivemos’ seria ‘como sobrevivemos?’”.

Com efeito, o testemunho tem como questão decisiva a sobrevivência. No caso de Murat, a sua própria, visto que ela também foi presa e torturada durante o regime. As duas décadas que separam *Que bom te ver viva* de *Os dias com ele* são determinantes para pensar as diferenças entre os projetos. Murat realiza um filme afinado aos ideais de sua geração. Ao lado das companheiras, elabora um discurso feminista e militante, reafirmando o pensamento de esquerda através das falas de suas personagens. Sob o peso de uma experiência pessoal forte demais, o filme sofre de um excesso. Os depoimentos e encenações são carregados de referencialidade, cobertos de informações (entre as sequências, lemos as manchetes de jornal da época). Formalmente, ele deve bastante à estética do vídeo, em auge nos anos 1980. Os efeitos de corte, de cor, de inserção de créditos são exemplos desse tratamento, também ele excessivo – há uma experimentação de recursos típicos do vídeo, como pausar a imagem no meio do depoimento ou sobrepor cores, passando do preto e branco ao colorido, como modo de indicar a passagem do tempo. Corta-se muito sobre as falas e são utilizados efeitos que sublinham tais cortes, como *cross-cuts* e *fades*. Os depoimentos são costurados em prol de um discurso coeso em que a singularidade de cada história, de cada mulher, fica em segundo plano. A impressão é a de que todas têm histórias parecidas. A experiência particular se perde entre as falas retalhadas, recortadas em demasia. Muitas vezes, as entrevistas dão sequência a cenas das personagens encenando ações cotidianas (cozinhando, saindo para trabalhar), sobrepostas por uma voz *over* que conta detalhes da vida e dos sentimentos delas. O discurso fílmico, através destes procedimentos, organiza e determina excessivamente a palavra e a presença das pessoas que filma.

A performance de Ravache, que é intercalada aos depoimentos documentais, é um monólogo fortemente teatralizado, que prima pelo texto. Ela encara a câmera, dirige-se a torturadores e amantes, derrama farpas e mágoas. Se a parte documental do filme prima pela informação, os monólogos de Ravache dramatizam os sentimentos de quem viveu a tortura – a vergonha, o ultraje, a revolta. Devemos considerar que há, por parte de Murat, o esforço de, em pleno período de abertura, denunciar, gritar, romper com um silêncio que durara décadas. Através do discurso das personagens, ficcionais e documentais, a diretora constrói um filme marcado pela sua vivência particular, pelo seu lugar de fala, enquanto mulher, ex-prisioneira, sobrevivente. Com o filme, a diretora externaliza um trauma que compartilha com as mulheres que entrevista e é compreensível que ela não encontre a medida exata para lidar com a intensidade de sua própria experiência. Ela é, afinal, uma “companheira” de suas personagens, como confirma o depoimento que se refere explicitamente à diretora (uma das entrevistadas diz algo como “bom ver os companheiros seguindo a vida, fazendo filme...”).

Este é um aspecto marcante do filme de Murat. A diretora focaliza a perspectiva das mulheres, tanto nos relatos de violência sexual das entrevistadas (entre as prisioneiras, o próprio corpo passa a ser instrumento de tortura) como no roteiro escrito para a interpretação da atriz. Além disso, a experiência da maternidade é ponto comum a vários depoimentos. Muitas relatam como a chegada dos filhos garantiu alguma sobrevivência, restituiu a crença na vida e a confiança no futuro. Desse ponto de vista, *Que bom te ver viva* é um filme único, porque para além da tematização da violência militar, ele confere protagonismo àquelas que, por sua condição de gênero, viram-se duplamente reprimidas. Na cena da tortura, além da violência dos governantes sobre os resistentes, reproduzia-se também a violência do poder masculino sobre o feminino. Neste sentido, merece atenção o modo como Ravache, ao encarar a câmera, dirige-se a um espectador idealmente masculino, devolvendo o olhar, rompendo a passividade do “ser olhada” para assumir uma posição ativa e desafiadora.

Maria Clara também responde, a seu modo, pelas questões de sua geração, os “filhos” da ditadura. Obter do pai um testemunho sobre a violência sofrida na prisão é, para ela, um modo de resistir ao silêncio e ao esqueci-



mento. Sem ter vivido os eventos, ela traça o objetivo de construir, ao lado de Escobar, alguma memória. Na tentativa de recuperar algo da história do pai e do país, há um fracasso iminente, que o próprio Escobar faz questão de anunciar. Identificamos, na obra, um registro que guarda características em comum com a *estética do fracasso*, que no cinema contemporâneo manifesta-se em filmes que acolhem “em suas escrituras a consciência de seus limites” (FELDMAN, 2012: 291). Resulta disso uma “dupla consciência” reflexiva sobre a qual escreve Ilana Feldman: a dos limites da linguagem, e a da separação radical que ampara o campo relacional do documentário. Os sujeitos e a própria linguagem são dotados de uma opacidade irreduzível que revela uma negatividade ontológica, enquanto condição inacabada, falha, lacunar e instável. Diante disso, cabe ao documentário trabalhar nas fissuras da representação, lá onde o real é um risco (enquanto traço que se manifesta e enquanto perigo, experiência, imprevisto). Falar em estética do fracasso, como explica Feldman, implica, portanto, em falar de uma estética da negatividade, na qual resta sempre uma tensão entre a forma das obras e o informe do Real (na esteira de Lacan), enquanto lugar do que não tem lugar, do que não pode ser simbolizado ou representado pela linguagem. Esta surge, assim, como “defasagem e subtração, a cena como espaço de solidão e não realização, e a própria separação (do personagem para com o outro, o realizador) como condição mesma de toda relação” (FELDMAN, 2012: 291).

O cinema documentário contemporâneo tem nos apresentado, de fato, uma série de filmes em que “interessam, sobretudo, as faltas subjetivas” (MESQUITA, 2012, p. 42). Nos filmes de Castro e Escobar, elas são determinantes, sem dúvida. É, porém, no cruzamento dessas “faltas subjetivas” com as faltas históricas – os guerrilheiros mortos, a ausência de justiça, o vazio deixado pela ditadura – que os projetos encontram seu interesse específico. Não é apenas um sujeito que entra em crise, é todo um projeto de sociedade que desmorona sob a brutalidade dos militares. O fracasso da relação entre eu e outro, constitutiva da cena documentária, não surge em sua dimensão particular e confessional, como por exemplo, em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). É um fracasso mais radical, de dimensão coletiva, que não encontra reparação ou apaziguamento. O que regimes autoritários ferem, aniquilam, é

a possibilidade da própria constituição de um mundo comum. A vontade de consenso é tão extrema que justifica o injustificável, o extermínio do outro. Todos somos, de certo modo, herdeiros dos mortos e torturados da ditadura, herdamos deles um silêncio avassalador e brutal (os soldados voltam mudos dos campos de batalha, escreve Benjamin), uma “pobreza de experiência” que pertence ao nosso tempo e incide sobre quem somos e como criamos respostas às questões de nossa época. Para Comolli, o modo de fazer a escritura fílmica coincidir com algo do tempo em que se filma é o que configura um “uso político do cinema”:

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema, e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo fílmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? “Filmar politicamente” (o slogan não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma (COMOLLI, 2008: 124).

Consideramos que *Os dias com ele* expressa, em certa medida, um mal estar próprio dessa “pobreza de experiência” que caracteriza o nosso tempo. Diante da falência das ideologias, da derrota dos ideais revolucionários, do proclamado “fim da história”, as novas gerações precisam encarar o desafio de criar não apenas apesar do fracasso, mas com o fracasso, acolhendo-o na experiência fílmica. Para Murat, ainda era possível gritar, processar a dor de uma experiência cruel demais, horrível demais. Interessava uma abordagem mais direta, de viés iluminista, que pudesse denunciar, sem margem de erro, a violência que vitimou aquelas mulheres, diretora inclusa. Havia muito o que dizer – o que explica, em parte, o excesso que identificamos em seu filme. Mas para Maria Clara, a filha que nasceu depois da abertura política, que cresceu longe do pai exilado, resta assumir o silêncio, o impasse e a impossibilidade de dizer qualquer coisa. Há pouco a dizer, pouco a lembrar<sup>5</sup> e o filme é fei-

---

<sup>5</sup> Chantal Akerman, cineasta belga e judia, escreve sobre a impossibilidade de dizer algo a respeito da experiência dos campos de concentração, de onde seus pais conseguiram fugir: “não há nada a contar, dizia meu pai, não há nada a lembrar, dizia minha mãe. É sobre esse nada que trabalho.”

to dessa escassez. Resulta uma personagem opaca, não-apanhável de todo pelo discurso. O que está em jogo é a própria capacidade de dizer algo, de afirmar qualquer coisa. Nosso tempo é amnésico (e os recentes acontecimentos, em que a classe média sai às ruas em defesa do retorno dos militares ao poder, é uma cruel evidência desse fato) e as imagens e sons que proliferam ao redor, ao mesmo tempo em que prometem tudo registrar e guardar, geram o efeito oposto: tudo acontece e é esquecido rapidamente. Daí a importância de questionar os usos que estão sendo feitos das imagens e dos sons por esses documentários. Diante de tanto sangue derramado, tantas utopias soterradas sob as ruínas históricas, o que pode, ainda, um filme?

### **Continuar o mundo (ou para concluir)<sup>6</sup>**

Talvez o que um filme possa é refazer, continuamente, a pergunta incessante da política: como criar o comum? A resposta já não surge como utopia (os heróis as enterraram com eles), mas como constante experimentação e indagação dos modos de criação. O comum nunca está dado, sua definição é provisória e passa “pelo lento, pelo tortuoso e pelo opaco” (BRASIL, 2010: 7). Levando isso em consideração, esperamos ter deixado clara, através da comparação de documentários de mesmo tema e com procedimentos expressivos análogos (entrevistas, narração, material de arquivo), uma diferença crucial entre filmar a política e filmar politicamente. No primeiro caso, as falas e documentos são mobilizados para lançar luz sobre um passado traumático, que o cinema viria recuperar e redimir. Entre a tematização da política e a elaboração formal, os filmes *Marighella* e *Em busca de Iara* propõem uma relação direta, que organiza os recursos heterogêneos de que dispõe o cinema rumo a uma compreensão ou apreensão da “verdade dos fatos”. Som e imagem trabalham em consonância, nada oscila, nenhuma dúvida se reverbera. São

---

<sup>6</sup> Fazemos referência ao título do filme canadense *Pour la suite du monde* (Michel Brault e Pierre Perrault, 1963). O mesmo filme inspirou o título “Pela continuação do mundo (com o cinema)”, prefácio à edição brasileira do livro *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, por Jean-Louis Comolli. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.26-31.



filmes conclusivos, que tratam de política mas não deixam que a promessa da política ou o que possibilita sua invenção – o dissenso – afetem sua forma. Questiona-se o poder, em sua forma institucional e violenta, mas o poder de representar, quer dizer, o poder das imagens frente ao real, segue inquestionado, inabalável.

Filmar politicamente, ou nos termos de André Brasil, fazer surgir não a política *no* filme, mas a política *do* filme, é apostar numa “gênese estética” da política, que permite “recriar a cena sensível, para que – transformada – ela possa abrigar, sem apaziguamento, as diferenças (diferentes sujeitos e afazeres)” (BRASIL, 2010: 8). Se nos primeiros dois filmes a dimensão estética das obras acaba ofuscada pela brutalidade de sua temática, que orienta a diegese excessivamente de modo a não deixar que a forma do filme seja perturbada ou desestabilizada, nos outros dois trata-se de criar uma nova aliança entre tema e método, conteúdo e forma, que aponta para novos modos de relacionar a estética e a política. Por operações reflexivas, evidentes tanto na escolha de tornar a voz e a presença do outro filmado um elemento dissonante, questionador, que resiste a seguir o roteiro, que interpela o sujeito que filma (notadamente Joca, no caso de *Diário de uma busca*, e Escobar, no caso de *Os dias com ele*), quanto pela forma de acolher o fracasso em sua própria escritura, através de operações que sublinham uma certa negatividade constitutiva na relação entre real e representação (figurada nos espaços vazios do filme de Castro, nas imagens de famílias anônimas no filme de Escobar), esses dois filmes parecem apontar para uma outra política, que surge não mais em vestes militares, em sua face degradada, deturpada e vil, mas resiste como acontecimento raro, sempre por ser inventado; não mais exterior ao filme enquanto uma conjuntura que se busca apanhar, mas como potência que o movimenta de dentro, que constitui novos modos de relação com o outro e com o real. Já não mais amparada numa conformidade da obra com alguma ideia adequada que a imagem dá conta de representar, e valorizando o dissenso enquanto modo de relação entre eu e outro – dissenso que recria a cena documental continuamente, repondo as distâncias e valorizando o desentendimento no cerne das relações -, a arte pode passar a inscrever “uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não só entre aparência e realidade,

mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade” (RANCIÈRE, 2010: 25). Se já não parece possível fazer coincidir o que é próprio do filme, seu espaço-tempo, e uma dada realidade histórica, resta apostar neste espaço-tempo enquanto “uma certa forma de apreensão sensível”, experiência singular, movida não por um suposto saber sobre o mundo, mas por uma partilha entre realizadores e personagens, filme e espectador. Finalmente, a política deixa de ser uma ameaça, tema ingrato e traumático, para se tornar uma promessa, se não de conclusão e resolução, ao menos de continuação e reinvenção. É preciso sobreviver, *malgré tout*: com o cinema, criar formas de pertencer e (ainda) crer no mundo.



## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL, André. Apresentação. In: *Revista Devires*, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 07-10.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.26-31.

FELDMAN, Ilana. "O êxito do fracasso: notas sobre o cinema brasileiro contemporâneo." In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (org). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 289-305.

MESQUITA, Cláudia. "Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente". *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n.86, mar 2010, p.105-118.

\_\_\_\_\_. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André (Org.) . *Teia 2002 - 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p.27-49. Disponível em: <http://www.teia.art.br>. Último acesso: 01/05/2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. A estética como política. In: *Revista Devires*, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 14-37.

PEREIRA, José Paulo. "Testemunho e(m) ficção: uma experiência 'inexperenciada'". In: *Revista Intervalo*, n.2, maio 2006, p.113-140.

LOPES, Silvina Rodrigues. "Pontos luminosos, obscuros". In: *Revista Intervalo*, n.2, maio 2006, p.141-151.