UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

César Ramos Macedo

Negociação de sentido e exercícios de poder no documentário:

o caso de Os dias com ele

Juiz de Fora

2019

César Ramos Macedo

Negociação de sentido e exercícios de poder no documentário:

o caso de Os dias com ele

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Juiz de Fora
2019

Ficha catalográfica

Termo de aprovação

Em memória de meus queridos avós,
em especial a Joana Gomes dos Santos.

Agradecimentos

Dedico este espaço inicial ao agradecimento a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para que as ideias contidas nas páginas a seguir deixassem de figurar meramente no plano abstrato tomando corpo através de cada palavra presente nesta dissertação. Ao escrever estas linhas é impossível não recordar todo trajeto percorrido nos últimos 3 anos, ao longo dos quais o título mestre, pouco a pouco, deixou de ser um sonho distante para se tornar realidade.

A história desta conquista começa em 2016, quando abri mão do sonho de conduzir minha própria empresa de audiovisual para me dedicar ao mestrado em Artes, Cultura e Linguagens. Durante esta época, descobri que as decisões mais importantes de nossas vidas são também as mais difíceis de serem tomadas. Sendo assim, agradeço primeiramente a Nossa Senhora Aparecida, de quem sou devoto, por ter guiado e iluminado minhas escolhas, conduzindo-me ao caminho da realização, ainda que naquele momento eu não tivesse a certeza de estar fazendo a escolha certa.

Agradeço também a minha família, em especial a minha Mãe Célia, que sempre acreditou em meu potencial e me estimulou a correr atrás dos meus sonhos, e também meu Pai Sérgio que, desde cedo, estimulou em mim o interesse pelos filmes e com quem compartilho a paixão pelo cinema. Não poderia deixar de citar meu irmão com que sempre tive a liberdade de compartilhar meus anseios, minhas angústias e meus medos. Sem vocês nada disso teria sido possível.

Aos mestres que tive ao longo da minha trajetória acadêmica, em especial à Profa. Dra. Karla Hollanda, cuja disciplina lecionada e por mim cursada durante o primeiro semestre de 2016 me auxiliou no desenvolvimento das ideias presentes neste trabalho e ao Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues, que me prestou relevantes observações ainda durante o desenvolvimento do projeto realizado para o processo seletivo.

Ao meu orientador Luís Rocha Melo, por ter acreditado em meu potencial e ter aceitado o desafio de me orientar e me acompanhar ao longo da trajetória do mestrado, pela paciência, bom humor e principalmente pela amizade desenvolvida durante este percurso.

Aos amigos André e Letícia, da produtora Oven que, ao longo de quase dois anos, se tornaram companheiros de trabalho extremamente compreensivos, se dedicando ainda mais durante minhas ausências. Aos sócios Pedro Barbosa e Rafael Guedes, que sempre me deram total liberdade para que eu pudesse conciliar o curso com as atividades profissionais, e principalmente, ao Rafael Garone, com o qual tive a o prazer de aprender e discutir grandes projetos e ideias.

Aos mestres que tive ao longo dos dois anos de mestrado, Prof. Dr. Christian Pellegrini, Prof. Dr. Luiz Castelões, Prof. Dra. Maria Claudia Bonadio, Prof. Dra. Mariana Lage, Prof Dr. Ricardo de Cristófaro e Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares, muito obrigado por todo o conhecimento e exemplo transmitido em suas aulas.

À Prof Dr. Denise Tavares e ao Prof. Dr. Felipe Muanis por gentilmente aceitarem o convite de fazer parte de minha banca de qualificação e contribuírem com ideias que ganharam uma perspectiva totalmente nova após suas considerações.

À Flaviana Polisseni Soares e Lara Lopes Velloso, da secretaria de Pós-Graduação, pelo carinho, paciência e pela ajuda no dia a dia das atividades relacionadas à trajetória e exigências acadêmicas.

Aos colegas da turma de 2017, com os quais tive o prazer travar discussões de altíssimo nível intelectual, que me ajudaram a evoluir, tanto como pessoa quanto pesquisador.

À professora doutora Estela Willeman, responsável não somente pela revisão, mas que em muito contribuiu com o conteúdo desta dissertação, além de prestar uma assistência emocional completa, sem a qual os últimos dias teriam sido impossível. Parabéns pelo profissionalismo e obrigado pelo apoio.

E finalmente à minha amada namorada Ana Luiza Malheiros, que acompanhou de perto todo trajeto percorrido por mim para a realização deste sonho, desde o processo seletivo, até a defesa, me estimulando e sempre acreditando na minha capacidade.

Negociação de sentido e exercícios de poder no documentário: o caso de Os dias com ele

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo verificar o grau de correlação de forças contido nas possíveis relações de poder existentes entre personagens e diretores durante o processo de produção. Temos por pressuposto que as relações entre estas partes são assimétricas na medida em que o diretor possui como vantagem à sua disposição todo o aparato cinematográfico e é capaz e manipular a forma como as informações concedidas por seus entrevistados serão exibidas e recebidas pelos expectadores, especialmente por conta do processo de montagem do filme. A fim de investigar tal questão, realizamos um estudo de caso a partir do exame profundo do documentário "Os dias com ele", dirigido por Maria Clara Escobar (2013). Procedemos também uma revisão bibliográfica com o retrospecto na história da tradição documental no cinema, verificando de que forma as vozes dos outros foram utilizadas, desde a década de 1960 até os dias de hoje. Por fim, vimos como as relações de poder se dão no mencionado documentário a partir de sua singularidade determinada pelas múltiplas dimensões de relação que ligam diretora e protagonista, carregando consigo tanto determinações estruturais de relações sociais de poder quanto determinações singulares da relação parental, o que coloca o filme em um lugar de análise complexo e contraditório.

Palavras-chave: (1) documentário; (2) documentário brasileiro; (3) pós história; (4) relações de gênero; (5) cinema de autoria feminina.

Meaning negotiation and power exercises in the documentary: the case of The days with him

ABSTRACT

This dissertation aims to verify the degree of correlation of forces contained in the possible power relations existing between characters and directors during the production process. We assume that the relationships between these parts are asymmetrical to the extent that the director has the advantage of the entire film apparatus at his disposal and is able to manipulate how the information provided by his interviewees will be displayed and received by viewers, especially by account of the film editing process. In order to investigate this issue, we conducted a case study from the in-depth examination of the documentary "The Days with Him," directed by Maria Clara Escobar (2013). We also proceeded with a bibliographical revision with the retrospective in the history of the documentary tradition in the cinema, verifying in what way the voices of the others were used, from the 1960s until the present day. Finally, we have seen how the power relations occur in this documentary from its uniqueness determined by the multiple dimensions of relationship that bind director and protagonist, carrying with it both structural determinations of social power relations and singular determinations of parental relationship. puts the film in a place of complex and contradictory analysis.

Keywords: (1) documentary; (2) Brazilian documentary; (3) post history; (4) gender relations; (5) female authored cinema.

Siglário

ANCINE	Agência Nacional de Cinema
ARRI	Arnold e Richter Cine Technik
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
DSLR	Digital Single Lens Reflex
DV	Digital Video
EMB	Empire Marketing Board
Fundação CSN	Fundação Companhia Siderúrgica Nacional
IMS	Instituto Moreira Salles
MAR	Movimento Armado Revolucionário
OCA	Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PPG-ACL	Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UJC	União da Juventude Comunista

Lista de Figuras

Figuras 1 e 2	Imagens de arquivo em super 8.....	61
Figura 3	Pôster do filme Os dias com ele (2013).....	63
Figura 4	Primeira cena.....	67
Figura 5	Queda brusca da iluminação.....	67
Figura 6	Microfone lapela.....	72
Figura 7	Claquete.....	78
Figuras 8 e 9	Carlos Henrique em atividades cotidianas obstaculizado....	81
Figuras 10 e 11 e 12	Sequência relação entre pai, filhos e esposa.....	85
Figuras 13 e 14	Super close.....	93
Figuras 15 e 16	Imagens de arquivo de pessoas desconhecidas.....	96
Figuras 17 e 18	Movimento de zoom in.....	101
Figuras 19 e 20	Imagens de arquivo de criança.....	105
Figura 21	Carlos Henrique em trajes exóticos.....	114
Figuras 22 e 23	Cena da cadeira.....	122

Sumário..... 12
Introdução 13
1. Contextualização histórica e teórica da produção do cinema brasileiro..... 23
1.1. Retomada do cinema brasileiro..... 23
1.2. Pós memória..... 25
1.3. Carlos Henrique Escobar e Maria Clara Escobar..... 26
1.4.Levantamento bibliográfico referente ao filme..... 27
2. Os modos de representação e as vozes no documentário..... 36
2.1. A voz de deus..... 37
2.1.1. Documentário clássico..... 39
2.1.2. Modelo sociológico..... 42
2.2. A voz do outro..... 44
2.2.1. Cinema verdade..... 46
2.3. A voz reflexiva..... 51
2.4. A voz subjetiva..... 55
3. Estudo de caso – "os dias com ele" (2013)..... 59
3.1. Primeira camada de negociação: antes do começo..... 60
3.2. O cartaz..... 62
3.3. Sobre o ambiente 66
3.4. Segunda camada de negociação: a construção do perfil do protagonista. 70
3.5. A estética do documentário..... 76
A) zoom in..... 76
B) informalidade..... 78
C) popularização da tecnologia audiovisual..... 79
D) Cenas do cotidiano..... 81
3.6. Aspectos da relação entre a diretora e o protagonista..... 82
A) Uma voz mediadora..... 82
B) Relação com os filhos e diferenças de gênero..... 84
C) Terceira camada de negociação: a dança entre as questões objetivas e subjetivas das entrevistas..... 86
D) Ponto de virada: disputas de poder sobre a narrativa predominante entre a discurso do entrevistado e a montagem da diretora..... 91
3.7. A montagem ou: sobre o exercício de poder da diretora..... 92
A) confronto direto ou liberdade autoral..... 96
B) limites éticos, performance e verdade..... 97
C) associação de imagens e negociação de sentido: a interpretação da diretora..... 100
3.8. Quarta camada de negociação: o ato de ceder como expressão de resistência..... 106
A) encenação-atitude e exercício de poder..... 109
B) misantropia: gramática da violência 114
C) a cena da cadeira..... 120
Conclusão..... 125
Referência bibliográficas..... 134
Filmografia..... 139

Introdução

A dissertação que o leitor tem agora em mãos é resultado de quase três anos de dedicação e pesquisa sobre o cinema e o audiovisual ou, mais especificamente, sobre um campo que vem ganhando grande destaque não somente nas telas do cinema, mas também nos livros acadêmicos - o campo do documentário. Aproveito estas linhas iniciais para compartilhar com o leitor um pouco dos bastidores do processo de escrita, as motivações pessoais, profissionais, e as mudanças ocorridas não somente na forma, mas também no conteúdo do texto ao longo desta trajetória.

A paixão pelo cinema teve início em minha vida ainda durante a infância, período em que meu pai estimulou tanto em mim quanto em meu irmão o gosto pelos filmes. Nunca me esquecerei das incontáveis vezes que fomos juntos ao cinema e dos finais de semana em família sempre acompanhados de bons filmes. Foi durante o período de graduação, no entanto, que o audiovisual deixou de figurar somente enquanto uma atividade de lazer para se tornar um ofício que eu aprenderia pouco a pouco.

Durante o estágio no laboratório de televisão da Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora, tive a oportunidade de aprender a manusear os equipamentos de captação e edição de imagens, com os quais trabalho já há quase dez anos. É interessante notar que este trabalho foi escrito em três momentos distintos: o primeiro em 2017, ainda morando na casa de meus pais em Juiz de Fora e frequentando as aulas do curso na UFJF; o segundo em 2018, quando as matérias já tinham sido cursadas, dando início a uma fase mais solitária e introspectiva da escrita. Boa parte do estudo de caso e da análise fílmica foi escrita na solidão e aconchego de uma casa da família no Parque Serra Verde. E, por último, neste ano de 2019, já morando na cidade de São Paulo, tive a missão de concluir esta dissertação, à luz de todas as mudanças ocorridas em minha vida e todas as transformações a que fui submetido, não somente pelo processo de escrita do texto, mas também pela própria vida.

Minha atuação, mesmo que com fins estritamente profissionais e financeiros, sempre esteve relacionada ao fazer audiovisual, fosse através do desenvolvimento de comerciais para televisão, de vídeos para internet ou mesmo em algumas aventuras no campo do documentário.

Em 2010[1] tive a oportunidade de produzir juntamente com os amigos Diego Siqueira e Luciano Azevedo o curta metragem “Memorize-me”, vencedor do prêmio de melhor filme no Festival do Primeiro Plano de Juiz de Fora pelo júri popular. Após a conclusão da graduação morei pelo período de seis meses na cidade de Los Angeles, nos Estados Unidos, e, durante este tempo, estudei na New York Film Academy. Nesta experiência, pude aprofundar mais ainda meus conhecimentos em relação às atividades práticas do audiovisual como captação de áudio, vídeo, edição e as disciplinas teóricas relacionadas ao trabalho de direção, fotografia, som, dentre outros – o que proporcionou maior profundidade e amplitude no trato da peça audiovisual do ponto de vista também de sua operacionalização técnica, o que, entendo que seja fundamental para efetivação da relação entre a ideia de um projeto cinematográfico e a obra final, resultado da sua execução.

De volta ao Brasil, continuei trabalhando com audiovisual em algumas agências de publicidade até abrir a minha própria empresa neste mesmo ramo, à qual me dediquei por três anos, oportunidade em que pude colocar em prática todos os conhecimentos adquiridos na graduação e no intercâmbio através da produção de materiais audiovisuais publicitários para empresas dos mais diversos segmentos. No início de 2016, encerrei as atividades da empresa para me dedicar ao processo seletivo do PPG-ACL.

O programa de mestrado surgiu como propósito em minha vida a partir do momento em que passei a frequentar as aulas da disciplina Estudos Avançados da Imagem e do Som ministrada pela professora doutora Karla Holanda, onde tive o primeiro contato com as leituras teóricas sobre documentário e com o próprio filme “Os dias com ele”, que viria a se tornar objeto de estudo desta dissertação. Durante esta disciplina tive contato com autores como Da-Rin, Fernão Ramos, Luiz Augusto Resende e outros teóricos cujas ideias se tornaram tão importantes para minha formação intelectual que hoje se fazem presentes ao longo desta dissertação, sobretudo no que se refere ao entendimento do documentário. Por um lado, enquanto representação de um mundo histórico e das suas relações sociais, e por outro, na sua incapacidade em apreender, de maneira estritamente objetiva e livre de qualquer interferência, a realidade.

[1] Disponível em: http://www.primeiroplano.art.br/site/primeiro-plano-2010/ . Acesso em 20 de janeiro de 2018.

Neste sentido, cabe mencionar que Resende opta por adotar os conceitos de virtual e atual em sua análise, por acreditar não somente na incapacidade, mas também na não obrigatoriedade do documentário em representar uma realidade preexistente à obra. É dentro desta crença da não-obrigatoriedade do documentário em representar uma realidade pré-existente que várias discussões relacionadas à produção de obras que propõem uma leitura do momento histórico e dos acontecimentos políticos atuais, a partir de um viés subjetivo, passam a ser criticadas pelos espectadores ou, mais recentemente, por uma multidão de internautas. Isto se torna relevante uma vez que estamos atravessando um período importante na história do Brasil em que alguns grupos minoritários (em termos de representação política e não em contingente numérico de pessoas) estão conquistando direitos sociais e políticos, inclusive na produção cinematográfica. Para além da conquista dos direitos sociais, políticos e civis mais amplos, há também números no campo específico do cinema que mostram um aumento, ainda que pequeno, no número de obras dirigidas por mulheres que, no ano de 2016, representaram 29,5% do total da produção contra 63,6% de homens.[2]

Estes números mostram que apesar de um aparente aumento no número de obras realizadas por diretoras femininas, ainda existe um longo caminho rumo a uma igualdade entre homens e mulheres. É possível ainda afirmar que essa aparente percepção seja resultado das discussões levantadas pelo lançamento de obras no território do cinema feminino, conforme veremos a seguir, que têm deixado esses documentários cada vez mais em evidência. Isto tudo em uma sociedade altamente informatizada, que tem passado a questionar cada vez mais o papel das mulheres enquanto diretoras, suas posturas e as representações que captam da realidade a partir de seus filmes.

O caso de Os dias com ele torna-se ainda mais interessante uma vez que desperta em seus espectadores múltiplas leituras: existem aqueles que se identificam com a personagem da diretora, já outros com a figura de seu pai; existem aqueles que consideram o fato de Maria Clara gravar os bastidores das cenas sem avisar ao seu pai

[2]Dados obtidos através do site da Ancine: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentra%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf. Acesso em 10 de maio de 2019.

uma atitude antiética, já outros acreditam que é Carlos Henrique quem adota uma postura autoritária no filme da filha, tomando para si o discurso, questionando e se recusando a ajudar no projeto da filha.

Como parte deste mesmo movimento, temos observado uma guinada da dimensão subjetiva no documentário, apontada por autores como Carlos Alberto Matos e Beatriz Sarlo. Um exemplo disso é o lançamento do filme Democracia em vertigem (Petra Costa, 2019) no Netflix, que, dado o contexto político e social informatizado no qual estamos inseridos, tem causado discussões calorosas em relação à pertinência da subjetividade impressa pela diretora em um assunto tão controverso quanto o processo de impeachmeant da presidenta Dilma Rousseff bem como de todos os acontecimentos políticos ocorridos desde então em nosso país.

Ainda sobre este assunto, um fato marcante na história do cinema no Brasil foi o lançamento do livro "Feminino e Plural", de Karla Holanda e Marina Tedesco, em que as discussões em relação ao cinema de autoria feminina e da subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo ficaram ainda mais em evidência.

Em nosso trabalho trataremos de todos estes assuntos a partir do filme de Maria Clara Escobar. Por ser uma obra que nos permite realizar diversas leituras, ela será o elemento central de todos os aspectos que podem ser analisados e que são bastante pertinentes ao momento atual do país de conquistas sociais e de gênero em curso, mesmo que com inconsistências, descontinuidades e até mesmo retrocessos. .

Sendo assim, o objeto deste trabalho consiste exatamente na seguinte questão: a partir da análise da mencionada obra e dos textos escritos a partir da dela, é possível afirmar que a atitude de Maria Clara Escobar, frente a seu pai, é realmente antiética? Expor os bastidores da ação, os momentos de profunda intimidade de seu pai e pressioná-lo em busca de um testemunho da experiência de tortura seria uma atitude autoritária da diretora? Ou seria a figura de Carlos Henrique a responsável por interpretar o papel daquele que não colabora com o projeto de filme da filha, tomando a roteirização do filme para si? Ou será, ainda, que esta seja uma obra que, dada a complexidade das relações estabelecidas diante da câmera, nos permite realizar inúmeras leituras não mutuamente excludentes?

A hipótese aqui levantada se situa justamente no cerne da tensão contida na correlação de forças entre pai e filha a partir de seus respectivo lugares de gênero, de

geração e de nível intelectual, o que redunda, necessariamente, em uma relação de poder mediada por múltiplas posicionalidades complexas. Sendo o pai um homem, de uma geração mais velha, e situado confortavelmente em uma categoria intelectual considerada superior à dela segundo os padrões sociais estabelecidos, consideramos que ele se encontre em um lugar de poder privilegiado diante de Maria Clara – e exerce este poder, mesmo sendo ela sua filha. Tal exercício desigual de poder na disputa pelo tom e conteúdo da narrativa final do filme, bem como as ações, estratégias e enfrentamentos de Maria Clara a fim de, ainda assim, executar seu filme, serão demonstrados na análise de determinados trechos da obra. O detalhamento desta hipótese será discutido de forma mais aprofundada na seção 3.6, que trata de aspectos da relação entre a diretora e o protagonista, sobretudo, na parte "c) terceira camada de negociação: a dança entre as questões objetivas e subjetivas das entrevistas".

Para problematizar se existe uma assimetria presente na relação não só entre pai e filha, mas especialmente entre diretor e personagem, será preciso comparar a obra de Maria Clara Escobar com toda uma tradição documental brasileira, verificando de que forma os diretores brasileiros utilizaram as vozes dos Outros, em seus filmes.

A partir deste objeto, entendo que o objetivo principal de minha pesquisa seja verificar se esta relação assimétrica entre diretores e entrevistados se dá ao longo das histórias do documentário brasileiro. Dentre os aspectos secundários que merecem destaque e que serão abordados já no primeiro capítulo na etapa de levantamento bibliográfico, figuram: o documentário enquanto território de enfrentamento e combate, a responsabilidade do documentarista em relação aos seus personagens, as questões de gênero, e o duplo papel assumido tanto por Maria Clara quanto por seu pai, Carlos Henrique.

Para dar conta destes objetivos e destas reflexões, socorri-me da metodologia de análise bibliográfica, levantamento da tradição documental e análise do filme, e estudo de caso – no terceiro capítulo.

Segundo o autor Christian Metz (mencionado por Maria Aparecida Bello, 2008), "O filme conta-nos historias continuas; 'diz-nos' coisas que poderiam tambem ser transmitidas na linguagem das palavras; mas di-las de modo diferente. Existe uma razão para a possibilidade assim como para a necessidade das adaptações".Neste sentido, a perspectiva metodológica do presente estudo pauta-se por alguns pressupostos contidos

na obra a autora, dentre eles, a perspectiva comparatista de fundamento narratológico e semiológico, em que não só se problematiza as relações de intertextualidade que se estabelecem entre as cenas do filme, como se se apresenta uma profunda compreensão sobre cada uma delas.

Isso fica nítido na divisão das seções do sumário. Para se chegar a tal resultado, os procedimentos metodológicos de investigação foram os seguintes: munido do arcabouço teórico construído nas disciplinas do mestrado, somado aos conhecimentos prévios de crítica de cinema, assisti ao documentário de forma livre, de uma vez só.

Após isto, assisti novamente, fazendo breves ou longas pausas nos momentos que julguei importantes para reflexão, os transformei em textos descritivos e analíticos na ordem cronológica como surgiam no documentário. Este procedimento demandou grande energia e empenho, já que a descrição e análise de cada cena se mostrou um trabalho minucioso e, por isto, cansativo.

Em seguida, passou-se um período em que não tive dedicação alguma ao trabalho, o que entendo como um intervalo para descanso e para o amadurecimento dos conteúdos, que ocorre de forma espontânea e sem se ater estritamente aos prazos de cronogramas meramente formais. Mesmo não havendo previsto tal período de amadurecimento das reflexões sem me debruçar na observação ou escrita de reflexões, consegui garantir tal período de tempo e ainda entregar o texto dentro dos prazos formalmente determinados pelo calendário institucional. Após este período, voltei a me debruçar sobre meus escritos e sobre o filme novamente. Nesta segunda mirada, pude organizar as categorias que emergiam de minhas análises de acordo com outros critérios que não o da cronologia em que eles apareciam no filme.

A partir daí, reorganizei estas categorias por um critério particular meu que as oganiza não na ordem cronológica em que aparecem no filme, mas numa ordem que considera o que é do âmbito do planejamento do filme, o que se mostra como categorias estruturantes das relações entre os personagens e, por fim, os resultados desta formas estruturais de relação entre os principais personagens do filme: Maria Clara e seu pai.

Depois deste procedimento, passei a me debruçar exaustivamente sobre cada seção/categoria e a buscar problematizá-las com o auxílio heurístico de teóricos e comentaristas que, por ventura, pudessem fornecer pistas para que eu pudesse enriquecer minha própria análise ou dar respostas para minhas indagações.

O resultado é o que ora vai se apresentando como relação de minha mediação particular quanto à dialética entre o documento fílmico e sua problematização, descrição e análise em um documento textual: a presente dissertação.

Os aspectos teóricos serão trabalhados ao longo do primeiro capítulo, no qual empreendo um levantamento bibliográfico com os textos escritos a respeito do filme de Maria Clara Escobar e seu pai, Carlos Henrique Escobar. Neste levantamento, estão presentes conceitos de autores como Carla Maia, Filipe Furtado, Ilana Feldman, Karla Holanda e Raul Arthuso, que desenvolveram textos onde analisaram, cada um à sua maneira, a obra desenvolvida por Maria Clara.

Um dos assuntos que mais despertou o meu interesse durante o primeiro contato com a teoria do documentário diz respeito ao cinema enquanto um processo artístico e tecnológico. Durante a leitura de obras como “Espelho Partido” de Silvio Da-Rin, “Cineastas e imagens do povo” de Jean-Claude Bernardet e “Mas afinal, o que é mesmo documentário?” de Fernão Ramos, pude perceber que a história do cinema e do documentário, de certa forma, se confunde com a história do desenvolvimento das tecnologias de captação e edição de vídeos.

Ao longo dos mais de cem anos do cinema, o processo de produção de filmes passou por uma série de transformações. Dentre as mais notáveis, poderíamos citar o som e a cor, que foram integrados ao longo do tempo a partir dos avanços tecnológicos. Para além das mudanças visíveis, uma série de outros avanços contribuíram para levar a possibilidade e o acesso ao processo de produção audiovisual a um número ainda maior de pessoas, como, mais recentemente, através das câmeras digitais portáteis e do processo de edição não-linear, que vieram a facilitar e baratear o custo das produções audiovisuais para públicos de diferentes estratos sociais.

Cabe mencionar que entre a apresentação do anteprojeto (ainda durante o processo seletivo para o programa de mestrado) até a conclusão desta dissertação, o objeto de estudo passou por uma série de transformações, deixando de ser o de investigar papel da tecnologia na democratização e no aumento de filmes documentários com um viés subjetivo, para dar lugar à análise da relação assimétrica entre os diretores e seus objetos nos documentários brasileiros.

Esta mudança teve origem a partir do momento em que, por conta da orientação de meu orientador, optei por desenvolver primeiro a análise fílmica e o estudo de caso

para, então, no decorrer deste processo, verificar o que emergiria dessa análise e, posteriormente, construir uma discussão teórica que amparasse a construção das categorias emergentes do processo de produção científica de pesquisa.

Quando iniciei o processo de escrita, acreditei que o principal fio condutor deste trabalho seria a evolução tecnológica dos equipamentos de captação e edição de vídeo (e sua contribuição para a democratização da produção audiovisual) bem como a relação disso com o aumento percebido no número de documentários subjetivos realizados a partir dos anos 2000 no Brasil. No entanto, durante o processo de análise do documentário, outras questões surgiram, principalmente aquelas relacionadas ao duplo papel assumido no filme tanto por Maria Clara quanto por seu pai, de filha/personagem/diretora e de pai/personagem/dramaturgo, respectivamente. Ao longo do processo dialético de amadurecimento da pesquisa, percebi que insistir em uma abordagem que levasse em conta somente o aspecto tecnológico seria abrir mão de inúmeras possibilidades de análises proporcionadas por esta triplicidade. O entendimento do duplo papel assumido pelos personagens é essencial para a análise de "Os dias com ele" como uma obra complexa e contraditória em que várias camadas de interpretação podem ser realizadas.

Esta percepção, no entanto, só foi possível graças à inestimável contribuição dada durante a minha banca de qualificação composta pelos professores doutores Denise Tavares e Felipe Muanis. A etapa de qualificação foi um momento importante deste processo, pois me proporcionou uma visão um pouco mais ampla do trabalho como um todo e não apenas um olhar focalizado sobre determinada particularidade.

Nesta contribuição, o professor Felipe Muanis me alertou para a complexidade por trás da relação entre Maria Clara e seu pai. Isto é relevante na medida em que consideramos que o documentário brasileiro, na maior parte das vezes, se baseou em uma tradição na qual o diretor e o realizador eram os detentores das ferramentas necessárias para a construção de um discurso, utilizando para isto uma *voz over* assertiva e uma série de outras ferramentas disponíveis a partir do uso das técnicas cinematográficas.

Em "Os dias com ele", no entanto, esta postura se inverte. O entrevistado passa a ser aquele que toma ou tenta tomar o controle do filme para si, que quer construir sua própria obra, independente das perguntas da filha. Toda a lógica documental de Eduardo

Coutinho, um dos maiores defensores da assimetria entre diretores e personagens, como veremos no terceiro capítulo, proporcionada pelo aparato cinematográfico, se inverte.

Por fim a grande questão que norteia este trabalho diz respeito à assimetria presente na relação entre diretores e personagens, na qual, segundo alguns autores, o diretor conta com uma série de artifícios técnicos e tecnológicos como forma de garantir que o seu projeto seja realizado.

Para tentar verificar se esta relação de poder entre diretores e personagens realmente é assimétrica, faremos um retrospecto com o objetivo de analisar de que forma se dá essa relação entre esses dois elementos, ao longo da tradição e, sobretudo, no documentário brasileiro. Para isso, utilizaremos o livro "Cineastas e imagens do povo", para um contexto nacional e "Introdução ao documentário", de Bill Nichols. Outra grande contribuição recebida durante a qualificação diz respeito às próprias teorias de Luiz Augusto Rezende, sugeridas pela professora Denise Tavares.

Além desta, foi fundamental a indicação do livro Carta ao pai, de Franz Kafka, não somente pelo que ele representou para o trabalho, mas pelo que representou para mim do ponto de vista de minha própria biografia – compreendendo que no trabalho não alienado não há estranhamento entre o trabalhador e o produto do trabalho, sendo, ao contrário, um o espelho do outro. O mencionado livro é a tradução de uma carta que Kafka redigiu para o seu pai (mas nunca enviada), descrevendo a relação de ambos e relembrando sua época de infância, quando trabalhava na venda de seu pai - um comerciante judeu.

Em certa altura do livro, Kafka escreve:

> Trabalhaste pesado durante tua vida inteira, sacrificaste tudo pelos teus filhos, e sobretudo por mim, enquanto eu "vivi numa boa por conta disso, gozei de toda a liberdade para estudar o que bem quisesse, não precisei ter nenhuma preocupação com meu sustento e portanto nenhuma preocupação fosse qual fosse. (KAFKA, 2004, p.18).

Compartilho um pouco da sensação de Kafka, já que em minha casa nunca faltou nada, nascido em família de classe média, filho de pai médico, com acesso a todo o tipo de privilégios e com um lugar de fala muito bem estabelecido, ainda que o cinema tenha vindo como uma quebra da tradição familiar na área da saúde, ele representa uma entrada nos meandros das ciências humanas, nas quais através do

cinema e das obras foi possível realizar uma análise do meu próprio contexto pessoal e familiar.

Por fim, no terceiro e último capítulo, empreenderemos um estudo de caso focado nas relações de poder entre diretora e personagem e nas diferentes camadas de negociação presentes ao longo da obra analisada. Desde aquelas que tiveram início antes da produção do filme, através de uma carta enviada a ela por seu pai, já se recusando a participar do filme e também outras que são identificadas, ao longo do capitulo, como a liberdade de Carlos Henrique em construir a imagem que deseja para si enquanto personagem público, dentre outras.

Outra característica importante diz respeito à interação de Carlos Henrique com os outros membros da família para além da diretora Maria Clara Escobar – sua esposa Ana e seu filho Emilio.

É interessante observar como a figura do dramaturgo se adapta em cada uma dessas relações deixando ainda mais evidente a disputa pelo processo de construção do personagem entre ele, durante a concessão das entrevistas e depoimentos e Maia Clara, principalmente durante o processo de montagem na qual a diretora exerce a maior parte de seu poder. Por fim, verificaremos se a relação entre os dois revela traços de assimetria comparando-as às outras relações identificadas ao longo do levantamento realizado no segundo capítulo.

Cumpre informar que, após avaliação da generosa banca, acolhi a sugestão da mesma quanto a alterar o título do presente trabalho de “O documentário Os dias com ele como objeto complexo e contraditório” para “Negociação de sentido e exercícios de poder no documentário: o caso de Os dias com ele”.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E TEÓRICA DA PRODUÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

A partir de meados de 1990, o documentário brasileiro passa por um período altamente produtivo no que diz respeito ao número de obras realizadas, este período do cinema brasileiro que posteriormente ficaria conhecido por "retomada do cinema brasileiro[3]" vivenciou a criação de uma série de leis de incentivo e políticas de estímulo à produção audiovisual. É interessante notar, no entanto, que a grande maioria dos documentários produzidos durante este período apresenta uma característica em comum: o fato de trazerem consigo uma abordagem subjetiva do objeto documental.

Esta é uma tendência que acompanha um movimento global analisado denominado como "guinada subjetiva" (SARLO, 2007, p.90), que traz consigo alguns conceitos, dentre os quais cabe salientar para fins de reflexão neste trabalho, o de "pós-memória". Por este termo, entende-se uma memória de segunda geração, ou seja, daquela geração que não teve contato direto com um fato histórico, mas que tem acesso a ele através de relatos, imagens históricas, midiáticas e outros. (SARLO, 2005, p. 91).

1.1. Retomada do cinema brasileiro

A propósito de contextualização histórica quanto à trajetória do cinema brasileiro, cabe mencionar que a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi uma empresa de economia mista estatal brasileira criada em 1969 pelo decreto-lei Nº 862, em plena ditadura militar, cujo objetivo era o de fomentar a produção e a distribuição de filmes brasileiros. A Embrafilme era vinculada ao Ministério Educação como braço do INCE que, em 1966, foi ampliado e transformado no Instituto Nacional de Cinema - INC, como parte das medidas de estímulo à produção audiovisual.

[3] Por "retomada do cinema brasileiro" entende-se o período a partir de meados dos anos 1990, no qual a produção cinematográfica volta a ganhar fôlego, recuperando-se do período improdutivo pós-governo Collor no qual a Embrafilme foi extinta. Esta produção foi estimulada, sobretudo, por leis de incentivo fiscal que entraram em vigor nesta época. Para um maior aprofundamento da discussão consultar as obras dos autores Daniel Caetano, Lucia Nagib, Luiz Zanin Oricchio, Marcelo Ikeda, Marina Merson, dentre outros.

Durante a década de 1970 o cinema no Brasil encontrou o seu mercado consumidor através das pornochanchadas, dos filmes financiados pela Embrafilme e pelos filmes infantis lançados, sobretudo, pelo grupo de comediantes Os Trapalhões.

Em 16 de março de 1990, durante o governo de Fernando Collor, a Embrafilme, bem como uma série de outras instituições de fomento e incentivo à cultura e ao audiovisual são extintas, culminando no lançamento de somente três filmes brasileiros nos cinemas no ano de 1992.

A partir de 1995, através das políticas públicas de incentivo à cultura, começa-se a falar na retomada do cinema brasileiro. Em 1997 a Rede Globo de Televisão funda o seu braço dedicado exclusivamente às produções cinematográficas, a produtora Globo Filmes, que viria a se firmar como uma das principais empresas produtoras do país. Com o lançamento de "Central do Brasil" (dirigido por Walter Salles, 1998), o Brasil se insere em um contexto mundial que daria início a uma onda de produções que culminaram em um dos maiores sucessos de bilheteria nacional: o filme "Cidade de Deus" (dirigido por Fernando Meireles e Kátia Lund, 2002), que é considerado por muitos como o marco que simboliza o fim do período de retomada e inaugura um período pós-retomada.

Consuelo Lins e Claudia Mesquita realçam que, diferente dos filmes de ficção, os documentários não foram tão impactados pela extinção da Embrafilme e continuaram sendo produzidos, ainda que em menor quantidade, durante este período. Durante a retomada, no entanto, com uma série de políticas de incentivo à cultura e à produção audiovisual, o gênero documentário foi beneficiado e foi possível notar um aumento no número de produções durante este período, conforme podemos ver no trecho a seguir:

> Diferentemente do cinema brasileiro de ficção (sobretudo em longa-metragem), a produção documental não "sucumbiu" à crise que marcou a passagem dos anos 80 para os 90, com a extinção da Embrafilme, estatal produtora e distribuidora de cinema, pelo governo Collor de Mello. Na trilha iniciada nos anos 80, seguiu seu destino de gênero "menor: realizando sobretudo em vídeo, manteve fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram ou reconquistaram espaço com a redemocratização do país, restrito à pouca visibilidade fora do circuito de festivais, associações, sindicatos e TVs comunitárias – apartado, enfim, das principais janelas de exibição. (LINS; MESQUITA, 2008, p.10).

1.2. Pós memória

O uso da expressão torna-se interessante porque durante este mesmo período de retomada vimos surgir no Brasil, não coincidentemente, uma série de documentários pautados por subjetividades que encontraram solo fértil em um modelo biográfico, então emergente no país.

Pesquisas dão conta de que, dos 178 documentários brasileiros lançados entre 1995 e 2009, 50 eram biográficos[4], e é exatamente no contexto histórico deste movimento que se insere a presente pesquisa, já que o filme produzido por Maria Clara Escobar, objeto da presente pesquisa, começa a ser produzido em 2011, período subsequente à mencionada pesquisa, em um momento ainda embrionário do movimento e da direção apontados como indicadores relevantes para o contexto em foco.

É interessante notar que através do encontro com o Outro, ainda que estes sejam tumultuados, como é no caso de "Os dias com ele" (dirigido por Maria Clara Escobar, 2013), é possível não só produzir uma biografia a partir da memória alheia (neste caso, de Carlos Henrique Escobar – o pai da cineasta), mas também dar origem a uma autobiografia de quem biografa, ou seja, parte da história/autobiografia da cineasta Maria Clara Escobar.

Em seu filme, este processo funciona como preenchimento das lacunas da história pessoal da diretora que, privada do contato com o seu pai durante a infância, tenta estreitar relação, não só com ele, mas com um momento histórico ao qual não teve acesso diretamente. (FELDMAN, 2017, p. 213).

É exatamente aí que cabe como instrumental analítico o conceito de "pós-memória" (SARLO, 2005), já que Maria Clara pertence a uma geração de jovens que tiveram acesso a informações relativas aos horrores da ditadura não por suas vivências pessoais do referido momento histórico e político, mas apenas através do relato de seus pais, da mídia ou dos livros de história.

---

[4] Esta é uma informação proveniente do Laboratório do Audiovisual do Núcleo de Economia do Entretenimento da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O site OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, associado à ANCINE, traz uma lista atualizada com a quantidade de filmes lançadas entre 1995 e 2016, divididos entre as categorias: ficção, documentários e animação. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_distribuicao_2017.pdf. Acesso em 10 de abril de 2018.

Maria Clara (bem como outras pessoas de sua geração), ciente de seu papel e da importância política do registro da memória de uma época, cobra constantemente de seu pai a sua responsabilidade em conceder um relato que, ao mesmo tempo é pessoal, mas também histórico e, com isso, rompe fronteiras, fazendo este trabalho que consiste em ir "do pai ao país". (FELDMAN, 2017, p. 213).

Outro ponto importante a ser destacado diz respeito a um aumento no número de obras dirigidas por mulheres em um contexto de ascensão de documentários biográficos. Podemos citar filmes como "Elena" (dirigido por Petra Costa, 2012), "Diário de uma busca" (dirigido por Flávia Castro, 2013), o próprio "Os dias com ele". Em um contexto mais amplo, os sul-americanos "Los rubios" (dirigido por Albertina Carri, 2003), "Pápa Iván" (dirigido por María Inés Roqué, 2004), "Segredos de lucha" (dirigido por Maiana Bidegain, 2007), "Espeto de pau" (dirigido por Renate Costa, 2010), conforme veremos mais à frente.

É possível que um espectador desavisado entre em contato com o filme de Maria Clara sem conhecer de antemão a figura de seu pai - Carlos Henrique Escobar. Para nivelar o leitor a respeito dessas informações, aproveito essas linhas iniciais para traçar um breve histórico de vida dos personagens principais: Carlos Henrique Escobar e Maria Clara Escobar.

1.3. Carlos Henrique Escobar e Maria Clara Escobar

Carlos Henrique de Escobar Fagundes (São Paulo, 1933) é filósofo, dramaturgo, poeta e professor brasileiro, autor de nove livros de filosofia e política, entre eles "Marx trágico – o marxismo de Marx" e "Dossiê Foucault". É autor de peças de teatro como Antígona – América (1962), Ana Clitemnestra (1986) e Matei minha mulher (1983) - cujo trecho é lido durante o filme de Maria Clara.

No campo da política, iniciou sua vida militante aos 13 anos de idade, integrando-se à União da Juventude Comunista do Brasil. Durante os anos 1960 até meados dos anos 1970, Escobar esteve alinhado com ideais revolucionários e de ruptura com a sociedade burguesa por meio da luta armada[5], tendo participado de uma

[5] Informações disponíveis no site: https://marxismo21.org/carlos-henrique-escobar/ Acesso em 7 de julho de 2018.

organização clandestina chamada MAR (Movimento Armado Revolucionário). Posteriormente, foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT) na cidade do Rio de Janeiro, além de ter sido professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (de onde recebeu o título de Notório Saber concedido em janeiro de 1986), da Universidade Federal Fluminense - UFF e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ, sendo amplamente reconhecido por suas atividades relacionadas à política, filosofia e dramaturgia.

Maria Clara Escobar (Rio de Janeiro, 1988), diretora estreante no campo dos longas-metragens com o lançamento de "Os dias com ele", estudou roteiro na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, onde realizou seu primeiro curta-metragem intitulado "Domingo". Trabalhou no roteiro de "Histórias que só existem quando lembradas" (dirigido por Murat, 2011) que, não coincidentemente, assina a edição e a montagem de "Os dias com ele", ao lado de Juliana Rojas.

Antes deste documentário, realizou um curta-metragem, também sobre a temática familiar, intitulado "Passeio em família" (2009). Seu documentário "Os dias com ele" foi premiado como Melhor Filme pelo Júri da Crítica e pelo Júri Jovem na 16° Mostra de Cinema de Tiradentes, sendo exibido em salas de cinema nas principais cidades do país e lançado em DVD pelo Instituto Moreira Salles[6] em 2015.

1.4 . Levantamento bibliográfico referente ao filme

Após seu lançamento em 2013, o documentário "Os dias com ele" foi objeto de uma série de produções textuais, tanto por parte de sites de conteúdos cinematográficos nacionais, quanto por parte de artigos científicos publicados em revistas e livros especializados. O objetivo deste subcapítulo é realizar um levantamento, especialmente no que tange aos textos acadêmicos relacionados ao filme de Maria Clara, verificando os pontos em comum entre eles, os contextos nos quais o filme foi analisado e os pontos divergentes presentes nos diversos materiais desenvolvidos a partir da obra.

[6] O Instituto Moreira Salles é uma organização sem fins lucrativos fundada pelo diplomata e banqueiro Walther Moreira Salles em 1992. É administrado pela família Moreira Salles e tem por finalidade exclusiva a promoção, a formação de acervos e o desenvolvimento de programas culturais nas áreas de fotografia, literatura, iconografia, artes plásticas, música e cinema.

Antes, no entanto, iremos traçar um panorama referente aos estudos do cinema de autoria feminina na atualidade, com o objetivo de contextualizar tanto a obra de Maria Clara Escobar quanto algumas das produções textuais que serão analisadas posteriormente.

Nos últimos anos tivemos muitos avanços nas discussões sobre a participação das mulheres no cinema. O lançamento do livro "Feminino e plural" (Campinas, Editora Papirus, 2017) veio trazer luz ao cinema de autoria feminina, assunto bastante discutido na atualidade e extremamente pertinente ao período histórico no qual vivemos.

Se, por um lado, podemos observar uma serie de conquistas, não somente no âmbito do cinema, como a revisão da historiografia cinematográfica buscando uma maior inclusão e reconhecimento das mulheres na produção das obras, por outro, os números cada vez maiores de crimes cometidos contra as mulheres nos mostram o quanto ainda vivemos em uma sociedade que tem muito o que aprender sobre igualdade entre homens e mulheres.

De acordo com as informações encontradas no livro de Holanda e Tedesco, as primeiras obras que se dedicaram a estudar o cinema de autoria feminina foram "As musas da matinê" (Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, 1982), que foi "a primeira pesquisa de fôlego sobre a participação feminina na direção de filmes no Brasil a ser transformada em livro", e "Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil" (Heloísa Buarque de Hollanda, 1989).

Desta forma, um livro como "Feminino e plural", que traz uma série de textos escritos por pesquisadores que se debruçaram sobre a temática do cinema de autoria feminina é de extrema importância na atualidade, não somente por reconhecer a importância das mulheres na construção da história do cinema brasileiro, mas também por resgatar e creditar profissionais que participaram do processo produtivo de várias obras, mas que tiveram seus trabalhos silenciados ou minimizados por um cânone majoritariamente masculino. (HOLANDA e TEDESCO, 2017, p.09).

Um dos textos que analisa o filme de Maria Clara chama-se "Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina" (dirigido por Karla Holanda, 2015), um artigo escrito antes do lançamento do livro "Feminino e Plural", em 2017, mas que já introduz algumas das temáticas posteriormente observadas no livro organizado. Nele, Holanda empreende um retrospecto histórico do documentário moderno brasileiro

pautado pelo livro “Cineastas e imagens do povo” (São Paulo, Companhia das Letras, 2003) de Jean-Claude Bernardet.

Na primeira parte do artigo, publicado na revista “Significação”, a autora levanta questões a respeito da não inclusão do filme “A entrevista” (dirigido por Helena Solberg, 1966) na filmografia utilizada por Bernardet em um de seus livros mais importantes. Segundo a autora, a produção documental brasileira até a produção do longa-metragem “A opinião pública” (dirigido por Arnaldo Jabor, 1967), seguia um modelo que buscava explorar na tela a representação da miséria de homens e mulheres, sempre conduzidos por uma voz over, tradicionalmente masculina.

O filme de Solberg, no entanto, que figura enquanto fuga deste modelo predominante, ao dar voz, através de entrevistas realizadas pela diretora, a outras mulheres, e fazer uso da voz over somente na parte final do documentário, não consta da filmografia trabalhada no livro por Bernardet.

> É possível que a própria cineasta não tivesse noção do seu pioneirismo ao dar voz àquelas mulheres no Brasil, ouvindo-as sem julgamento, deixando o filme livre para cada espectador, numa época que canonizou documentários que eliminavam qualquer fresta de imprecisão, utilizando a voz off como recurso para reconduzir aos trilhos o menor desalinhamento do discurso. (HOLANDA, 2015, p.345).

É neste contexto de valorização das vozes femininas que Holanda faz uso do filme de Maria Clara Escobar na segunda metade do referido artigo. Nele, a autora analisa tanto o comportamento de Carlos Henrique, que orienta como as perguntas dirigidas a ele devem ser realizadas, quanto à postura de embate adotada pela diretora que, ao longo do filme, vai, gradualmente, conquistando o seu espaço.

> Não é por sua fala ser frágil, hesitante, cheia de dúvidas, que Maria Clara Escobar se retrai. Ao longo do filme, vemos uma conquista gradual de seu espaço. À medida que conhece as regras e os elementos do jogo que vai sendo posto, ela passa a tirar proveito do seu lugar. Desde as primeiras cenas, o pai já impõe sua autoridade, orientando como devem ser feitas as perguntas a ele e, adiante, questionando o rumo que a diretora está tomando. Usando mais cortes no início, recurso de seu poder de diretora para conter o [poder] do pai, Maria Clara passa a explorar o ímpeto autoritário de Escobar dando corda à sua performance de diretor no filme alheio. (HOLANDA, 2015, p.355).

A utilização dos trechos do artigo de Karla Holanda torna-se importante para ilustrar o contexto complexo e contraditório no qual o documentário Os dias com ele está inserido. Na primeira citação, a autora destaca a postura da diretora Helena Solberg ao realizar uma escuta livre de julgamentos, em contraponto ao modelo vigente durante a década de 1960, que buscava, por meio da voz over, eliminar qualquer fresta de imprecisão e desalinhamento em relação aos discursos pretendidos pelos diretores.

No entanto, ao analisarmos a segunda citação que faz menção ao filme "Os dias com ele", parece que a postura de Maria Clara se assemelha muito mais a desses diretores que faziam uso da voz over para conduzir o entendimento do espectador do que aquela adotada por Solberg em "A entrevista". Não estaria a diretora perpetuando a postura dos primeiros documentaristas, apesar de neste caso trabalhar com recursos de edição ao invés da voz over, ao eliminar qualquer fresta de imprecisão que fosse divergente do projeto pretendido para o seu filme, chegando ao ponto de não incluir no corte final as conversas sobre literatura e marxismo que tanta importância tinham para seu pai? Este é um ponto no qual pretendo me aprofundar ao longo deste trabalho, especialmente a partir dos elementos extraídos da análise fílmica, que fornecem uma série de indícios de uma postura autoritária não só de Carlos Henrique, como apontam os textos aqui discutidos, mas também da diretora, fazendo com que o filme de Maria Clara figure enquanto um objeto complexo e contraditório.

Em "Hipóteses para os dias com ele" (2015), Carla Maia desenvolve uma crítica do documentário à época do lançamento deste em formato DVD. No texto, que compõe o complemento da obra lançada pelo Instituto Moreira Salles juntamente com "Anotações sobre um processo" (2015), escrito pela própria diretora, Maia realiza uma análise meticulosa do filme, buscando compreender de que forma se dão as discordâncias e incompreensões entre pai e filha.

A autora traça um paralelo entre o documentário de Maria Clara e "Que bom te ver viva" (dirigido por Lucia Murat, 1989) evidenciando as diferenças nas abordagens das diretoras, mas tornando a obra da primeira bastante cara, não só às questões de gênero, mas também à crítica de uma estrutura familiar patriarcal, ao trazer para a tela um rearranjo da tradicional relação entre pai e filha, no qual a diretora contesta a sua posição e o seu papel.

> Ao não pacificar a relação com o pai, ao fazer do filme um espaço de desentendimento, a diretora perturba o arranjo tradicional familiar, e seu próprio lugar de filha e mulher neste arranjo. Perturba-se também a tradição do cinema clássico, em que o homem é o dono do olhar e a mulher, seu objeto. (MAIA, 2015, p.13).

A autora também evidencia o duplo papel assumido por Maria Clara e Carlos Henrique de filha-cineasta e pai-personagem, o que torna a relação entre eles "permeada de tensões e dilemas éticos" e reconhece a complexidade da obra de Maria Clara, ao sobrepor as muitas camadas, inclusive as parentais, para além da relação cineasta e personagem, que por si só já é bastante complexa.

Este material parece ser resultado de uma série de outros artigos produzidos por Maia e publicados em diversas revistas, dentre eles, "História e, também, nada", "O testemunho em Os dias com ele" publicados na revista Cinémas d'Ámérique Latine e "Pequenas histórias face à grande história", publicado na Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. (MAIA, 2015, p.5).

"Anotações sobre um processo", de Maria Clara Escobar, é um material extremamente elucidativo no que diz respeito aos aspectos empregados pela diretora na produção de sua obra. Nele a cineasta expõe as motivações que a levaram a realizar seu documentário, as dificuldades encontradas durante as gravações e os conflitos com o seu pai. Destaco o trecho no qual a diretora descreve suas sensações ao gravar uma das cenas mais importantes para o objeto de estudo deste trabalho: a cena da cadeira.

> ...após a cena da cadeira, mantida no corte final, eu pensei intensa e sinceramente em desistir do filme. Fiquei semanas sem filmar. Não sabia como restituir uma conexão entre a personagem e a documentarista. Estive a ponto de fazer as malas definitivamente, aceitar o fracasso. Foram semanas de horror. E então, depois de entender que desistir naquele ponto era demasiadamente simbólico e significava desistir dessa nova possibilidade de diálogo com o mundo (compreendendo o conflito), resolvi propor a meu pai filmar o que ele quisesse falar. Que falássemos de literatura, da possibilidade de Marxismo. É uma conversa que, sinto pena, não coube na montagem final. Aqui, no DVD, tenho a oportunidade de mostra-la para as pessoas. (ESCOBAR, 2015, p.22).

O trecho acima é bastante simbólico no sentido de demonstrar de que maneira se deu a aceitação do fracasso por parte de Maria Clara, especialmente no que diz respeito às diferenças entre o projeto inicial concebido pela diretora e o resultado do filme na

tela. É interessante notar que este é o texto que consta no livreto que acompanha o DVD de “Os dias com ele”, sendo assim, o trecho torna-se ainda mais representativo no que diz respeito ao compromisso da diretora em dar um formato final a sua obra para um público mais abrangente.

O trecho reforça ainda a possibilidade de controle do conteúdo final de uma obra audiovisual proporcionado pela etapa de edição, capaz de cortar conteúdos captados que somente fazem sentido se analisados enquanto parte de um *mise-en-scène*, no qual a diretora grava os diálogos como forma de atender às expectativas do entrevistado em relação ao produto final de suas entrevistas, atitude que também poderia ser interpretada como antiética.

Seguindo com a análise bibliográfica produzida a respeito da obra, em “Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil”, Ilana Feldman aborda a produção de documentários biográficos de autoria feminina, sobre a ditadura civil-militar brasileira e relaciona “Os dias com ele” ao filme “Diário de uma busca”.

Para a autora, os dois documentários, cada um a seu modo, são uma tentativa de reconstruir o período histórico da ditadura a partir de um ponto de vista subjetivo das diretoras. Em relação ao filme de Maria Clara, o texto discorre sobre como a diretora transita do “pai ao país”, indo do aspecto privado ao público da figura de Carlos Henrique e relacionando seus testemunhos tanto à sua história pessoal quanto à história do Brasil.

Feldman, assim como Maia e Holanda, destaca a coragem da documentarista ao descontruir a figura de Carlos Henrique, e ao exigir deste uma postura muito mais de pai do que de homem público em frente às câmeras. Mais uma vez este aspecto é colocado em um contexto de valorização do cinema de autoria feminina e da autonomia de Maria Clara enquanto diretora.

O artigo se destaca ao inserir “Os dias com ele” na mesma categoria de filmes como “Los rubios”, “Pápa Iván”, “Segredos de lucha”, “Espeto de pau”, conforme já mencionado, dentre outros, todos “centrados na relação entre pais e filhas no contexto das ditaduras latino-americanas”, tendo nas diretoras autênticas “representantes do trauma da segunda geração, a de filhos de militantes que, como personagens

secundários, cresceram marcados pela ausência e pelo exílio". (FELDMAN, 2018, p.215).

É interessante comparar os textos analisados até agora com os que serão apresentados a seguir por dois fatores: primeiro pelo fato deles terem sido escritos por homens e também pelo contexto vigente na época em que foram produzidos, próximo ao lançamento do documentário de Maria Clara, período em que as questões expostas no início deste subcapítulo, referente ao papel das mulheres na construção do cinema brasileiro, ainda não havia tomado a mesma proporção que possui hoje.

Em janeiro de 2013 o crítico e diretor de cinema Raul Arthuso escreveu para a revista virtual Cinética o texto "Demasiadamente humano", no qual analisa a postura adotada por Maria Clara ao expor o lugar de realização de seu documentário como um território de enfrentamento e combate.

O texto, que analisa aspectos do tensionamento entre a figura pública e privada de Carlos Henrique e aponta o dispositivo adotado pela diretora "ao brigar por um espaço simbólico mediado pela câmera, onde não há qualquer inocência de se alcançar a verdade ou a realidade", também levanta questões referentes à incorporação de cenas "dos bastidores" no corte final, o que, segundo o crítico, "pode despertar questões éticas em relação ao grau de exposição de Carlos".

Esta é uma das únicas produções textuais que aborda o filme de Maria Clara a partir de um ponto de vista ético, analisando a atitude da diretora de incorporar ao filme cenas nas quais seu pai não sabe que está sendo gravado, trazendo à tona questões a respeito da responsabilidade do documentarista em relação aos personagens representados em seus filmes, mesmo em um contexto familiar, como no caso de "Os dias com ele". (ARTHUSO, 2013).

No ano seguinte, o crítico Filipe Furtado escreveu na mesma revista virtual o texto "Diálogo sobre o poder", no qual também analisa o documentário como espaço de embate entre pai e filha onde, mais uma vez, as tensões entre o aspecto público e privado da representação do dramaturgo se colocam como uma das questões centrais.

De antemão, é possível notar como, apesar de serem observados muitos pontos em comum entre os dois textos, também é possível encontrar abordagens completamente distintas das críticas produzidas a partir do filme, onde cada autor destaca os aspectos mais convenientes para o desenvolvimento de suas ideias,

reforçando o aspecto complexo e contraditório da obra e os múltiplos significados que podem ser extraídos a partir de um mesmo objeto de estudo.

Furtado, no entanto, é um dos poucos autores que aponta, para além da relação parental entre a filha e pai, um poder assimétrico no qual Carlos Henrique utiliza o seu conhecimento acadêmico, e, principalmente, aquele que possui em relação ao aparato cinematográfico, em uma tentativa desesperada de definir os caminhos que o documentário da filha deve tomar, mas que nada pode fazer posteriormente durante a etapa da edição, uma vez que é Maria Clara, enquanto diretora, a detentora da palavra final.

> Há um grande desnível de poder exposto aqui, pois se Carlos Henrique pode batalhar com a filha-entrevistadora no corpo-a-corpo, ele nada pode fazer no momento em que ela parte para a montagem. Os dias com ele pode se apresentar como uma longa conversa/encontro com Carlos Henrique Escobar, mas é em verdade um filme de montagem, cujos sentidos são todos dados posteriormente. A revolta do personagem tem um limite claro, justamente na medida em que a montagem vai conduzi-lo em direção à ficção que mais interessa ao filme; se ele interpreta o tempo todo e busca construir um tipo para a câmera, todo o seu comportamento turrão será redimensionado para o personagem que o filme decide construir na montagem. (FURTADO, 2014).

É nítida a contribuição que os textos de Arthuso e Furtado trazem ao apontar outras características observadas no documentário para além daquelas trabalhadas pelas autoras. No entanto, existe aqui também um viés que reside na própria análise masculina de uma obra dirigida por uma diretora mulher, e digo isto ciente das implicações que este aspecto pode oferecer à minha própria análise neste trabalho.

Conforme colocado em “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”, por Karla Holanda, “diretoras (e diretores) tiram da realidade elementos para estruturar seus arcabouços narrativos, dramáticos, expressivos. Assim, experiências que constituem suas realidades se inscreverão, de alguma forma, no que produzem”. (HOLANDA e TEDESCO, 2017, p.44).

Podemos ampliar a afirmação feita por Holanda para além do desenvolvimento de obras audiovisuais, relacionando-a também à própria produção de sentido analítica feita a partir do documentário.

Toda expressão artística é carregada de sentidos, tanto aqueles atribuídos pelos seus criadores, quanto aqueles oriundos de quem a interpreta. Sendo assim, é natural

que as duas últimas análises tenham sido sensíveis a outras questões como, por exemplo, a questão ética levantada por Arthuso em relação à atitude de Maria Clara, neste processo, cada uma dessas partes traz a sua visão de mundo e suas experiências para a fruição e análise da obra. Holanda termina citando Virgina Woolf (2014, p.220): “Escrevemos não com os dedos, mas com tudo que somos. O nervo que controla a pena está conectado a todas as fibras de nosso ser, atravessa o coração, perfura o fígado”. (HOLANDA, 2017, p. 45).

Para além da questão dos gêneros, outra particularidade do texto dos autores está no fato de eles terem sido desenvolvidos para leitura na internet, geralmente este é um tipo de material feito para um consumo rápido, o que pode incorrer em uma análise superficial, que carece do mesmo aprofundamento em relação ao objeto de estudo, se comparado com os trabalhos acadêmicos, cuja extensão (normalmente maior) permite maior aprofundamento.

2. OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO E AS VOZES NO DOCUMENTÁRIO

Após a realização de um levantamento bibliográfico capaz de atender ao recorte proposto pelo presente trabalho, serão consideradas diversas características observadas em obras produzidas ao longo da história do cinema documentário com o objetivo de verificar de que forma o filme escolhido como objeto de pesquisa dialoga com filmes do gênero.

Para fins especificamente analíticos e acadêmicos, será adotada a classificação criada por Bill Nichols (2005) que, ao analisar uma série de filmes, propõe uma categorização para os documentários que partilham de determinadas características em uma mesma categoria, ou, conforme definido por ele, de determinados modos de representação.

Esta classificação é resultado de um estudo que teve início em sua obra, "Representing Reality" (1991), na qual o autor já identificava quatro dos seis modos que ele conceituou e que são adotados neste trabalho. Os modos apontados por Nichols podem ser enumerados da seguinte forma: expositivo, observacional, interativo, reflexivo, (NICHOLS, 1991), poético, e performático (NICHOLS, 2005).

Além da metodologia proposta por Nichols (1991; 2005), adotaremos também o referencial desenvolvido por Rezende (2005), que propõe uma nova metodologia para o estudo e a análise de documentários, para além dos modos de representação observados por Nichols. Segundo o autor, que sugere a utilização dos conceitos virtual/atual e real/possível, a classificação de Nichols torna-se extremamente questionável, já que pressupõe a existência de uma realidade que antecede o filme, na qual o papel do documentário seria meramente o de reproduzir na tela esta realidade pré-existente de forma mais objetiva possível. Portanto, em alguns momentos, vamos também nos valer de algumas ideias e conceitos propostos pela obra de Resende como forma de enriquecer ainda mais o estudo, ainda que cientes das críticas realizadas pelo autor ao modelo proposto por Nichols, que será adotado para a nossa análise.

Em paralelo ao estudo da categorização proposta por Nichols, veremos como foi a trajetória percorrida pela voz ao longo da história do documentário brasileiro, verificando como o Outro de classe foi representado na tela por esses documentários.

Para tanto, nos pautaremos pelo referencial teórico de Bernardet (2003)[7] e de Da-Rin (2006)[8].

Ao longo do capítulo veremos como o desenvolvimento tecnológico disponibilizou uma série de ferramentas que facilitaram a realização de obras documentais, fornecendo equipamentos cada vez mais leves e sincrônicos, capazes de proporcionar novas estratégias narrativas aos realizadores que, a cada inovação, incorporavam essas novidades aos seus métodos de trabalho, modificando e desenvolvendo novos estilos e narrativas.

2.1. A voz de Deus

Uma das grandes discussões que permeiam os estudos de documentário e do audiovisual se refere à forma como eles utilizam a realidade como linguagem e matéria-prima para a construção de um discurso cinematográfico. Isto pode ser evidenciado a partir de uma vasta bibliografia, onde é possível citar autores como André Bazin e a sua crença em um realismo no cinema a partir da capacidade ontológica da imagem fotográfica e, por consequência, cinematográfica; Bill Nichols (1991; 2003) e sua categorização do estudo do documentário, a partir da forma como as obras constroem uma "representação" da realidade a sua volta; e também, Christian Metz (1977; 1980), para quem "o real nunca "conta histórias" ou produz significados e ideias por si próprio – sempre é necessária uma intervenção humana. Isto apenas para citar alguns dentre vários autores que se debruçam sobre este tema.

Mais recentemente no Brasil, Luís Augusto Resende, a partir de sua tese de doutorado, sugere uma nova metodologia para o estudo dos documentários baseada nas virtualidades presentes em sua construção. Nela o autor aborda a trajetória do debate sobre a representação no domínio do documentário, citando os três autores já mencionados e as posições defendidas por cada um deles.

Em sua tese, Resende evidencia que André Bazin (que em 1945 escreveu "A ontologia da imagem fotográfica", 2014), acreditava profundamente em uma relação

[7] Nesta obra, Bernardet (2003) analisa uma série de documentários de curta-metragem produzidos, sobretudo, entre os anos 1960 e 1970.

[8] Da-Rin (2006) nos apresenta uma história da tradição documental, revelando como o gênero documentário se desenvolveu a partir da crença de uma suposta possibilidade de registro da realidade de maneira totalmente objetiva.

entre a realidade objetiva e as imagens impressas nos negativos de fotografia através da luz.

Para ele, a câmera era um instrumento capaz de captar a realidade sem a interferência humana, resultando em imagens capazes de "representar" a realidade. Resende menciona que Nichols também criou uma metodologia para o estudo do documentário baseada em modos de representação um pouco mais consciente da incapacidade do aparato cinematográfico em registrar a realidade de forma objetiva. Por fim, Resende se reporta a Christian Metz, que questionou a relação entre a realidade e sua representação imagética, afirmando que toda representação produzida a partir da realidade traz consigo um componente subjetivo humano.

Antes de nos aprofundarmos em Resende, no entanto, vamos repassar os modos de representação proposto por Nichols. No texto "A voz do documentário" (1983), Bill Nichols discorre a respeito das diferentes estratégias narrativas empregadas nos diversos documentários que analisou. Segundo ele, ao longo do tempo, as estratégias e estilos utilizados pelos documentaristas foram mudando não somente por conta do desenvolvimento tecnológico, mas principalmente por conta das diferenças ideológicas existentes entre as "gerações" (NICHOLS, 1983, p.47).

O autor completa que o gênero documentário é pautado, desde o seu surgimento, pela crença em uma capacidade de registro da realidade de maneira objetiva, no entanto, este realismo, confortavelmente aceito por uma geração, parece ser uma característica a ser contestada pela geração seguinte, dando origem a diversas estratégias empregadas para o registro e para a representação da realidade na tela. (NICHOLS, 1983, p.47).

A partir das ideias de Nichols, vamos analisar o contexto no qual o autor faz uso da palavra geração e problematizar sobre quais as implicações da sua escolha. É importante destacar que o próprio autor deixa claro em seu texto que a categorização proposta por ele não estabelece nenhum juízo de valor em relação aos modos de representação entre si, não conferindo a nenhum deles maior ou menor importância baseada na ordem em que foram apresentados ou descobertos.

Em segundo lugar, é preciso desmistificar a ideia de geração enquanto uma massa homogênea de indivíduos que compartilham das mesmas crenças e valores. Em uma sociedade fragmentada é cada vez mais comum não só que os pensamentos sejam

cada vez mais plurais, mas que também as formas de se manifestar sejam cada vez mais diversas.

Sendo assim, quando o autor diz que é possível observar nos filmes de determinada geração mais características pertencentes a determinado modo de representação, isso não significa que a mesma obra não possa apresentar características pertencentes a outros modos.

Da mesma forma, é possível identificar obras pertencentes aos mais diversos modos de representação produzidas em uma mesma época. Portanto, quando o autor fala em um conjunto de obras produzidas numa mesma época e que compartilham das mesmas características, é importante lembrar que outras obras com características distintas também estavam sendo realizadas simultaneamente e que o conceito de geração utilizado nunca deve ser visto de forma totalizante.

A primeira forma acabada de documentário, para Nichols (1983), é aquela proposta pela tradição que remete ao trabalho do cineasta escocês John Grierson, cujos propósitos didáticos e educativos fizeram amplo uso de uma narração fora-de-campo, assertiva e autoritária, também conhecida como a "voz-de-Deus".

O documentário clássico talvez seja o estilo que melhor simbolize o modo de representação explicativo proposto por Nichols. É interessante notar que grande parte das distinções entre os modos de representação se dão especialmente a partir dos diferentes usos da voz feitos pelos documentaristas, como sugerido no trecho seguinte:

> Na evolução do documentário a disputa entre formas centrou-se na questão da "voz". Por "voz" refiro-me a algo mais restrito que estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, "voz" não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 1983, p.50).

2.1.1. Documentário clássico

Em um primeiro momento, o uso excessivo da voz over se deu em grande parte pelos documentaristas ingleses, sobretudo aqueles liderados por Grierson, que, ao trabalhar no Empire Marketing Board (EMB), desenvolveu um formato que seria

adotado por uma série de documentaristas, posteriormente denominado pela crítica e por historiadores do cinema, como documentário clássico. Por este formato, entende-se um documentário com finalidades didáticas e educativas, marcado por uma narrativa transparente, ou seja, que em momento algum exibe o aparato cinematográfico e se questiona a respeito da representação da realidade que exibe na tela, marcado por uma forte presença de uma voz over assertiva.

É importante destacar que o grande mérito de John Grierson foi o da popularização do documentário a partir das bases estabelecidas por Robert Flaherty em "Nanook, o Esquimó" (NANOOK, 1922), que inaugurou uma narratividade no documentário ao criar personagens antagônicos para seu filme (o homem versus a natureza) (DA-RIN, 2006:47).

Nesta experiência, Flaherty acaba trazendo o mero registro do dia-a-dia dos esquimós para uma esfera dramática, que se aproximava mais daquela utilizada pelos filmes de ficção, "incorporando conquistas relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultaram na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme". (DA-RIN, 2006, p.47).

Para isso, Flaherty se valeu de uma "gramática" cinematográfica já consolidada naquele momento na esfera dos filmes de ficção, fazendo uso de artifícios como a montagem paralela, por exemplo, ou até mesmo a utilização de diversos ângulos de uma mesma tomada (características que já eram facilmente interpretadas pelo espectador de cinema) para o campo do documentário – dando origem ao que viria a ser o "protótipo de um novo gênero". (DA-RIN, 2006, p.53).

O objetivo de Grierson era justamente o de encontrar uma finalidade social para o protótipo desenvolvido por Flaherty utilizando o documentário de maneira didática e educativa, através do que o próprio diretor denominou como um "tratamento criativo da realidade". Grierson obteve um grande êxito em seu projeto uma vez que o contexto de recuperação econômica ocasionado por um período de pós-guerra no qual a Inglaterra se encontrava era propenso para "promover pesquisas e produzir publicidade, visando conquistar a preferência dos consumidores por produtos do Império Britânico através da persuasão". (DA-RIN, 2006, p.57).

Em pouco tempo Grierson foi capaz de criar um grupo que viria a produzir vários filmes com os propósitos sociais e educativos defendidos por ele e que

consolidariam a estética do documentário clássico. Além de definir as bases metodológicas e estéticas do documentário e ser o responsável pela popularização deste gênero, Grierson também é apontado como o primeiro a utilizar o termo “documentário" para se referir a filmes não-ficcionais, conforme colocado por Da-Rin (2006).

Segundo o autor, o documentarista inglês teria utilizado o termo pela primeira vez em um artigo que escreveu para um jornal de Nova York, o que, desde o princípio, teria levantado uma série de questionamentos em relação ao seu uso, já que, etimologicamente, a palavra traz consigo o peso de uma representação do real atrelada ao ato de documentar.

O termo foi amplamente criticado, inclusive, pelo cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, que também fez parte do grupo de documentaristas ingleses no EMB. De acordo com Cavalcanti, que em diversas ocasiões se manifestou contra o seu uso, “a palavra documentário tinha sabor de poeira e de tédio”, o que parece ter contribuído com esta relação amplamente estabelecida entre o documentário e a realidade.

Conforme Da-Rin,

> Até hoje, volta e meia um crítico incorre no nominalismo e, ao invés de remeter o significado da palavra documentário ao exame histórico da tradição que a criou, faz o caminho inverso, puramente etimológico, de substituir a tradição do documentário ao termo que a designe. Apesar das conotações de evidência do nome documentário, Grierson nunca acreditou que a imagem cinematográfica poderia reproduzir por um mimetismo a realidade (DA-RIN, 2006, p.92).

Esta discussão será retomada no terceiro capítulo deste trabalho já que, ao longo do documentário “Os dias com ele”, Carlos Henrique Escobar questiona várias vezes a validade do projeto da filha enquanto documento, ou seja, enquanto uma obra capaz de registrar os testemunhos históricos de forma objetiva.

Ao realizar tal questionamento, o protagonista assume uma posição muito mais alinhada à de Nichols, ao associar o documentário a uma representação imparcial e objetiva da realidade, se aproximando muito mais do conceito de documentário associado ao seu significado etimológico de documento tal qual proposto por Grierson.

Maria Clara, no entanto, tem uma visão do documentário muito mais aproximada às teorias propostas por Resende, em que o objetivo do documentário não

seria o de representar na tela algo pré-existente na realidade, e sim reconstruir, subjetivamente, aquele momento histórico a que se refere.

Há, com grande frequência, no filme, uma consciência da diretora em relação ao "fracasso" do que havia definido idealmente como seu projeto no início. Essa grande diferença entre o projeto inicial e o resultado nos permite analisar a obra através das suas virtualidades, tal qual proposto por Resende, entendendo que as virtualidades do que o filme poderia ter sido se atualizariam, dando origem a uma obra final totalmente diferente da planejada.

Segundo ele,

> Poderíamos deixar de supor que a "realidade" é o objeto do documentarista ao entender esta realidade a que o documentarista visa como, na verdade, um conjunto extenso e indeterminado de virtualidades coexistentes, que se atualizam, segundo determinadas condições, na produção concreta do filme. O conceito de virtualização, associado ao de atualização, inviabilizaria pensar a "realidade" como modelo e, por conseguinte, pensar o documentário como manipulação ou simulacro do real. (RESENDE, 2005, p.45).

2.1.2. Modelo sociológico

No Brasil, os documentários pertencentes ao modo de representação expositivo foram designados por Jean-Claude Bernardet como pertencentes a um modelo sociológico. Seus realizadores utilizavam elementos observados no documentário clássico, como a voz do outro e, mais especificamente, o outro de classe, ou seja, um outro pertencente a classes sociais menos favorecidas, como forma de legitimar suas próprias ideias.

Nesta modalidade, a voz over também era amplamente utilizada, sempre de maneira assertiva, caracterizando-se enquanto uma voz do saber. Como ele mesmo diz, "Um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo do tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito". (BERNARDET, 2003, p.17).

É interessante notar que no caso brasileiro, existem algumas características constantes no modelo sociológico, tanto no que diz respeito ao objeto documental, quanto em relação às vozes utilizadas por ele. Sobre o objeto, a grande maioria dos

documentários deste tipo utilizou, enquanto atores sociais, pessoas oriundas de classes sociais menos favorecidas, como trabalhadores do campo ou da indústria. Grande parte deles possuía uma forma de falar marcada por erros gramaticais que, em muito, se distanciava da norma culta; eles também eram convidados a participar da obra pelas suas histórias pessoais e para falar sobre as experiências vivenciadas em seu dia-a-dia.

Já a voz over, que poderia ser ou não a voz do documentarista, apresentava outras características marcantes. É interessante notar que ela nunca falava de si e sempre do outro, portanto, diferentemente da voz dos entrevistados, ela se referia não a uma experiência vivenciada, mas à experiência do outro, utilizando para isso uma série de dados científicos, como números e estatísticas em sua argumentação.

Bernardet segue caracterizando-as:

> A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz off[9] cujo dono não se identifica. Diferentemente dos entrevistados, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca de si, mas dos outros... (BERNARDET, 2003, p.16).

Dentre as obras brasileiras pertencentes ao modelo sociológico, podemos destacar "Viramundo" (dirigido por Geraldo Sarno, 1965), "Maioria Absoluta" (dirigido por Leon Hirszman, 1964), "Subterrâneos do futebol" (dirigido por Maurice Capovilla, 1965) e "Passe livre" (dirigido por Oswaldo Caldeira, 1974), todas minunciosamente analisadas por Bernardet. Em sua análise, o autor observa que grande parte destas obras foram produzidas no contexto histórico e político da ditadura militar brasileira, quando uma série de questões estavam sendo discutidas como, por exemplo, o direito dos analfabetos ao voto.

Partindo deste pressuposto, compreendemos que os dois primeiros filmes citados (com destaque para Maioria Absoluta) carregam consigo um discurso que se localiza a partir do ponto de vista de classe, gênero, raça e outros marcadores sociais de quem o produz – neste caso, um discurso próprio de uma elite intelectual composta pelos cineastas que produziram estes filmes.

[9] Itálicos do autor.

A partir daí, fica nítido que os realizadores tomam para si o direito e a tarefa de falar pelo povo, ou melhor, por “um povo” política e teoricamente incapaz de produzir seus enunciados discursivos ou de articular as suas próprias necessidades.

Uma passagem que exemplifica muito bem a representação que é feita da população analfabeta, incapaz de demandar por seus próprios direitos, pode ser observada na obra de Leon Hirszman.

Nela, após ser fornecida uma série de informações estatísticas a respeito das condições de vida e infraestrutura da população brasileira, o narrador, com sua voz assertiva, pronuncia a seguinte frase “passemos a palavra aos analfabetos, eles são a maioria absoluta”; a cena que se segue mostra um trabalhador rural tremendo e tendo espasmos, incapaz de falar ou articular qualquer tipo de ideia com autonomia.

Segundo Bernardet, a sequência funciona como forma de legitimar a postura adotada pelos realizadores, de induzir à conclusão de que o mais adequado e até necessário é de eles se colocarem enquanto representantes do povo analfabeto, já que, por um lado, o povo demonstra ser incapaz de usufruir deste espaço de poder através da enunciação e, por outro lado, os narradores são ali os únicos sujeitos capazes de articular a defesa em lugar deles e tomar suas falas para si, como pode ser observado no filme.

Outra obra que também adota este modelo, mas que, pela primeira vez em um contexto pós-golpe de 1964, propõe uma mudança no objeto documental, ao retratar a classe média brasileira, é o filme “A opinião pública” (dirigido por Arnaldo Jabor, 1967). O objetivo deste filme, diferente daqueles anteriormente citados, era o de retratar vidas comuns dos moradores de Copacabana, suas crenças e seus dramas pessoais. A partir deste formato, o cineasta expõe a classe média como massa de manobra de um processo que desembocou na ditadura militar que viria a prejudicar a si mesma.

2.2. A voz do outro

O segundo modo de representação proposto por Bill Nichols é o observacional, que pode ser entendido como uma forma de representação na qual os cineastas propunham o mínimo de intervenção possível sobre a realidade registrada. É possível citar como os maiores representantes deste modo, os cineastas do cinema direto – sobretudo o norte-americano, representado pela produtora Drew Associates, formada

pelo repórter cinematográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Ambos acreditavam na objetividade que o registro cinematográfico poderia proporcionar aos seus filmes e pregavam uma forma observacional de registro dos acontecimentos que se desenrolava diante da câmera.

Segundo Nichols (1983),

> [...] O cinema direto, prometia um aumento do "efeito verdade" graças à objetividade, ao imediatismo e à impressão de capturar fielmente acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas. [...]. Nos filmes de puro cinema direto, o estilo busca tornar-se "transparente", como o estilo clássico de Hollywood – captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito. (NICHOLS, 1983, P.48).

Os cineastas do direto, diferentemente dos grupos de documentaristas ingleses liderado por Grierson, pregavam a não utilização da voz over, a não intervenção do cineasta durante a tomada, combatiam a encenação dos personagens para a câmera, (técnica amplamente utilizada por Flaherty), e eram contra a utilização de músicas e ruídos na edição do filme, que eram eventualmente acionados a fim de proporcionar mais "espessura dramática" à obra.

Para eles, o documentarista deveria se portar como uma "testemunha discreta", cujo objetivo seria o de tentar ao máximo registrar os acontecimentos tais como eles se desenrolassem sem a presença das câmeras e da equipe de filmagem.

Estes cineastas foram fortemente guiados pelas inovações tecnológicas surgidas entre as décadas de 1940 e 1960, dentre as quais podemos destacar o uso da película de 16mm pelos correspondentes de guerra, o surgimento dos gravadores magnéticos portáteis, em 1948 (tecnologia que possibilitou a captação de som direto durante a tomada), e as câmeras portáteis e silenciosas, a partir de 1958. (DA-RIN, 2006, p.103).

Conforme nos lembra Da-Rin,

> Esta idealização dos poderes do novo instrumental técnico foi a pedra de toque de uma "estética do real", cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo. O som direto tornava-se então uma condição essencial, em certos casos o elemento determinante, o próprio vetor da filmagem. (DA-RIN, 2006, p.104).

Apesar da crença na possibilidade de um registro objetivo da realidade, Da-Rin considera a possibilidade de realização de um cinema imparcial uma "falácia" (2006, p. 149), isto porque, ainda que elementos externos à filmagem sejam evitados, o processo de produção cinematográfico pressupõe uma série de escolhas. Na etapa da filmagem, o cineasta precisa escolher quais informações serão enquadradas e quais serão deixadas fora de quadro.

Na edição também ocorre um processo de escolha e ordenação dos planos entre si, o que, ao longo das etapas, vai, pouco a pouco, imprimido uma subjetividade a esta versão final dos filmes, mesmo os documentários, incluindo aí, o principal objeto de análise da presente pesquisa: o filme "Os dias com ele", de Maria Clara Escobar.

Aqui é possível retomarmos questões propostas por Resende citando autores realistas, como André Bazin, que acreditavam na capacidade de apreensão da realidade livre de qualquer interferência por parte não só do aparato cinematográfico, mas também da própria linguagem cinematográfica. A necessidade do documentário de representar uma realidade pré-existente, ou seja, que pressupõe a existência de uma "realidade-objeto" previamente fixada, é um ponto no qual os cineastas do direto concordavam.

Para Resende,

> A crítica da manipulação continua, portanto, a supor, tal como os realistas, mais que uma possibilidade de espelhamento entre "a realidade e a sua representação", a existência de uma "realidade-objeto" previamente fixada, ou não seria possível erros e distorções nas representações. A diferença é que, pra os críticos da manipulação, as concepções realistas acreditavam na transparência da representação cinematográfica em sua relação com o mundo, enquanto que as concepções críticas consideravam essa relação como alguma coisa eminentemente "problemática", "opaca", daí a necessidade de apontar as manipulações. Mas ambos continuam a supor a realidade como alguma coisa preexistente e como modelo para a "representação". (RESENDE, 2005, p.36).

2.2.1. Cinema Verdade

Em paralelo ao desenvolvimento do cinema direto norte-americano, outro grupo também tirou proveito da liberdade proporcionada pela portabilidade da câmera e pela captação do som sincrônico à tomada para experimentar um estilo totalmente oposto ao

defendido pelos cineastas do direto. Tendo como um de seus principais expoentes o cineasta Jean Rouch, a proposta do cinema verdade, movimento composto por documentaristas franceses, formado, em grande parte, por profissionais oriundos do campo da sociologia e da etnologia, era o de utilizar o aparato cinematográfico como dispositivo para a produção dos próprios eventos.

Uma das primeiras obras representantes deste estilo, que seria classificado por Nichols como o protótipo do modo de representação interativo, é o documentário "Crônica de um Verão" (de título original: "Chronique d'un été", dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, 1960).

Nele, os documentaristas utilizam diferentes estratégias com o objetivo de criar situações que não existiriam fora da realidade da filmagem. Em total oposição ao cinema direto, Rouch (um dos diretores) defendia uma "intervenção ativa" do realizador na tomada e a utilização de uma série de artifícios como diálogos, entrevistas, discussões coletivas, com o objetivo provocarem situações a serem registradas pela câmera.

A esse respeito, fala Da-Rin que

> O documentarista do direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador. (DA-RIN, 2006, p.151).

Com o advento da captação do som de maneira portátil e em sincronia com a tomada, o elemento sonoro passa a ser utilizado de forma mais livre, deixando de figurar somente enquanto uma etapa isolada do processo de edição para se juntar à captação de imagens. Desta forma, pouco a pouco, a voz em off (muito utilizada nos primeiros documentários) vai dando espaço à voz dos participantes dos filmes.

Esta é uma mudança importante para o processo investigativo que se desenvolve no presente trabalho e marca a transição de uma "voz de Deus" assertiva e onisciente, abrindo espaço para as opiniões e crenças dos atores sociais participantes destes filmes. É importante lembrar, entretanto, que esta transição não se dá de maneira tão demarcada, desta forma, ainda que alguns documentaristas já estivessem utilizando a tecnologia para desenvolver novas formas documentais, é possível observar outras

obras com características distintas sendo realizadas na mesma época. Sendo assim, o recorte aqui promovido é muito mais de natureza metodológica do que, propriamente, histórica.

Neste ponto, é válido citar o estudo realizado por Cristiano Rodrigues (2005) que, ao refletir sobre os avanços tecnológicos ao longo do tempo, identificou três fases do cinema que foram cruciais na produção e no avanço da produção documentária no Brasil: a chegada do som direto (1960); a popularização do vídeo (1980) e o advento do digital (1990). (RODRIGUES, 2005, p. 09).

Partindo desse pressuposto, podemos estabelecer algumas relações entre o objeto de estudo deste trabalho e as obras produzidas pelos cineastas do cinema verdade. Primeiro, é o fato de ambos se valerem muito bem dos aparatos tecnológicos que tinham à sua disposição para realizar obras bastante livres, no sentido da mobilidade proporcionada tanto pelas câmeras portáteis quanto pelo gravador de áudio portátil e sincrônico.

O segundo é o fato de eles criarem consciente e propositadamente as situações que desejavam registrar em seus filmes. No caso de Maria Clara Escobar, ela fez isso indo até onde estava seu pai, em Portugal, com o objetivo tanto de preencher lacunas pessoais de sua vida, já que houve uma separação entre pai e filha no passado, quanto de elucidar lacunas históricas que, através do relato de história de vida do entrevistado, se serve para compor o acervo histórico e cultural de documentação de um período importante da história nacional mais recente – o período da ditadura militar.

No Brasil, não poderíamos deixar de citar duas obras que se destacaram ao utilizar de maneira diferenciada a voz do outro no contexto em que foram produzidas. São elas “Tarumã” (dirigido por Aloysio Raulino, 1975) e “Jardim Nova Bahia” (dirigido e produzido por Aloysio Raulino, 1971). As duas obras representam muito bem a transição de um modelo sociológico para um modelo que forneceu mais espaço para que os entrevistados participassem de maneira mais ativa da realização dos filmes.

O primeiro deles (Tarumã) é inteiramente constituído pelo depoimento de uma trabalhadora do campo, que é colhido durante as filmagens de um documentário sobre acidentes de trabalho na agricultura em Tarumã, São Paulo. O filme, que faz uso da narração em voz over apenas para evidenciar as condições nas quais o documentário foi produzido, é totalmente construído a partir do depoimento desta personagem, capaz de

representar um povo consciente de suas condições de vida e articular uma série de ideias e pensamentos em relação a sua própria condição.

Nesta perspectiva, segundo Bernardet,

> A vontade de que a mulher fale não é colocada no cineasta em busca de depoentes e entrevistados para seu filme, mas o filme atende à vontade da mulher. Ela queria falar, o filme se submete a essa vontade. Como se ela dominasse o filme e o cineasta se dobrasse. [...] É essa fala que o cineasta vai pôr em seu filme – ele que nunca consegue isso e sempre coloca em seus filmes falas especialmente produzidas. [...] Ela quer falar, entrega-se o filme a ela, o cineasta se curva diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala. (BERNARDET, 2003, p.122-123).

O trecho da obra de Bernardet evidencia a liberdade de fala concedida à mulher pelo diretor ao levar para a tela um assunto que diz respeito ao seu cotidiano e sobre o qual ela já conversava anteriormente com a outra mulher. Nada lhe foi solicitado ou negado. Da mesma forma, outro trecho do texto de Bernardet faz uma interessante analogia entre os movimentos realizados pela câmera e a postura do documentarista diante da fala da camponesa.

Estes movimentos, mais intensos durante o início do depoimento, vão diminuindo pouco a pouco ao longo da fala, até se extinguirem totalmente, dando lugar a uma câmera que permanece centralizada no rosto da mulher durante a segunda metade da obra. “Essa evolução da câmera não só valoriza a fala da mulher, mas expressa o aumento do fascínio, do espanto, da imantação do cineasta em relação a ela”, simbolizando “o impacto da voz do outro sobre o cineasta”. (BERNARDET, 2003, p.121).

Em Jardim Nova Bahia, Raulino vai ainda mais longe na proposta de dar voz ao outro de classe, entregando a um trabalhador uma câmera para que ele mesmo representasse a realidade da qual, então, ele fazia parte, em uma tentativa de conceder ao sujeito protagonista do filme um maior controle sobre o que seria produzido. A primeira parte da obra é composta por depoimentos do personagem que atende pelo nome de Deutrudes e trabalha como lavador de carros, a partir da utilização de imagens realizadas pela própria equipe do diretor.

Além dos depoimentos, o filme alterna imagens de uma gafieira e cenas do protagonista exercendo seu ofício, ponto que não é muito aprofundado pelo filme, já que na, segunda metade, o próprio Deutrudes opta por registrar seus momentos de lazer na praia de Santos e na estação do Brás.

A obra é colocada por Bernardet enquanto pertencente a um lugar limite entre a representação agenciada pelo modelo sociológico e um documentário que busca conceder voz ao outro. A obra, no entanto, é muito questionada quanto à sua real capacidade de "fornecer de fato essa voz ao outro", pelos mesmos motivos apontados em relação à interferência dos cineastas do direto norte-americano na produção da obra durante a etapa de montagem, conforme pode ser verificado nas observações do trecho a seguir.

> O trabalho de Raulino, Deutrudes nunca poderia fazê-lo. Não basta ter a câmera na mão; Deutrudes não detém os conhecimentos técnicos e linguísticos que lhe permitam trabalhar, e seu material tosco acaba sendo recuperado pelo talento, pela prática e pelo estilo de Raulino. A melancolia da sequência de Deutrudes harmoniza-se perfeitamente com o estilo do autor. Esse é o primeiro obstáculo no qual esbarra o projeto de Raulino: mesmo segurando a câmera, Deutrudes não consegue se afirmar e se expressar. Na confrontação do saber cinematográfico de Deutrudes com o do cineasta, quem supera o outro? (BERNARDET, 2003, p.132).

É importante ressaltar que a participação dos atores sociais por meio da emissão de suas opiniões próprias, ainda que muito mais democrática se comparada à predominância da voz over, vastamente utilizada nos primeiros documentários, não representa um apagamento da voz autoral por parte do realizador do filme, já que este continua exercendo sua influência em todas as etapas da produção, seja por meio da edição ou no momento de escolha dos entrevistados, cujas opiniões deverem corroborar as ideias a serem transmitidas pela obra realizada. Desta forma, as "vozes dos especialistas convocados a dar depoimento, são utilizadas na montagem de um discurso de autoria dúbia, no qual os pontos de vista se refratam e o autor, muito embora visível, oculta seu papel manipulador." (DA-RIN, 2006, p.166).

De acordo com Jean Claude Bernardet, este artificio foi amplamente utilizado na história do documentário brasileiro pelo modelo sociológico, no qual os documentaristas utilizavam a fala de atores sociais previamente selecionados como

forma de corroborar com suas próprias opiniões, transmitindo suas ideias e convicções através da fala do outro.

É possível observar esta mesma tentativa de utilização da voz do outro como ferramenta de legitimação das próprias ideias em “Os dias com ele”, no qual Maria Clara Escobar, como forma de lograr êxito no seu projeto previamente estabelecido para o filme, insiste em determinados assuntos que encontram resistência por parte de seu pai.

A diferença é que, ao contrário do outro de classe rettatado pelos primeiros cineastas, Maria Clara encontra em sua frente um exímio conhecedor dos processos de produção de sentido e significado predominantes no cenário sobre o qual se estrutura a narrativa, o que transforma o documentário em um território de disputa de significados e correlação de forças sobre quem detém a legitimidade da versão oficial dos fatos.

2.3. A voz reflexiva

Na obra “O discurso cinematográfico - A opacidade e a transparência”, o crítico e estudioso de cinema Ismail Xavier (2008) reconstrói o trajeto percorrido pelo cinema, do naturalismo ao realismo crítico. Segundo Xavier, o estilo naturalista consolidado por Hollywood a partir de 1914 fazia uso de várias técnicas com o objetivo de “montar um sistema de representação que procurava anular a sua presença como trabalho de representação”.

O autor destaca três elementos que contribuíram para a criação de filmes “transparentes”, (ou seja, que escondiam todo seu aparato cinematográfico como câmeras, luzes e outros equipamentos). São eles: a decupagem clássica, o método de interpretação naturalista por parte dos atores e estórias de fácil leitura compostas, em sua maioria, por uma “larga tradição de melodramas, aventuras, estórias fantásticas etc”. (XAVIER, 2008, p.40).

Este modo de representação transparente, muito utilizado nos filmes ficção, foi prontamente adotado pelo cinema documentário que, desde Flaherty, passou a fazer uso da linguagem cinematográfica, já apreendida pelos espectadores nas obras documentais.

A partir de uma série de eventos históricos ocorridos na França em maio de 1968, no entanto, é possível observar um aumento do debate em relação à capacidade de registro mimético da realidade por parte dos aparatos tecnológicos de captação, contexto no qual emergem também alguns questionamentos em relação ao ilusionismo cinematográfico proposto pelo modo de representação hollywoodiano. É justamente neste contexto político que surge uma nova maneira de produzir documentários, categorizada por Nichols enquanto modo de representação reflexivo.

Dentre as características observadas nos filmes pertencentes a este modo é possível destacar o questionamento levantado por suas obras em relação ao processo de produção fílmico, que busca desconstruir a ilusão de realidade proposta pelo cinema-espetáculo, refletindo a respeito de si mesmo e levando para a tela vários aspectos relacionados à limitação do ato de representar a realidade através dos filmes.

> O modo reflexivo assimila os recursos retóricos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos, problematizando suas limitações. Não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacomentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento. No lugar de uma ênfase absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem. (DA-RIN, 2006, p.170).

Este tipo de obra faz uso de diversos artifícios utilizados pelos modos anteriores, utilizando-os com consciência das limitações da linguagem cinematográfica em apreender e reproduzir o mundo real através do material fílmico. Portanto, se traçarmos um paralelo entre o documentário clássico e os documentários reflexivos, veremos que o primeiro tinha como objetivo a utilização do cinema enquanto ferramenta didática e educacional, acreditando na plena capacidade do aparato cinematográfico em apreender seu objeto documental e reproduzir "a verdade dos fatos" na tela do cinema; enquanto o segundo se questionava se seria capaz apreender e reproduzir a realidade do mundo nas telas através da linguagem cinematográfica. O mesmo paralelo pode ser estabelecido com o modo observacional, representado pelo cinema direto e sua crença na possibilidade de registro objetivo do mundo real conforme discutido anteriormente.

No Brasil, um dos maiores representantes do modo reflexivo foi o cineasta Arthur Omar que, durante os anos 1970, desenvolveu obras como "Congo" (1972),

“Tesouro da Juventude” (1977) e “Vocês” (1979), que contestavam o formalismo e as estruturas do documentário, refletindo a respeito do processo de produção documental.

Em “Congo”, por exemplo, Omar se propõe a realizar um documentário a respeito das congadas, manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras, sem que, para isso, fossem utilizadas imagens destas práticas. O filme, cuja temática era bastante atual para a época em que foi produzido, já que muitos documentários se propunham a representar manifestações culturais acreditando na plena capacidade de registro do filme, vai totalmente na contramão destas obras, questionando se o aparato fílmico é realmente capaz de documentar e conservar na película essas manifestações culturais. O resultado foi uma obra na qual 114 dos seus 148 planos são constituídos por letreiros e que “sonega radicalmente o seu referente”. (BERNARDET, 2003, p.110).

Fazendo um breve exercício de comparação, aqui, é interessante estabelecermos uma relação entre as imagens aleatórias utilizadas por Omar em “Congo” e as imagens em Super-8 utilizadas por Maria Clara em “Os dias com ele”. Analisaremos esta cena com maior detalhe no terceiro capítulo, mas, para apontarmos algumas semelhanças entre elas e as do filme de 1972, é interessante notar como ambas carregam o mesmo significado.

No filme de Omar, aquilo que se mostra na tela não tem por objetivo representar a manifestação cultural sobre a qual o título faz referência. Da mesma forma, ao utilizar as imagens em Super-8 (muito utilizadas na época para a realização de registros familiares como festas de aniversário, reuniões de família, dentre outros), Maria Clara não pretende representar seu pai ou sua família, como a própria voz em off da diretora deixa claro através da frase: “Este não é o meu pai”. Sendo assim, é possível traçarmos alguns paralelos entre os diferentes usos das imagens que, até certo ponto, são permeados pelas mesmas intenções.

Dentre outros documentaristas que também figuram na lista cujas obras podem ser classificadas enquanto pertencentes ao modo reflexivo estão Eduardo Coutinho e Jorge Furtado. Sobre Coutinho, destacam-se seus filmes “Cabra marcado para morrer” e “Jogo de cena”, por serem obras que carregam fortes traços do estilo reflexivo, questionando esta capacidade do documentário de representar o objeto documental, sendo um dos diretores brasileiros cujo estilo mais se aproxima daquele utilizado pelos documentaristas do cinema reflexivo e que tem como elemento central de grande parte

das suas obras as entrevistas realizadas com o outro, em que suas intervenções, seja através de perguntas ou estímulos, são aspectos fundamentais para os rumos do filme.

Outro ponto bastante peculiar no que diz respeito às situações registradas por seus documentários é o fato de algumas delas terem sido exclusivamente criadas para o registro cinematográfico, como é o exemplo do filme "Jogo de cena" (dirigido por Eduardo Coutinho, 2007), no qual o diretor veicula um anúncio de jornal convidando mulheres a contarem suas histórias de vida em uma gravação.

Após a seleção e captação desses depoimentos, algumas atrizes foram convidadas para interpretar, a seu modo, as mesmas histórias contadas. O resultado é um filme que examina os limites da representação no documentário, questionando até que ponto tudo aquilo que é dito na tela por uma pessoa entrevistada pode ser considerado como "verdade".

"Cabra marcado para morrer" (dirigido por Eduardo Coutinho, 1984) pode ser considerada uma obra pertencente ao modo de representação reflexivo, conforme veremos no item a seguir. O próprio Cabra é considerado, tanto por Bernardet quanto por Da-Rin, como um filme divisor de águas na história do documentário brasileiro, que quebra com o mecanismo particular/geral proposto pelos documentários anteriores.

A obra também se assemelha bastante ao modo de produção dos documentaristas do cinema verdade ao criar uma situação exclusivamente para a realização do filme. O filme se passa em dois momentos: o primeiro em 1964, no qual Eduardo Coutinho se propunha realizar um filme sobre a organização política das Ligas Camponesas e o assassinato de um de seus líderes (João Pedro); e o segundo, em 1984, quando o documentarista retoma a produção do filme (que foi interrompida pela ditadura militar brasileira), agora em forma de documentário. A obra reencontra os atores participantes das primeiras filmagens, exibindo para eles fragmentos de filme captados em 1964 e colhendo depoimentos e impressões sobre o processo de gravação e interrupção do filme vinte anos depois.

O fato é que o modo reflexivo se torna altamente relevante para este trabalho por trazer à tona a incapacidade da linguagem audiovisual de abarcar em sua totalidade o objeto do documentário. É possível, ainda, traçar um paralelo entre os questionamentos levantados por este modo e a crença de Maria Clara Escobar em realizar um filme capaz de resgatar a história da ditadura militar brasileira, conforme colocado pela própria em

uma passagem do filme. Nesta passagem, a diretora afirma que seu projeto para o filme seria “uma reconstrução, ou uma construção, de uma memória que eu (Maria Clara) não tenho, da sua história (Carlos Henrique) e da nossa história, pensando um pouco na história do Brasil também, política”.

Tomando como parâmetro as ideias defendidas não só pelos documentaristas reflexivos, mas também pelos teóricos trabalhados até aqui, podemos dizer que, dada a limitação inerente à linguagem audiovisual, os pontos que “Os dias com ele” é capaz de representar são o reencontro entre pai e filha agenciado pelo filme e as interações entre os personagens que acontecem frente às câmeras, ficando tanto a história pessoal quanto a história do país relegadas a um plano predominantemente subjetivo.

Além desse reencontro é possível dizer que a diretora possui grande propriedade em transmitir a sua condição de representante da segunda geração, a de filhos de ativistas políticos que tiveram que conviver com a ausência dos pais ao longo da vida.

2.4. A voz subjetiva

O próximo modo de representação a ser analisado, do qual a obra de Maria Clara Escobar mais se aproxima, é o modo performático. As obras integrantes deste modo se tornaram bastante populares durante os anos 1980, sendo realizadas com o objetivo de dar voz a grupos minoritários, como o de negros, gays e mulheres que, naquele contexto histórico, buscavam uma maior representatividade e encontraram no documentário uma maneira de dar voz às questões particulares destes grupos.

Como característica predominante, as obras integrantes deste modo de representação desempenham uma abordagem subjetiva do objeto documental, no qual interessa muito mais uma representação capaz de transmitir perspectivas da experiência e da memória individual do realizador, do que um relato objetivo do mundo.

Neste sentido, grande parte das obras carrega grandes traços autobiográficos, figurando enquanto uma contraposição aos filmes expositivos, nos quais o cineasta, geralmente, retrata um grupo do qual não faz parte para pessoas que também não fazem parte daquele universo.

Segundo Nichols,

> Em obras recentes, essa subjetividade social é, muitas vezes, a dos sub-representados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos gays e das lésbicas. O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que "nós falamos sobre eles para nós". Em vez disso, eles proclamam "nós falamos sobre nós para vocês" ou "nós falamos sobre nós para nós". O documentário performático compartilha uma tendência reequilibrada e corretiva com a auto-etnografia" (NICHOLS, 2007, p.172).

As obras pertencentes a este modo de representação se popularizaram no Brasil, especialmente a partir de meados dos anos 1990, conforme visto na introdução deste trabalho, através da produção de filmes com abordagens extremamente subjetivas. Dentre algumas obras, podemos destacar "Santiago" (dirigido por João Moreira Sales, 2007), "Construção" (dirigido por Carolina Sá, 2012), "Diário de uma busca", "Elena" e "Os dias com ele".

É interessante notar que o movimento de valorização da voz do outro inaugurado a partir do cinema participativo e uma maior presença das vozes subjetivas decorrentes da diversidade de opiniões observadas no documentário a partir dos anos 1980 dizem respeito a uma transição que ocorre não somente no campo do documentário, mas também fora dele. Este movimento se relaciona com a passagem da modernidade para a pós-modernidade, que culmina no fim dos grandes relatos e no combate aos ideais iluministas. Alguns teóricos como Raymond Williams e Stuart Hall discorrem bastante a respeito dessa transição e as diferenças observadas entre o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

Para Hall, uma série de avanços observados na teoria social e nas ciências humanas, a partir da segunda metade do século XX, contribuíram para a descentralização do sujeito do iluminismo. Por sujeito do iluminismo, entende-se aquele portador de uma identidade única e crenças estáveis que, com o advento da pós-modernidade, torna-se cada vez mais fragmentado, carregando várias identidades dentro de si, muitas delas contraditórias e não resolvidas. Foi neste contexto que ocorreu uma valorização dos pequenos relatos, cujo objetivo era dar voz às minorias, em oposição ao grande relato hegemônico do homem branco ocidental.

Para Hall,

> Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão "mudando". O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2015, p.11).

No cinema documentário, o lugar ocupado por este homem branco intelectual sempre foi o de realizador de filmes, conforme visto no modo expositivo e no modelo sociológico proposto por Jean-Claude, que representava o outro de classe de maneira unilateral, ocupando o espaço de "autoridade no filme".

A partir da década de 1980, no entanto, e no Brasil, mais especificamente, a partir da segunda metade da década de 1990, é possível observar uma guinada dessas subjetividades, onde a participação de forma cada vez mais ativa nas decisões do filme por parte destes personagens marginalizados passa a ser cada vez mais valorizada, como pode ser observado em "Tarumã" e "Jardim Nova Bahia".

A grande contradição presente em "Os dias com ele" é que este lugar de objeto do documentário é ocupado justamente por um homem branco, intelectual, o que, de certa forma, torna a atitude de Carlos Henrique questionável, conforme evidenciado na etapa de levantamento bibliográfico.

Além disto, a posição autoritária (?) "do diretor" é ocupada por uma mulher, o que, de certa forma, legitima e justifica algumas das atitudes tomadas por Maria Carla que, inclusive, extrapolariam o limite ético, conforme levantado por Raul Arthuso na primeira crítica analisada por este trabalho.

Ainda sobre "Os dias com ele", é possível afirmar que o filme carrega traços tanto do modo de representação performático, através de uma abordagem subjetiva do período da ditadura militar, quanto do modo interativo/participativo.

Isto porque a situação que é vista na tela, não somente o reencontro entre pai e filha, mas as relações que se desenvolvem entre a diretora e o protagonista a partir da feitura do filme, cada um em uma desesperada tentativa de conduzir os rumos do filme que desejam realizar, são agenciadas especialmente para a realização da obra.

Além disso, é possível perceber a opacidade do filme ao expor seus aparatos cinematográficos, especialmente o gravador de áudio e o microfone que figuram constantemente na tomada e que, dadas as devidas proporções, podem ser comparados ao gravador Nagra em cena em “Crônica de um verão”.

Entraremos, no próximo capítulo, no estudo de caso de “Os dias com ele” com o objetivo de analisar em quais momentos podem ser observadas questões referentes à autoridade exercida pelos sujeitos do filme (o entrevistado e a diretora), seja durante a filmagem, na etapa de edição, na disputa quanto à autoridade da voz ao outro, no espaço de briga pelo poder sobre o relato que se torna o documentário, nos limites éticos nos quais o filme esbarra, e na capacidade ou não da obra de criar uma representação de um momento histórico do Brasil.

3. ESTUDO DE CASO – “OS DIAS COM ELE” (2013)

Após a breve revisão dos textos selecionados a partir do documentário “Os dias com ele”, passamos ao presente capítulo, cujo objetivo é analisar os pontos em comum e as divergências observadas nos materiais levantados no subcapítulo anterior, para, a partir de então, selecionar algumas das características a serem trabalhadas mais profundamente ao longo dos capítulos posteriores.

O objetivo deste capítulo é realizar um estudo de caso do filme “Os dias com ele” (2013), dirigido por Maria Clara Escobar, e que foi produzido com fomentos do programa Histórias que ficam[10], da Fundação CSN em parceria com o Ministério da Cultura, entre 2011 e 2013.

Através da análise dos elementos que compõem a *mise-en-scène* do documentário, tentaremos desenvolver uma decupagem técnica e analítica, realizando o levantamento dos objetos de cena, diálogos, enquadramentos e até mesmo dos ruídos encontrados no filme, que se desenrola a partir da tentativa da diretora de registrar seu reencontro e reaproximação com seu pai, Carlos Henrique Escobar, com o qual teve pouca relação ao longo da vida.

Segundo Carla Maia, Maria Clara Escobar emprega três recursos distintos em sua obra: as entrevistas, a observação do cotidiano, e as sequências de imagens de arquivo em Super-8.

Nas entrevistas, os obstáculos que se apresentam entre os personagens giram sempre em torno dos embates verbais, nos quais as ideias de cada um, na maioria das vezes contrária, são expressas através da fala. Nos planos em que ocorrem observações do cotidiano, Maia (2015) observa que “há com frequência algum obstáculo físico (uma cortina, uma parede, uma pilha de livros, um muro que permite apenas ver pela fresta) que impede que se obtenha, do pai, uma imagem inteira”. Já nas cenas em que há a

[10] Histórias que ficam é um programa de consultoria, fomento e difusão do documentário brasileiro, realizado via Lei Rouanet com patrocínio da CSN e apoio do Ministério da Cultura. Foi criado com o objetivo de ser um edital de audiovisual de excelência, que contempla toda a cadeia produtiva: do desenvolvimento do projeto até a exibição dos documentários. Os projetos escolhidos recebem aporte financeiro para a realização das obras e apoio criativo e estratégico por meio de laboratórios e mentorias com cineastas renomados no mercado. Após finalizados, os documentários são exibidos ao público em sessões gratuitas seguidas por debate por meio da Mostra Itinerante Histórias que Ficam. Informações disponibilizadas pelo site da Fundação: http://fundacaocsn.org.br/o-que-fazemos/historias-que-ficam/. Acesso em 10 de julho de 2018.

utilização de imagens de arquivo, Maia acredita que Maria Clara as tenha utilizado para "aguçar esse jogo da primeira com a terceira pessoa, operando uma passagem do um ao qualquer um, do pai ao anônimo, do íntimo ao estranho, da história pessoal à história pública." (MAIA, 2015, p. 6-7).

Ao utilizar imagens de arquivo de famílias desconhecidas em Super-8, Maria Clara sugere que a história de abandono a qual foi submetida, figurando sempre enquanto personagem secundária na vida de seu pai, pode ter sido apenas uma, dentre os inúmeros casos ocorridos com jovens da sua geração, filhos de militantes políticos, dentre os quais a, também diretora, Flávia Castro.

São estes mesmos jovens que possuem mais propriedade para falar do distanciamento que possuem em relação a sua família, do que propriamente dos acontecimentos históricos ocorridos há época da ditadura militar no Brasil. As imagens Super-8 de crianças brincando no parquinho parecem ter como intencionalidade levantar a reflexão sobre sua possível similitude delas com a situação de Maria Clara: de distanciamento do convívio com o pai.

É justamente por conta dessa capacidade de abarcar, não somente o que está sendo visto na tela, mas permitir uma possível identificação dos jovens de sua geração com a história da diretora, que as imagens de arquivo se tornam tão fortes e significativas em "Os dias com ele".

3.1. Primeira camada de negociação: antes do começo

Ouvimos, paralelamente à sequência de imagens transmitidas em um depoimento em off com a voz da diretora, lendo, ao que tudo indica, uma carta enviada a ela por seu pai um ano antes. Nela constam detalhes da negociação entre a diretora e o protagonista em relação à realização das filmagens que dariam origem ao documentário. Fica evidente, através da leitura, que, antes mesmo do início das filmagens, seu pai se opunha à realização da obra pela cineasta, deixando claro que, além dela, existia outro grupo na cidade do Rio de Janeiro com a mesma intenção de filmá-lo.

Além dos aspectos relacionados à produção do filme, identificamos outros detalhes a respeito da relação entre pai e filha que ficam evidentes a partir da leitura da

carta. O protagonista faz menção à solidão experimentada em sua vida dizendo que, apesar de morar há onze anos em Portugal, foi incapaz de estabelecer, aparentemente por uma escolha pessoal, qualquer tipo de laço de amizade com pessoas daquela localidade.

> Maria Clara, recebi todas as notícias. Não gosto delas, mas somos, de certa forma, donos de nossas vidas. Mas fico feliz com teus cuidados com a saúde e espero que você consiga autonomia material. Não quero que você me filme. No momento tem um grupo no Rio tentando o mesmo, logo me livro deles. Não represente pra você nem pra ninguém. Faça algum desses cursos de um ano e entre na Universidade, é a maneira de você ter um salário e uma carreira. Conheci dezenas de moças, todas acabaram muito mal. O tempo passa e os homens só se comprometem de fato com uma mulher independente e com projeto. Você pode vir a minha casa sempre, mas te peço imenso favor, não traga jamais um homem aqui. Adoro você e não suporto pessoas, estou há onze anos aqui e não tenho um amigo português. Com você, falo e recebo e, de resto, sou um chato. Dê notícias. Beijos grandes, seu pai. (0h07min32s).

Figuras 1 e 2 – imagens de arquivo em super 8[11]

Durante a leitura da carta realizada por Maria Clara, são utilizadas, além das imagens gerais captadas tanto do ambiente físico quanto dos objetos pessoais, imagens

[11] Para fins de esclarecimento, informamos que, exceto a imagem do cartaz promocional do filme, todas as imagens aqui dispostas são trechos do próprio filme "Os dias com ele", dirigido por Maria Clara Escobar, ficando a fonte das imagens, portanto, subentendida desde já.

de arquivo em Super-8. Estas imagens mostram momentos descontraídos de interação entre mães e crianças, que brincam ora em um balanço, ora em um escorregador, localizado em um parque ou praça.

Vemos também balões de festas de diversas cores, do tipo que são enchidos com gás hélio para a comercialização, além de crianças utilizando brinquedos de escalada, dentre outros.

Essas imagens de arquivo também formam outro recurso estilístico que será bastante empregado pela diretora ao longo do filme, sempre dispostos entre as entrevistas realizadas com seu pai.

3.2. O cartaz

Cabe, em nossa análise, um importante elemento utilizado para a divulgação de filmes: o cartaz.

Para isso é necessário esclarecer determinadas características observadas na peça gráfica, já que o cartaz possui uma função bastante específica enquanto material de cunho publicitário: deve cumprir com seu objetivo primeiro de divulgação e venda de um filme, sem, contudo, deixar de transmitir de forma direta e objetiva, uma sinopse a respeito da obra para o espectador que deseja consumir o seu conteúdo.

Sobre isto, é interessante observar que a utilização não somente de cartazes, mas de uma série de materiais publicitários para divulgação de filmes, nos remete a uma questão que acompanha o cinema desde o seu surgimento: a classificação da atividade cinematográfica enquanto indústria e o enquadramento do audiovisual enquanto mercadoria para consumo das massas.

É possível identificar, desde os primórdios do cinema, obras produzidas com o objetivo de atender às demandas de um mercado consumidor ávido pelo lançamento das mais diversas formas de entretenimento existentes, especialmente nas últimas décadas do século XIX na Europa.

Figura 3. Pôster do filme Os dias com ele (2013)

FONTE: disponível na internet

De acordo com Vanessa Schwartz, no texto “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema”, era possível identificar que uma série de atividades eram consideradas atrações e entretenimento na capital francesa por volta do ano de 1884, como visitas ao necrotério de Paris, aos museus de cera e aos panoramas – eventos que antecederam a criação do aparato cinematográfico e que, entende-se, criaram um ambiente perfeito para o desenvolvimento e a popularização do cinema.

Conforme ela menciona,

> O guia Cassell de Paris, de 1884, confirmava que muitos visitantes da capital francesa esperavam se divertir. Paris, no último terço do século XIX, havia se transformado no centro europeu da florescente indústria do entretenimento. Mas mais importante do que o prazer, talvez, o guia prometia que "há sempre algo para ser visto". (SCHWARTZ 2004, p. 337).

Hoje em dia, apesar de um volume expressivo de obras cinematográficas ser formado por filmes fora do eixo comercial devido à relativa democratização da produção audiovisual impulsionada pelo avanço das tecnologias de produção e plataformas para divulgação de materiais audiovisuais no ambiente on-line, assistimos ainda a uma crescente mercantilização das obras cinematográficas, especialmente as do gênero ficcional, o que ainda nega o acesso da grande massa popular às obras como atividade de entretenimento e ou dá às obras uma função hiper fetichizada.

Para autores como Jean Serroy e Gilles Lipovetsky, este fenômeno ganha força a partir do advento da convergência midiática que, a cada dia, torna as fronteiras entre as diversas mídias existentes cada vez mais tênues. Desta forma, o que vemos são filmes que dão origem a séries televisivas, jogos de videogames e até mesmo souvenires para o consumo do público após as exibições nas salas de cinema, fazendo girar uma verdadeira indústria do entretenimento. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 274).

Em "O cartaz na Paris fim de século", Marcus Verhgen problematiza o surgimento dos cartazes. De acordo com o autor, nos primórdios deste formato de peça de comunicação, ela se apresenta enquanto "ferramenta comercial tosca", no entanto, posteriormente, o cartaz evolui, passando a ser produzido por renomados artistas da época, deixando de figurar meramente enquanto ferramenta comercial, mas tornando-se uma forma de expressão artística, efêmera, com uma vida útil curta, e degenerada, já que a maioria deles eram utilizados à época para divulgação de eventos de entretenimento e traziam desenhos despudorados que convidavam o espectador a vivenciar este mundo de celebração. (VERHAGEN 2004, p. 129).

Analisando os elementos contidos no material gráfico do filme aqui em foco, observamos no cartaz uma forte predominância da cor azul. Esta é uma informação importante, uma vez que o azul carrega consigo uma série de significados, dentre os quais podemos destacar a sensação de frieza e de distanciamento, como indica Eva Heller, no livro A psicologia das cores.

Essas sensações se potencializam quando dirigimos nossa análise à ilustração de um senhor com cabelos brancos, roupão azul (em uma tonalidade mais escura que a encontrada no background) posicionado de costas para observador, compondo a peça gráfica ao lado do título do filme em uma tipografia simples, sem serifa e em caixa baixa. (HELLER, 2013, p. 24-27).

A posição adotada pelo senhor é bastante emblemática, reforçando a ideia de resguardo e distanciamento adotada pelo mesmo. Podemos, a partir de sua atitude, inferir que se trate de alguém que se encontra em um movimento de afastamento e distanciamento em relação ao observador, protegendo-se de uma possível aproximação.

A posição sugere também a ideia de que, para estabelecer um contato mais profundo e íntimo com o personagem, será necessário quebrar a barreira que o mantém isolado. Desta forma, o cartaz cumpre muito bem com o seu papel, uma vez que podemos identificar ao longo do filme uma relação tumultuada e distante entre Maria Clara Escobar e Carlos Henrique Escobar, como também foi observado por Carla Maia no texto “Hipóteses para Os dias com ele”, mencionado no capítulo dois.

De acordo com a autora, o filme é marcado por vários momentos de discordâncias e incompreensões entre pai e filha, no entanto, Maia destaca um momento em particular, em que, pelo modo impessoal ou formal como Carlos Henrique Escobar se dirige a Maria Clara Escobar, fica evidente uma relação marcada pelo enfrentamento e estranhamento.

Nela, Carlos Henrique, apesar de se encontrar no mesmo recinto que sua filha e esposa, sempre dirige suas perguntas à esposa, ainda que elas sejam destinadas a Maria Clara. Ainda sobre a forma como Carlos Henrique Escobar se refere a Maria Clara Escobar, chama atenção o fato recorrente de que ele faz isto sempre na terceira pessoa ou pelo nome duplo “Maria Clara” e nunca “filha” ou por um possível apelido de infância.

Estes pequenos detalhes nos fornecem pistas preciosas, embora sutis, para compreensão da natureza da relação entre os dois e do sentido da obra de Maria Clara, o que acaba sendo captado pelo profissional que elaborou a peça gráfica de divulgação de modo a tais características ficarem nitidamente expressas no cartaz, seja através das cores, da posição simbólica do lugar ocupado pelo protagonista, ou das demais

características mencionadas acima com vistas ao objetivo de transmitir o marcante distanciamento presente no filme. (MAIA, 2015, p. 6).

3.3. Sobre o ambiente

O filme tem início com a seguinte cena: um senhor de aproximadamente 70 anos de idade, cabelos brancos, trajando roupas comuns em tons pastéis é mostrado em um enquadramento construído a partir de um plano médio[12]. Trata-se de Carlos Henrique Escobar, professor, filósofo e dramaturgo, apresentado de maneira mais detalhada na introdução deste trabalho e que, extremamente crítico aos caminhos trilhados pela esquerda brasileira, vive em exílio voluntário em Aveiro, pequena cidade de Portugal, desde 2002, ano do primeiro governo Lula.

É possível observar ao redor do personagem principal um ambiente no qual se encontram objetos bastante simples que compõem o cenário, dentre os quais podemos destacar uma mesa localizada em frente ao personagem, na qual estão dispostas, de forma bastante desorganizada, várias folhas de papel, livros e, ao que tudo indica, uma série de anotações.

Mais ao fundo, em um segundo plano, observamos uma cerca de madeira faltando algumas de suas tábuas, o que parece lhe conferir um caráter simbólico lacunar. Coincidência ou não, é justamente a partir deste aspecto de lacuna, de falta, de ausência na relação entre Maria Clara e seu pai, que os diálogos e as interações do filme serão construídos, sempre de maneira turbulenta e desorganizada, tais quais os objetos dispostos na mesa do protagonista.

[12] *Plano médio*: uso aqui para situações em que, tanto em cenas externas quanto internas, a câmera mostra o entrevistado em um enquadramento que começa pouco acima da cintura indo até a cabeça. Além do personagem principal é possível também ter acesso, por meio do plano médio, a um conjunto de elementos que compõem o ambiente e o cenário em que a ação se desenrola.

Figura 4 – Primeira cena

Figura 5 – Queda brusca da iluminação

Ainda sobre o aspecto lacunar, Ilana Feldman, ao realizar uma análise dos filmes "Os dias com ele"(dirigido por Maria Clara Escobar, 2013) e "Diário de uma busca" (dirigido por Flávia de Castro, 2013) verifica, citando Jean-Louis Comolli, que "filmar é filmar relações, inclusive as que faltam". A autora propõe que no filme de Maria Clara Escobar são esses espaços vazios[13] que conduzem a narrativa fílmica, "criando um espaço comum em que as lacunas, as distâncias e as disputas não são suprimidas, mas constitutivas da própria cena e dos sujeitos filmados, ambos permanentemente inacabados".

Segundo a sua análise, os dois filmes mencionados possuem a mesma temática autobiográfica realizada a partir do relato do outro e da escuta sensível da alteridade. Ou seja, para ela, tanto a obra de Maria Clara quanto o de Flávia de Castro são uma tentativa de reconstruir o momento histórico da ditadura militar a partir de memórias subjetivas, fazendo "do cinema um instrumento de reconstrução e reencontro entre a memória pessoal e a coletiva, a memória de seu pai e de seu país". (FELDMAN, 2017, p. 218-214).

> As filhas, cada uma a sua maneira, ambas falando em nome próprio, na primeira pessoa do singular, decidem então tomar o cinema. No caso de Maria Clara Escobar, como um instrumento de embate e de reflexão sobre o silêncio, "os silêncios históricos e pessoais", o silêncio da ditadura e, diz ela ao pai, "o silêncio que eu tenho na minha própria história em relação a sua". (FELDMAN, 2017, p. 214).

[13] Aqui podemos elencar uma série deles como: a lacuna que Maria Clara possui em relação à sua infância, à história de seu pai, e a um momento histórico ao qual teve acesso somente através da segunda geração.

Estes aspectos, tanto lacunares quanto de memória, trazem à tona uma tendência observada no documentário brasileiro contemporâneo que, a partir de meados da década de 1990, depois da chamada "retomada do cinema brasileiro", passou a encontrar um solo fértil no campo biográfico e autobiográfico. Antes de entrarmos neste aspecto, faz-se necessário falarmos sobre a diferenciação entre biografia e autobiografia.

A este respeito, Bakhtin (*apud* TAVARES, 2017, p. 201) defende que

> ... se há alguma diferença entre biografia e autobiografia, ela não se situa 'no plano da diretriz axiológica básica da consciência', pois 'nem na biografia, quanto na autobiografia o eu-para-si (a relação comigo mesmo) é elemento organizador constitutivo da forma".

Por isso, tanto Flávia Castro quanto Maria Clara Escobar, ao tentarem produzir um filme biográfico sobre seus pais - a primeira a partir de uma abordagem mais investigativa, e Maria Clara, a partir do relato do outro – acabam realizando, em certa medida, um filme que também é autobiográfico, do ponto de vista das diretoras.

Maria Clara tenta reconstruir a sua história e a de seu país a partir da memória de seu pai, sempre o alertando sobre a sua responsabilidade neste processo. Podemos enxergar na tentativa de ambas um efeito de "pós-memória" que é a maneira como gerações que não vivenciaram certos acontecimentos históricos (como a segunda guerra mundial ou a ditadura militar) vêm tomar conhecimento destes fatos. De acordo com Sarlo,

> É impossível (a não ser num processo de identificação subjetiva inabitual, que ninguém consideraria normal) lembrar em termos de experiência fatos que não foram experimentados pelo sujeito. Esses fatos só são "lembrados" porque fazem parte de um cânone de memória escolar, institucional, política e até familiar (a lembrança em abismo: "lembro que meu pai lembrava", "lembro que na escola ensinavam", "lembro que aquele momento lembrava"). (SARLO, 2007, p. 90).

Desta forma, fica claro que tanto Maria Clara quanto Flavia Castro são "representantes do trauma da segunda geração, a de filhos de militantes que, como 'personagens secundários' na vida dos pais diante das grandes utopias políticas, cresceram marcados pela ausência e pelo exílio". (FELDMAN, 2017, p. 215).

Outro aspecto central que pode ser extraído deste trecho é o caráter lacunar presente ao longo do filme, evidenciado através da fala da diretora, sobretudo ao

mencionar o enfoque de sua obra em relação aos silêncios históricos e pessoais, propondo uma analogia dos fatos desconhecidos de sua vida privada com o período da Ditadura Militar.

Vale lembrarmos que, em 2012, a Comissão da Verdade, composta majoritariamente por jornalistas e historiadores, foi criada com o objetivo de realizar uma pesquisa histórica do período compreendido entre os anos de 1964 e 1988, trazendo à tona uma série de acontecimentos ocorridos durante o regime militar brasileiro.

Uma das metas desta comissão era a de propor uma alternativa à narrativa oficial da história brasileira proposta pelas Forças Armadas, descortinando uma série de eventos ocorridos durante os vinte e quatro anos nos quais vigoraram o regime militar no Brasil. Este acontecimento ganha destaque se considerarmos a data de lançamento do documentário de Maria Clara no ano de 2013, período no qual os debates relacionados à criação desta comissão estavam em evidência.

Desta forma, é possível que a obra, produzida de maneira paralela à criação deste grupo, tenha se valido das temáticas em destaque naquele momento com o objetivo de propor algumas reflexões, já que Carlos Henrique Escobar foi um personagem ativo deste período histórico.

Ainda na caracterização do ambiente, a diretora empenha-se no emprego de longos planos com o objetivo de situar o espectador em relação ao dia a dia vivenciado na casa onde seu pai vive em Portugal.

São utilizados planos estáticos[14], compostos, ora por planos gerais[15], ora por detalhes[16], a partir dos quais é possível se ter uma ideia não só do espaço físico no qual o pai da diretora vive, mas, também, de seus objetos pessoais, que dizem muito sobre a personalidade do protagonista.

Podemos observar pequenas estátuas de gatos posicionadas na estante da casa, alguns porta-retratos com fotos pessoais de Carlos Henrique acompanhado de amigos e

[14] *Planos estáticos*: uso aqui para situações em que a câmera permanece parada sem realizar qualquer tipo de movimentação, seja sob o próprio eixo; com o auxílio de equipamentos; ou através de movimentos realizados pela lente.
[15] *Plano geral:* uso aqui para situações em que a câmera se posiciona de modo a mostrar todo espaço no qual ocorre a ação. Geralmente são feitos à distância tendendo a ser descritivos e generalizantes.
[1616] *Plano detalhe (close-up):* uso aqui para descrever um enquadramento fechado, no qual é possível ter acesso apenas à detalhes de determinados objeto ou personagens.

familiares, e detalhes dos móveis dispostos pelo ambiente, como um abajur e uma poltrona simples com tonalidade pastel, que nos remetem a um ambiente sem luxo, reforçando a ideia de simplicidade exposta na introdução do filme.

Outro aspecto técnico a ser considerado é o som ambiente. Os momentos em que aparece apenas Carlos Henrique em cena, nos remetem a um clima calmo e de tranquilidade, bem diferente do que podemos observar nos planos nos quais há uma interação entre Maria Clara e seu pai, onde os conflitos e discordâncias caracterizam o lugar como um espaço ruidoso e tumultuado.

3.4. Segunda camada de negociação: a construção do perfil do protagonista

Num primeiro momento, Carlos Henrique Escobar se apresenta como intelectual e, embora seja do conhecimento de muitos espectadores, descobrimos, ao longo de sua fala, que ele é o pai da diretora. O protagonista dá início a uma construção narrativa de si através de seus relatos e experiências de vida, sobretudo, aquelas vivenciadas durante a infância.

Através de sua fala, ficamos sabendo que ele teve uma infância bastante dura, convivendo com a fome, sendo, muitas vezes, obrigado a dormir na rua e tendo de defender a si mesmo e aos seus irmãos da violência.

Segundo ele, sua infância foi composta por passagens em abrigos e instituições, longe da convivência e da proteção dos pais, o que lhe conferiu a responsabilidade de cuidar de seus dois irmãos mais novos, contribuindo bastante para a união entre eles.

Mais adiante, no relato do entrevistado, descobrimos que, aos nove anos de idade, ele e os irmãos conseguem fugir do abrigo onde viviam e firmam um pacto de nunca trabalharem ou frequentarem qualquer tipo de instituição escolar.

Fica evidente, a partir daí, o caráter transgressor e questionador do protagonista, que faz questão de deixar claro que, desde sua infância, colocava-se contra as instituições que de alguma forma lhe pudessem impor uma ideologia com a qual não concordasse.

O interlocutor lembra-se de ter tido, meses depois da fuga do abrigo, o seu primeiro contato com integrantes da União da Juventude Comunista do Brasil, organização na qual teve acesso não só a um suporte material que o auxiliou naquele momento da vida, mas também às obras e pensamentos de Karl Marx, que o orientariam ao longo de toda a sua vida política e profissional.

Ao longo da cena inicial podemos perceber o porquê de a diretora ter optado por manter o depoimento de seu pai tal como foi feito e sem cortes: nele, o entrevistado conta que sobreviveu a todos os desafios que lhe foram impostos pela vida, diferentemente de seus pais, irmãos e alguns amigos que vieram a falecer no decorrer do tempo: alguns que cometeram suicídio, e muitos mortos pelo DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna).

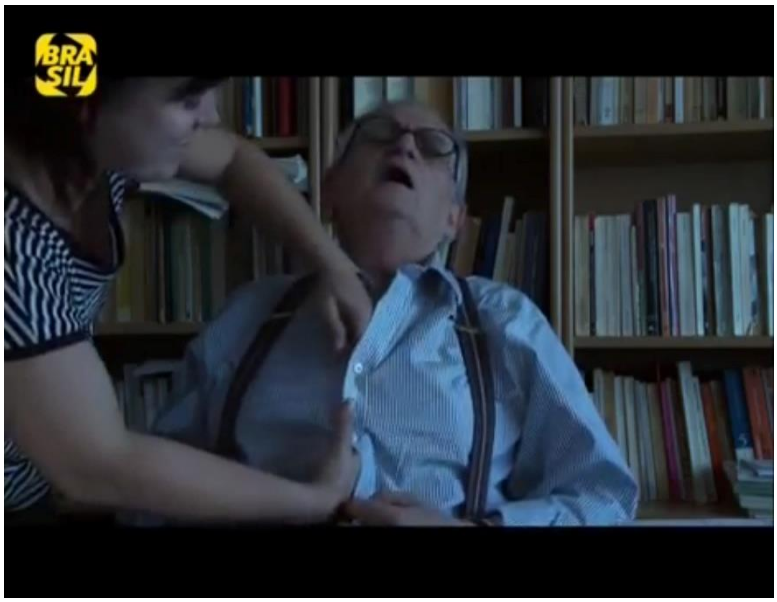
O personagem pontua, também, que, há doze anos vive em total exílio e anonimato na cidade de Aveiro, em Portugal, e que restringe sua convivência aos poucos familiares e gatos, aos quais dedica uma intensa relação de afeto. Tal recorte dá bastante cor para a construção do perfil do protagonista.

Há, em determinada parte do filme, um trecho em que ouvimos, durante o procedimento em que Maria Clara está instalando o microfone lapela em seu pai[17], uma voz feminina que parece vir do espaço extracampo. Trata-se de Ana Sachetti Escobar, atual esposa do protagonista que, no filme, tem uma importante função colocando-se enquanto mediadora da relação entre pai e filha – este aspecto será melhor desenvolvido a frente.

É notável a sensação de incômodo sentida pelo dramaturgo durante o procedimento invasivo, emitindo gritos e se contorcendo na cadeira enquanto a filha instala o dispositivo (Figura 6).

Figura 6 – microfone lapela

[17] Observamos, logo após a finalização da instalação, Maria Clara solicitando a seu pai que pronuncie algumas frases em voz alta. Trata-se de um procedimento bastante comum durante a etapa de captação de materiais audiovisuais que contam com gravação de som. O objetivo é um ajuste na modulação do sinal de áudio que entra no gravador digital, o mesmo que acaba de ser instalado pela diretora. Tal atitude evidencia mais uma vez alguns aspectos técnicos dos bastidores da produção, reforçando a estilística adotada ao longo do filme.



Outra análise que pode ser sugerida a partir da cena, levando em consideração o passado político de Carlos Henrique Escobar como ex-integrante do Movimento Armado Revolucionário (MAR), é uma associação entre o ato de instalação do microfone e o procedimento de tortura ao qual o personagem foi submetido na época do regime militar[18], aspecto que também funciona como fio condutor da obra, já que a diretora insistentemente solicita a seu pai um relato da experiência vivida naquele momento histórico – o que culmina sempre em uma resposta negativa.

Ao longo do filme, as várias tentativas empreendidas por Maria Clara com o objetivo de convencer seu pai a relatar sua experiência acabam por evocar memórias negativas no personagem, que se diz impossibilitado de lembrar com clareza da tortura dado o caráter traumático da experiência.

A respeito dos traumas causados pela experiência de tortura, Gutfreind afirma que, apesar de discorrer a respeito da experiência traumática vivenciada pelos judeus à época do Holocausto, defende que existe uma tendência de distanciamento dos componentes objetivos em face de um enfoque subjetivo no testemunho daqueles que vivenciam situações traumáticas tais como um procedimento de tortura. A partir disso, compreendemos que o que se vê na tela é uma reconstituição histórica a partir do testemunho baseada na subjetividade do dramaturgo, que reconstrói a memória da

[18] Agradeço a Luís Rocha Melo pelo *insight* proporcionado durante a apresentação de uma versão prévia deste trabalho na disciplina Metodologia da Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens, ao relacionar esta cena ao processo de tortura sofrido pelo protagonista.

ditadura a partir de seu ponto de vista enquanto sujeito que vivenciou ativamente o contexto político e histórico em foco. (GUTFREIND, 2011, p. 198-199).

Em outro momento, após o término da leitura da carta de Carlos Henrique para Maria Clara, temos acesso a um plano geral no qual o protagonista se encontra sentado em uma poltrona lendo jornal, sozinho e rodeados por livros. Esta tomada vem reforçar o perfil psicológico construído pelo personagem de intelectual, solitário e que restringe sua convivência aos livros e gatos.

A segunda entrevista do filme tem início por volta dos dez minutos de duração, entretanto, de maneira diferente da primeira entrevista, na qual o protagonista traja roupas simples, aparentando certo despojamento, nesta, podemos observar o personagem vestindo roupas sociais, óculos, relógio de pulso e suspensório. Tal caracterização enriquece o perfil do protagonista, dando maior complexidade à sua personalidade.

Outra diferença é o ambiente no qual a entrevista é realizada e como este aspecto tem impacto na formação da imagem do protagonista. Se, durante a primeira, um simples quintal com elementos dispostos de forma desorganizada sobre a mesa funciona como pano de fundo para a apresentação de Carlos Henrique como homem enigmático, bucólico, com conteúdos miscelâneos a serem desvendados como as folhas de papel dispersas na mesa à sua frente, desta vez ele se encontra em um ambiente repleto de livros organizados, o que lhe confere certo ar de intelectualidade.

Na sequência da terceira entrevista, a diretora pede a seu pai que lhe fale um pouco mais a respeito de sua experiência nos grupos de guerrilha e luta armada durante a ditadura militar brasileira, possibilitando que Carlos Henrique inicie um relato sobre as ações realizadas por ele enquanto membro integrante do Movimento Armado Revolucionário.

Para o intelectual, a luta armada no Brasil sofreu muito com a ausência de uma tradição de combates desse tipo e até mesmo de um histórico de guerras. O próprio MAR, do qual fazia parte, era composto majoritariamente por integrantes que se conheciam, o que, logo de partida, já se configurava enquanto um problema, uma vez que o anonimato e os nomes de guerra são pontos fundamentais para evitar a delação no caso de prisões.

Carlos Henrique Escobar se empenha na descrição de uma ação mal sucedida executada pelo movimento que culminou em um dos episódios em que foi preso num contexto político. Segundo Escobar, a ação que teria sido a primeira a ser executada por um grupo armado na cidade do Rio de Janeiro, tinha como alvo a embaixada americana, mas, por falta de conhecimento técnico em relação ao manuseio de armas e explosivos por parte dos membros, acabou sendo realizada de forma bastante amadora, resultando em fracasso.

No decorrer de sua fala, Carlos Henrique conta que, algum tempo depois da execução desta ação mal sucedida, ao aproximar-se da residência onde morava no bairro das Laranjeiras, na companhia de uma mulher chamada Glória, teria sido abordado por cerca de oito homens bem vestidos que os cercaram, realizando uma abordagem que resultaria em uma de suas prisões e, consequentemente, na vivência da traumática experiência de tortura, episódio relatado pelo protagonista somente em um momento posterior do filme, após grande insistência por parte da diretora.

Tal descrição traz à tona a intencionalidade do entrevistado de dominar completamente o processo produtivo do filme: o formato, a direção, o conteúdo e o perfil que o espectador terá dele após a edição das cenas. Impressiona a lucidez do protagonista quanto a que perfil de sujeito deseja que seja visto. Ele só não conta com a insubordinação de Maria Clara que, na montagem das cenas, conduz o tom do filme para uma direção diferente do que o protagonista parece desejar.

Para finalizar a terceira entrevista, Escobar realiza um retrospecto de todos os momentos em sua vida, no qual teria sido preso, reforçando, de certa forma, sua personalidade subversiva e o seu ideal marxista.

Tal imagem fica nítida em todos os momentos, e é corroborada pelo relato de Carlos Henrique, ao mencionar que, aos nove anos, “apesar da pouca idade e da ausência de recursos de alfabetização”, uma vez que, conforme já mencionado, este havia feito um pacto com seus irmãos de nunca trabalharem nem frequentarem nenhuma instituição de ensino, o filósofo possuía memorizado de cabeça o Manifesto Comunista de Karl Marx e Friedrich Engels.

Em certa ocasião, ao finalizar um discurso político, já a essa idade, este teria sido abordado por policiais que o colocaram em um camburão e, após o orientarem a não realizar mais este tipo de ação, o soltaram em um local distante.

Carlos Henrique Escobar relata ter vivenciado cerca de dez prisões políticas ao longo de sua vida por conta de seu intenso envolvimento com a atividade de militante, de forma que, em certo momento, acredita ter afastado alguns companheiros da União da Juventude Comunista (UJC) por se exceder em seus questionamentos e discussões, todos resultados de intensa atividade intelectual, alto nível de leitura e também por levar uma vida livre e boêmia, divergindo do comportamento dos demais integrantes, que ele classifica como "medíocres", evidenciando mais uma vez sua amargura em relação aos movimentos de esquerda.

Por fim, Carlos Henrique diz ter encontrado na companhia dos gatos a sua maior felicidade em vida, através de um relacionamento de entendimento mútuo, baseado na confiança, afeto e silêncio de um animal, que assim como ele, sabe se preparar para a morte.

Mais ao final do filme, um dado importante fica evidente: a fragilidade física de Carlos Henrique, em decorrência tanto da sua idade avançada, quanto dos procedimentos de tortura aos quais foi submetido, que fica expressa através de suas ações. Esta característica torna-se evidente, sobretudo, na cena em que o dramaturgo realiza sua refeição.

Nela, observamos o mesmo levando o alimento até sua boca com bastante dificuldade, e até mesmo deixando parte deste cair no guardanapo, fixado à sua roupa. É interessante notar que, logo após parte da comida contida em seu garfo cair, o olhar de Carlos Henrique volta-se imediatamente para a câmera, identificando-a enquanto um aparato tecnológico que realizou o registro de sua falha, e que pode vir a ser utilizada posteriormente para trazer à tona os seus segredos e suas fragilidades.

Desta forma, Carlos Henrique Escobar, mais uma vez, mostra plena consciência em relação à presença da câmera, revelando que, diante do aparato cinematográfico, é impossível encenar a todo momento.

3.5. A estética do documentário

Durante a primeira entrevista, é possível observar outro aspecto técnico importante que se coloca enquanto uma estilística adotada e assumida pela diretora ao longo do filme: assim como o *zoom in*¸ os ruídos e as microfonias destacados anteriormente há, neste momento, uma queda brusca na iluminação da cena. Este é um aspecto importante da obra, pois nos remete a uma discussão a respeito de características próprias e recorrentes no campo do documentário às quais nos referiremos neste trabalho pela expressão: "estética do documentário", criada a partir de ideias discutidas por Ramos (2008).

Por esta estética podemos entender, antes de tudo, um comprometimento primeiro com o conteúdo da obra em relação ao seu apelo imagético, o que coloca o documentário em um local privilegiado de exploração do acaso, no qual os improvisos são permitidos não somente por parte dos entrevistados, mas também pela equipe de produção. Assume-se a câmera tremida, a imagem desfocada, o ruído ambiente em prol de uma narrativa que seja rica em informações relevantes para o espectador.

a) *zoom in*

Outro ponto observado é a presença de um movimento de *zoom in*, com o objetivo de ajustar o enquadramento do entrevistado. Esta se torna uma característica relevante a ser observada na obra uma vez que, ao longo do filme, é possível observar a inclusão de outras cenas que, em geral, são excluídas durante o processo de edição de filmes, seja por não contarem com conteúdos relevantes para a construção da narrativa fílmica, ou por evidenciarem aspectos de bastidores do processo de captação. Na obra em análise, estes trechos, que seriam descartados em outros filmes durante o processo de edição, constituem material dotado de singular intencionalidade e significado.

Em "Os dias com ele"**,** é justamente durante estes momentos que se estabelece a maior parte dos diálogos entre pai e filha, levando a diretora a optar pela preservação destas "cenas de bastidores" na montagem final. De acordo com Carla Maia, trata-se de um modo de produção "vacilante" adotado por Maria Clara, que parece ter influenciado sua decisão de manter essas cenas como uma espécie de processo de preparação, tanto do pai quanto da filha, que não parecem estar prontos para o encontro agenciado pelo filme. (MAIA, 2015, p. 6).

Na cena inicial, por exemplo, o que podemos observar é a imagem de um senhor aparentemente cansado, que se encontra sentado desconfortavelmente em sua cadeira, alternando momentos de sono e vigília, enquanto aguarda para ser entrevistado. O clima ambiente carrega elementos "bucólicos": é possível distinguir o som do vento e das folhas das árvores, que contribuem para a criação de uma atmosfera calma e de tranquilidade que, vez ou outra, é interrompida por barulhos que parecem vir do espaço extracampo[19].

Aos poucos, essas interferências sonoras revelam-se cada vez mais intensas e apresentam-se enquanto ruídos, produzidos pelo manuseio de algum dispositivo tecnológico utilizado no processo de produção da obra audiovisual: sons de objetos caindo, microfonia, atividades que são finalmente interrompidas pela primeira frase do nosso personagem - "Pode começar?" (00:01:24), imediatamente seguida da apresentação do protagonista.

No final do primeiro depoimento, por exemplo, vemos, assim como no início da tomada, algumas ações de bastidores que foram mantidas na edição final do filme. Ao término da entrevista observamos, pela primeira vez, a diretora entrando em quadro (00:06:29), carregando consigo tanto um fone de ouvido quanto um captador digital de áudio, mais uma vez evidenciando aspectos técnicos dos bastidores da produção do filme.

Ela se dirige ao pai com o objetivo de remover de sua roupa o microfone lapela, utilizado para a captação de áudio. Neste momento é revelada a relação de ambos através da fala de Maria Clara: "...ô, pai...".

Após a remoção do equipamento, tanto Maria Clara quanto seu pai saem de cena, dando lugar ao título "os dias com ele", em fontes minúsculas e sem serifa, que surgem no ambiente em que a entrevista se desenrolou. Segundo Ramos, podemos destacar como próprios à narrativa documentária os seguintes aspectos:

> ...presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão,

[19] Por espaço extracampo entendemos toda a ação que ocorre fora do ângulo de registro da câmera, ou seja, uma ação na qual, por vezes, é possível ter acesso à ação apenas através do elemento sonoro, já que o aparato cinematográfico deixa de registrar visualmente os acontecimentos que se desenrolam.

> imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (RAMOS, 2008, p. 25).

b) informalidade

Antes da diretora “oficializar” o início da tomada da terceira entrevista, notamos outro procedimento que corrobora com uma das premissas adotadas por este trabalho, evidenciando as condições nas quais a obra foi realizada, valendo-se da utilização das tecnologias digitais para viabilização do projeto.

Na cena, ao realizar a captação de maneira totalmente independente e sem o apoio de uma equipe, Maria Clara utiliza as mãos para desempenhar de forma bastante rudimentar a mesma função exercida por uma claquete.

Desta forma, vemos a diretora batendo palmas em frente à câmera, prática comum entre cineastas que não dispõem deste aparato, com o objetivo de indicar no material captado um ponto para realizar, durante o processo de edição, a sincronia entre som e vídeo, que geralmente são captados em dispositivos diferentes.

Figura 7 – Claquete

A segunda entrevista tem início com uma interação entre pai e filha, na qual Maria Clara tem a desconfortável missão de equipar o seu pai com um microfone lapela, conforme já descrito em observação de outra natureza. Nesta cena, mais uma vez, fica

evidente a presença ativa das tecnologias de produção no contexto da narrativa fílmica. Assim, da mesma forma como, na entrevista de abertura, todo o processo de captação, tanto de áudio quanto de vídeo, é conduzido inteiramente pela diretora, sem auxílio de uma equipe de produção, nesta, a diretora volta a atuar de maneira solitária, ao conduzir por conta própria o processo de captação da entrevista.

c) popularização da tecnologia audiovisual

São vários os autores que discorrem a respeito de uma relativa democratização proporcionada pela evolução da tecnologia digital, que veio facilitar o processo de produção cinematográfico tornando-o acessível não somente a entusiastas, mas também a profissionais que não teriam condições financeiras para custear o alto investimento necessário para a produção de obras cinematográficas realizadas em película.

Lins e Mesquita (2008) defendem que "a prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear". (LINS e MESQUITA, 2008, p. 11).

Cabe mencionar que a ampliação e popularização das tecnologias digitais vieram contribuindo sobremaneira para democratizar o processo de produção audiovisual. A introdução do digital no processo de produção fílmico deu-se em diversos níveis, e se hoje é possível a realização de filmes a partir da utilização de câmeras DSLR[20], ou até mesmo câmeras de telefones celulares, é este mesmo suporte digital que vem sendo utilizado pela indústria cinematográfica, a partir de equipamentos de ponta como câmeras da marca ARRI, Black Magic, RED, dentre outras, que estão longe de serem consideradas acessíveis, do ponto de vista financeiro, por apresentarem elevados preços de aquisição e/ou para locação. Assim, neste trabalho, entenderemos por tecnologias digitais democratizantes as handycams, câmeras DV, DSLR e até mesmo câmeras de

[20] DSLR é uma sigla em inglês para Digital Single-Lens Reflex. É uma tecnologia presente em câmeras produzidas pelas marcas Canon, Nikon e outras, que se apresenta enquanto uma tecnologia, relativamente acessível, na qual a maioria das câmeras, para a além da função de vídeo, possuem também a função para a realização de fotografias.

celulares que, por conta de seu preço, tornaram o processo de produção audiovisual acessível a um maior número de pessoas, dentre eles, uma classe média da qual Maria Clara faz parte.

A realidade é que, não somente o cinema documental beneficiou-se do barateamento do processo de produção proporcionado pela evolução tecnológica, como também o cinema de ficção.

> A evolução das câmeras digitais chegou aos poucos ao consumidor médio, que se aproveita dessas novas possibilidades para fazer e experimentar o audiovisual. As câmeras fotográficas e os celulares já possuem poderosas câmeras de alta definição, trazendo portabilidade às câmeras com relativa qualidade, o que era impensável há algumas décadas atrás. Os resultados dessa revolução já são vistos: se há vinte anos, para editar um simples vídeo precisava-se alugar uma boa câmera e uma ilha de edição a custos altos, hoje qualquer jovem de classe média já tem a possibilidade, com suas câmeras digitais caseiras e seus microcomputadores pessoais, de fazer pequenos filmes a um custo de produção muito baixo, o que é comprovado pelo aumento cada vez maior do número de documentários, fan-films e pequenas narrativas em sites como Youtube ou Vimeo, sem a necessidade de grandes custos de produção e de uma imagem cuja estética seja minunciosamente trabalhada (MUANIS, 2014, p. 84).

Mas se a democratização possibilitou um aumento no número de filmes produzidos tanto no território ficcional quanto no documental, é justamente no segundo que esta tecnologia encontrou um solo fértil na já mencionada estética do documentário. Ao assumir algumas imperfeições técnicas tanto na visualidade quanto na sonoridade de seu filme, Maria Clara, assim como outros documentaristas, opta por priorizar o conteúdo de seus filmes frente a um formalismo estético amplamente difundido em outras formas de expressão audiovisuais, como o cinema de ficção ou a publicidade.

d) Cenas do cotidiano

Da mesma forma como realizado a partir da utilização de imagens de arquivo na transição entre uma entrevista e outra, Maria Clara agora se empenha na utilização de

cenas nas quais registra o dia a dia de seu pai em Portugal. As imagens persistem na utilização de uma estética amadora, nas quais é possível observar o tremular da câmera e uma característica constante que chama bastante atenção: a presença de obstáculos que se interpõem entre o aparato cinematográfico e o protagonista do filme, como que na intenção de representar as barreiras e os obstáculos observados também na relação entre pai e filha.

Figuras 8 e 9 - Carlos Henrique em atividades cotidianas obstaculizado

Tais cenas exibem uma ausência quase total de cores, e contam um visual bastante dessaturado, identificável, sobretudo na Figura 19, reproduzida acima. Outro aspecto notório é a falta de uma iluminação adequada para a realização da captação (incorrendo na aparição de grãos) que, de certa forma, pode ser justificada pelo aspecto sonoro, que apresenta um intenso barulho de vento, acompanhado pelo som de folhas se movimentando, sugerindo uma possível tempestade que está por vir.

Este elemento, aliado ao aspecto visual e às barreiras interpostas entre o suporte e o protagonista, reforçam o aspecto tumultuado na relação da diretora com seu pai, mais uma vez sugerindo a dificuldade encontrada por Maria Clara em aproximar-se dele, simbolizando as barreiras encontradas durante este processo.

As cenas que se seguem a estas, apesar de não contarem com elementos que obstruam a visão do protagonista como as duas primeiras, mostram o decorrer dos dias

com ele através de pequenas ações registradas na rotina de Carlos Henrique Escobar. Nelas, se desenrolam uma série de ações, como uma negociação entre Ana e seu marido, a respeito da comemoração de seu aniversário, com o qual ele parece pouco se importar, e que seria realizado na próxima ida de Maia Clara a Portugal.

Esta negociação, de certa forma, revela outra característica dos bastidores das filmagens: o fato de Maria Clara ter ido e voltado sucessivas vezes do Brasil para Portugal durante a produção do documentário. Desta forma, a diretora utiliza cenas de Carlos Henrique lendo seu jornal e se alimentando, o que contribui com uma ideia de passagem temporal, situando o espectador em relação à diferença observada entre as duas entrevistas, dispostas consecutivamente.

3.6. Aspectos da relação entre a diretora e o protagonista

Há aspectos também relacionados com a cena da segunda entrevista, na qual Maria Clara Escobar instala novamente o microfone lapela dentro da camisa de seu pai, sobre os quais podemos inferir elementos de análise interessantes da relação entre Carlos Henrique e sua filha, seu filho e sua atual esposa, conforme segue.

a) Uma voz mediadora

Este tópico tem como objetivo a realização de uma análise um pouco mais aprofundada da figura de Ana Sachetti Escobar, esposa do protagonista, especialmente a partir da cena na qual esta possui uma maior participação. É importante destacar, no entanto, que sua participação se dá de uma maneira bastante indireta, sendo restrita, na maioria das vezes, às falas vindas do espaço extracampo, sendo poucos os momentos nos quais podemos vê-la, de fato, em cena, ao longo do filme.

Na sequência analisada, composta por um enquadramento em *super close* do rosto de Carlos Henrique Escobar, assistimos o mesmo valendo-se da presença de sua esposa para estabelecer um diálogo com sua filha. A estratégia utilizada pelo

dramaturgo é a de direcionar suas falas a Ana para que esta as transmita a Maria Clara, funcionando como uma espécie de mensageira entre os dois.

Na cena, o dramaturgo, em tom de provocação, pede para que Ana procure extrair mais informações a respeito do projeto que está sendo realizado por sua filha, ou seja, a obra cinematográfica produzida por ela: "Você procura tirar mais informações do que ela anda fazendo por aí. O que ela faz, qual é o projeto dela. Vê se você consegue"[21] em uma evidente tentativa do dramaturgo de desqualificar o projeto de sua filha, buscando em sua esposa a legitimação de seu ponto de vista através do deboche sobre um projeto que ele leva a entender que é algo incompreensível.

Esta, no entanto, recusa-se a executar o pedido do marido, criticando sua postura através da seguinte frase: "Tu adoras falar dos outros como se eles não estivessem aqui, ao invés de te dirigistes diretamente ao próprio. Olha, eu sou um túmulo, o que ela me contar não sai daqui"[22]. Ao tomar esta atitude, Ana acaba por conquistar, ainda mais, a confiança da diretora, conferindo a Maria Clara a liberdade necessária para a realização da obra cinematográfica da maneira que melhor lhe convier.

Todavia, se Ana se recusa a participar do jogo proposto pelo marido, Maria Clara acata a ideia e passar a valer-se da presença de sua madrasta para intermediar as perguntas que deseja realizar a seu pai. Desta forma, a diretora pede a Ana que diga ao dramaturgo da intenção dela de estar presente em Portugal na época do aniversário de dele. Desta vez, ao contrário do momento anterior, sua esposa atende prontamente ao pedido da diretora, transmitindo ao marido a mensagem encaminhada por Maria Clara.

Carlos Henrique retruca, dizendo que o interesse de sua filha em retornar a Portugal se dá, na verdade, não por conta de seu aniversário, mas pelo interesse em reencontrar um conhecido, suposto par romântico de Maria Clara, que também viveria lá. Este é um ponto que não fica muito claro ao longo do filme, mas que não interfere diretamente na análise proposta, já que a própria diretora faz questão de não o abordar em sua obra, restando apenas resquícios referentes a este *affair* presentes em uma ou outra fala do dramaturgo, com a intenção de provocar a filha.

[21] OS DIAS COM ELE, 2013,00:36:12.
[22] OS DIAS COM ELE, 2013,00:36:36.

O interessante é notarmos, não só nesta sequência, mas ao longo de toda obra, a postura de mediação adotada por Ana, que busca facilitar as interações ocorridas ora entre o Escobar e seu filho do sexo masculino, ora deste com a diretora.

Outro ponto interessante é que, na maioria das vezes, a esposa parece dar razão ao posicionamento adotado pela cineasta, funcionando como uma espécie de consciência do personagem principal. Isto porque a oposição às ideias Maria Clara por parte de Carlos Henrique, e vice-versa, parece tornar-se uma constante no filme, figurando ora enquanto uma tentativa de Carlos Henrique de diminuir o projeto e a abordagem proposta por Maria Clara, ora como uma postura adotada pela diretora de contrapor-se às ideias propostas pelo pai.

b) Relação com os filhos e diferenças de gênero

A cena que sucede o fim da terceira entrevista nos apresenta pela primeira vez os demais integrantes que vivem com o protagonista em sua casa em Portugal. Trata-se de seu filho mais novo, Emilio Sachetti, e de sua esposa, Ana Sachetti Escobar, presente no filme, até então, somente por meio das falas vindas de extracampo.

A partir desta sequência, realizaremos uma série de observações a respeito da diferença das formas como Carlos Henrique Escobar se relaciona com seu filho mais novo – homem, com o qual conviveu por mais tempo, já que o mesmo foi criado por ele em Portugal, e com Maria Clara – mulher, com a qual teve pouca relação, já que esta foi criada no Brasil.

É notável, ao longo de toda a obra, a postura assumida por Carlos Henrique Escobar de imposição, agressividade e até mesmo de valer-se de ironias no trato com sua filha. No entanto, é interessante percebermos que esta lógica se inverte quando analisamos a relação entre ele e o filho do sexo masculino. Nesta, o pai assume uma posição defensiva aos ataques de Emilio, adquirindo o mesmo papel ocupado por Maria Clara na relação entre pai e filha.

Este papel assumido pelo dramaturgo fica bastante evidente na cena em que ele e o filho dividem a difícil tarefa de instalar, em uma das janelas da casa, o que parece ser

uma tela de proteção para impedir que os gatos saiam. A ação se passa inteiramente em uma sala onde vemos, a princípio, Carlos Henrique sentado tranquilamente, lendo, como de costume, o seu jornal (Figura 12). Esta tranquilidade, entretanto, é quebrada com a chegada de seu filho Emilio que, carregando consigo a tela protetora, inicia uma interação utilizando um tom de voz bastante agressivo e impaciente.

Figuras 10, 11 e 12 - Sequência relação entre pai, filhos e esposa

Neste momento o dramaturgo esboça uma reação verbal em relação a seu filho, que continua vociferando contra ele. É interessante notarmos o papel mediador mais uma vez assumido pela esposa, assim como na relação entre ele e Maria Clara (Figura 13). Ao longo da cena, o filho destaca uma série de irregularidades no objeto que pretende ser instalado pelo pai, o mesmo rebate dizendo que é ele, o filho, quem não sabe como realizar o procedimento.

Diante desta acusação, o filho se recusa a instalar o objeto protetor e ameaça ir embora. Por fim, o que se vê em cena é justamente Carlos Henrique, em seu tradicional roupão azul e valendo-se de um martelo, sendo obrigado a instalar o dispositivo por conta própria sob o olhar atento e as críticas do filho, (Figura 14) que, a todo momento, permanece assistindo o procedimento, repetindo insistentemente em um tom de voz impaciente, que o mesmo está sendo realizado de maneira incorreta pelo pai.

Por fim, ao concluir a instalação, Carlos Henrique dirige-se para a câmera em tom de brincadeira e pergunta a Maria Clara, que assistiu a toda a cena sem realizar qualquer tipo de interferência, se ela não quer levar o seu meio irmão com ela quando

voltar para o Brasil. Um aspecto interessante de analisarmos é a postura assumida pela diretora, nesta cena especificamente, que se aproxima mais dos documentaristas integrantes do movimento do Cinema Direto norte americano.

Estes cineastas, representados, sobretudo, pela figura de Robert Drew e Richard Leacock, pregavam o registro documental das ações com o mínimo de intervenção possível por parte de seus realizadores, sendo categorizado por Bill Nichols enquanto parte de um modo observacional. Este movimento ficou conhecido pela abordagem imparcial que os mesmos pregavam em suas obras, ainda que considerada utópica tanto por Nichols quanto por Da-Rin. (DA-RIN, 2006, p.136).

A cena tem seu fim da mesma maneira que começa: tanto Ana quanto Emilio saem do ambiente. Restando apenas Carlos Henrique, a tranquilidade é, enfim, restaurada e o dramaturgo retoma a leitura de seu jornal. Neste momento, os gatos, tão adorados por ele, entram em cena e o filósofo parece sentir-se muito mais à vontade na presença dos animais do que com sua própria família, confirmando o que foi mencionado por ele em depoimentos anteriores.

c) Terceira camada de negociação: a dança entre as questões objetivas e subjetivas das entrevistas

Uma vez iniciada a segunda entrevista do filme, o diálogo estabelecido entre pai e filha mostra-se crucial para o desenvolvimento da hipótese central sugerida por este trabalho. Neste diálogo, Maria Clara diz a seu pai que possui dois tipos de questões a serem realizadas: algumas de caráter objetivo e outras subjetivas.

Cabe aqui refletir sobre o nível de tensão contido na correlação de forças entre pai e filha na medida em que a mesma se vê na necessidade de explicar ao entrevistado sobre a natureza das questões. Sabe-se que no exercício da pesquisa qualitativa, especificamente no uso do instrumental de coleta de dados das entrevistas, é exigida do pesquisador uma postura ética e transparente perante o entrevistado quanto ao conteúdo e possíveis consequências de sua participação do processo investigativo que se lhe

propõe, no entanto, a atitude da diretora do filme (que, no caso, ocupa também a posição de pesquisadora) ultrapassa o necessário de uma postura ética.

A diretora se vê na necessidade de dar explicações teóricas sobre a natureza das perguntas que fará ao entrevistado. Nossa hipótese para tal atitude é a de que esta é motivada por uma necessidade da mesma de ter seu método aprovado pelo entrevistado uma vez que o mesmo não abre mão em momento algum da posicionalidade enquanto intelectual – lugar em que o mesmo se sente muito mais à vontade (e imbuído de muito mais poder) do que no lugar de simplesmente "pai" ou mero "entrevistado".

Evidentemente, os processos de pesquisa envolvendo seres humanos sempre comportam, em maior ou menor grau, uma dimensão de negociação e convencimento do entrevistado, no entanto, aqui parece ficar patente o uso do poder da posição privilegiada do entrevistado diante da diretora que, além de ser sua filha mulher, também se coloca como a pessoa mais interessada na construção do documentário.

Na carta resposta inicial de Carlos Henrique lida por Maria Clara fica evidente a posição de negação do pai em relação aos primeiros pedidos de encontros para fins de construção do documentário, evidenciando, inclusive, que o pedido dela está no mesmo nível de importância que os de outras pessoas que não possuem qualquer laço consanguíneo com o protagonista. Além disto, Carlos Henrique ainda impõe condições para receber a filha em sua casa em qualquer visita frugal: "não traga homens aqui". Tal postura evidencia certo distanciamento subjetivo e assimetria de poder entre pai e filha.

A explicação quanto à natureza das perguntas (objetiva e subjetiva) evoca uma questão amplamente discutida ao longo de toda a história do gênero documentário, que trata da predominância ora da objetividade – evidenciada principalmente a partir da função educativa defendida pelo grupo documentarista inglês simbolizada pela figura de John Grierson; e ora da subjetividade – encontrada com maior frequência em obras documentais realizadas a partir dos anos 1980.

Michael Renov faz um retrospecto comparativo do modelo griersoniano em relação ao modelo Direto e às formas emergentes de documentários autobiográficos mais recorrentes a partir dos anos 1980 - 90. Segundo ele, a subjetividade sempre foi evitada pelos documentaristas clássicos, "estimulados principalmente pela preocupação e crença em que aquilo que era visto e ouvido deveria manter sua integridade como parte plausível do mundo social" (RENOV, 2005, p. 244).

Para John Grierson, o documentário não figurava apenas como uma alternativa ao padrão industrial cinematográfico desenvolvido pelos grandes estúdios e sedimentado por Hollywood ao final da I Grande Guerra: ele deveria, antes de tudo, atender a uma expectativa social, funcionando como um instrumento educacional, didático e político. É durante essa época, e com o objetivo de atender a uma demanda institucionalizada (já que Grierson atua ao longo de grande parte de sua carreira no Departamento de Cinema do E.M.B)[23] que a abordagem objetiva ganha amplo espaço no cinema documentário.

Este mesmo posicionamento pode ser percebido durante o diálogo que estamos analisando na segunda entrevista, uma vez que, frente à sugestão da diretora de elaborar perguntas objetivas e subjetivas, Carlos Henrique Escobar parece privilegiar a abordagem objetiva em detrimento da subjetiva. Fica claro que, ao optar pela objetividade, Carlos Henrique pretende, antes de tudo, replicar seu ponto de vista em relação ao acontecimento histórico da ditadura, privilegiando um relato de si mesmo muito mais associado à sua figura enquanto homem público do que ao papel social assumido enquanto pai de família.

Já Maria Clara, personifica o caráter subjetivo da obra, pois, além de propor uma reconstrução histórica da vida de seu pai enquanto homem público deseja, antes de tudo, reescrever a sua própria história, preenchendo as lacunas de uma relação ausente. Desta forma, o filme funciona enquanto registro de um processo permanente de negociação entre os dois, onde, a cada entrevista, esta relação vai ganhando contornos mais tensos e tumultuados, conforme segue no diálogo transcrito[24]:

> - Maria Clara: Então, é assim: eu tenho perguntas objetivas e perguntas mais subjetivas. Talvez eu pudesse começar pelas perguntas objetivas, que talvez sejam mais fáceis de responder e que são curiosidades minhas, na verdade, sobre você, sobre a sua vida.
>
> - Carlos Henrique Escobar: Isso proporcionaria que eu começasse com um certo nível de mentiras, né!?
>
> - Maria Clara: Sim, pode ser. Porque eu fiquei ouvindo as coisas que você me falou também. E a vontade de fazer o filme é também conhecer a sua história que eu não conheço.
>
> - Carlos Henrique Escobar: Fique à vontade.

[23] O E.M.B. - Empire Marketing Board é uma instituição Inglesa criada em 1926 para promoção de pesquisas e produção publicitária, visando conquistar a preferência dos consumidores por produtos do Império Britânico através da persuasão e da propaganda.
[24] OS DIAS COM ELE, 2013, 0h12min02s.

Logo na sequência do diálogo transcrito acima, Maria Clara realiza uma pergunta de caráter objetivo a seu pai, possibilitando que o mesmo discorra brevemente a respeito da formação histórica brasileira. Para Carlos Henrique, o Brasil é um país no qual a cultura da corrupção e dos benefícios está arraigada desde o período colonial, cultura essa que poderia ter sido encerrada pelos partidos de esquerda, o que, no entanto, não se concretizou. Fica evidente mais uma vez, conforme já mencionado, certa amargura por parte do dramaturgo em relação aos partidos de esquerda, especialmente o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o qual, segundo o protagonista, era composto por "sub-intelectuais".

No decorrer da entrevista, no entanto, é possível perceber que a primeira pergunta direcionada ao entrevistado foi realizada apenas com o intuito de preparar o terreno para as perguntas que viriam a seguir, essas sim de caráter subjetivo, realizando, assim, uma dança, mesclando elementos mais profundos e mais superficiais da história e da subjetividade do protagonista.

Em um tom desconfiado e alertando o pai de que os questionamentos a seguir poderiam ser considerados "bestas", Maria Clara pede que este lhe conte um pouco de suas lembranças a respeito da época em que a diretora nasceu. A técnica de desqualificar para o entrevistado como questões "bestas" as perguntas que, para ela, são fundamentais parece dar certo. Para grande surpresa, a resposta dada pelo protagonista é um testemunho visceral a respeito da relação que este mantinha com a mãe de Maria Clara, colocando-o em um lugar totalmente exposto ao relatar, segundo suas próprias palavras, a covardia que realizou com ela.

O dramaturgo conta que, na ocasião da gestação de Maria Clara, a mãe da diretora o ameaçou, dizendo que, caso o mesmo não lhe garantisse todos os gastos com a criança até que ela completasse dezoito anos, realizaria um aborto. Na sequência, Carlos Henrique faz uma confidência à diretora dizendo que "nunca assumiu filho nenhum" e que ela foi a primeira filha pela qual ele se responsabilizou enquanto pai, de fato.

Este momento de conflito provocado pela resposta torna visível o território de disputa que se estabelece a partir das interações entre pai e filha e, consequentemente,

do processo produtivo do documentário, conforme observado por Feldman. Segundo ele, “Carlos Henrique quer roteirizar, quer ser construído como um personagem importante e público. Já Maria Clara [...] faz questão de colocá-lo no lugar de pai, de personagem privado”.

Esta linha tênue entre o público e o privado, entre pai e personalidade política, entre homem e intelectual vai se dissolvendo no decorrer do filme e pode ser relacionada ao aspecto objetivo e subjetivo analisado por este trabalho, além de justificar a preferência de Carlos Henrique em relação à abordagem objetiva, que se coloca enquanto um território seguro para sua reputação de homem público. (FELDMAN, 2017, p. 217).

A entrevista é finalizada com uma análise de Carlos Henrique Escobar sobre sua relação com Maria Clara. Segundo ele, ainda durante a infância da filha, era perceptível uma “força destrutiva na relação entre os dois”[25], o que dificultou sua aproximação com ela, que, de forma quase inconsciente, assumiu as dores da mãe, adotando uma postura defensiva em relação ao pai.

Esta característica teria persistido durante toda a adolescência da jovem, através de uma autodestruição intelectual, profissional e sexual. Por fim, o entrevistado relata que, diante deste cenário, opta por afastar-se da filha e não intervir de maneira ativa em sua criação, finalizando sua fala com a seguinte frase, “Mas ouça bem Maria Clara, intervir de que jeito? O que você poderia fazer?”[26].

d) Ponto de virada: disputas de poder sobre a narrativa predominante entre o discurso do entrevistado e a montagem da diretora

[25] OS DIAS COM ELE, 2013,00:16:56.
[26] OS DIAS COM ELE, 2013,00:18:48.

A sequência que dá continuidade ao filme, criada mais uma vez a partir da utilização de imagens de arquivo, soa como uma resposta da diretora à pergunta feita pelo protagonista. As imagens mostram uma série de crianças relacionando-se de diversas formas com seus pais, algumas aprendendo a andar e recebendo a ajuda destes, outras brincando em uma simples piscina de plástico com os irmãos ou amigos, mães abraçando e beijando seus filhos, todas sugerindo um afeto entre pais e filhos que, de certa maneira, Carlos Henrique dispensa, ao adotar uma postura de afastamento e não intervenção na criação da filha. Esta característica é reforçada pela ausência de qualquer tipo de áudio ao longo da montagem da cena, o que transmite uma sensação de distanciamento e frieza, suscitando um tom reflexivo que se estabelece a partir do polêmico depoimento do personagem.

Este parece ser justamente o ponto de virada do documentário, uma vez que, as interações que se seguem mostram uma escalada na tensão e desentendimentos, cada vez mais frequentes nos diálogos entre os dois, atingindo seu ápice na cena da cadeira perto do final do filme.

Maria Clara mostra-se cada vez mais impaciente em relação a seu pai, confrontando suas ideias, colocando-o diversas vezes em xeque, e reivindicando sua postura enquanto pai. Já Carlos Henrique esforça-se para manter sua reputação de dramaturgo, ativista político e intelectual em uma tentativa de tomar para si o controle do filme através de uma série de sugestões a respeito da obra que está sendo produzida pela filha.

Porém, se o dramaturgo possui o poder de manipular o filme através do seu discurso, é a diretora quem se coloca enquanto detentora da palavra final, uma vez que, através da montagem, é capaz de subverter por completo as falas de seu pai, nos remetendo a uma questão levantada por Eduardo Coutinho a respeito do poder da montagem em uma obra documental. (COUTINHO, 2013, p. 22).

De acordo com Coutinho, como já pontuado em item anterior, ao realizar um filme documentário, tal como em outras naturezas de entrevista, é essencial que o diretor assuma uma postura ética em relação a seus entrevistados, isto porque a relação que se estabelece entre esses dois elementos é assimétrica e se, de um lado, temos a figura do entrevistado que expõe sua imagem e seu depoimento para a captação em um

suporte, do outro, temos a figura do diretor, detentor das decisões e dos meios de produção audiovisuais, sobretudo por meio da câmera e do procedimento de montagem.

> Mesmo falando com um general no período da ditadura, você tinha um poder sobre ele que era dado pela câmera, ainda que você não pudesse utilizar publicamente esse material, sob o risco de tortura, mas um dia você poderia utilizá-lo. Você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar uma verruga, mostrar um defeito físico ou coisa que o valha; você tem um ângulo da câmera que pode ser para baixo ou para cima e que também pode derrubar essa pessoa, isto é, conotá-la pejorativamente. E mais ainda, você tem a possibilidade de dispor da entrevista dessa pessoa, ela diz "não", mas, através da montagem, você pode manipular o depoimento e transformar uma afirmação no seu contrário. Com isso quero dizer, mesmo que você filmasse seus pares sociais, teria um poder dado pela câmera. Portanto, esse diálogo é sempre assimétrico. (COUTINHO, 2013, p.22).

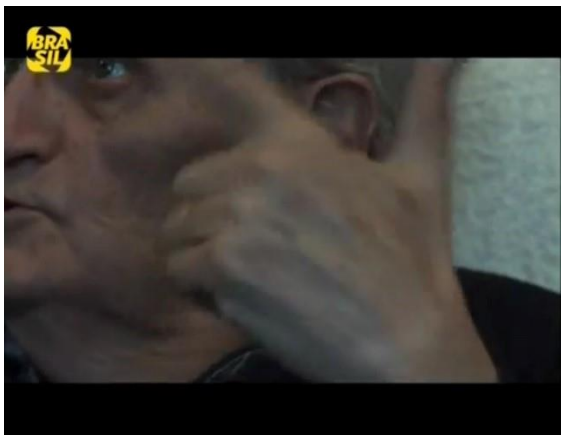
São justamente essas as técnicas que serão utilizadas por Maria Clara para confrontar seu pai, não só durante a captação das cenas, mas também na etapa da montagem, como veremos de maneira bastante evidente na sequência.

3.7. A montagem ou: sobre o exercício de poder da diretora

Aos vinte minutos de filme, tem início a terceira entrevista do documentário, na qual é possível perceber tanto uma tentativa de Carlos Henrique de entender o filme que está sendo produzido por Maria Clara, quanto uma postura adotada pela diretora de contrapor-se às ideias e sugestões dadas por seu pai. Nela, assistimos o personagem principal enquadrado em *super close*[27], no entanto, o elemento que mais se destaca na cena são as folhas de papel localizadas na mão de Carlos Henrique que, apesar de figurarem enquanto objeto com o qual o personagem está interagindo, servem de alguma forma para obstruir a visão que a câmera tem de seu rosto.

Figuras 13 e 14 – *Super close*

[27] *Plano super close:* uso aqui para descrever um enquadramento bastante fechado, no qual é possível ter acesso apenas a detalhes específicos do personagem sem apreender a totalidade do que está sendo representado. No caso da cena, é possível ter acesso somente a parte do rosto de Carlos Henrique.



Podemos realizar duas leituras distintas a partir do fragmento recortado acima. A primeira diz respeito a uma postura defensiva adotada por Carlos Henrique, expressa não somente através de suas falas, mas também a partir de elementos visuais como sua postura corporal e roupas utilizadas por ele, escolhidas consciente ou inconscientemente para a ocasião.

A obstrução de seu rosto pode figurar, então, como um recurso inconsciente de encobrimento de sua própria figura, de sua fala, de sua imagem perante a câmera, restando aos envolvidos na entrevista e filmagem se encaixarem nas possibilidades de filmagem da cena tal qual ela se apresenta. No entanto, é importante lembrar que em uma produção audiovisual a escolha do enquadramento é de inteira responsabilidade do diretor.

A segunda leitura possível é a de que a representação de Escobar enquanto pessoa que adota uma postura defensiva se dá, sobretudo, por escolha de Maria Clara, já que, ao utilizar este enquadramento, a diretora opta por posicionar a câmera em um ângulo tal que só lhe resta a possibilidade de ser feita a filmagem de forma a interpor obstáculos físicos (no caso desta cena, as folhas de papel) entre o aparato cinematográfico e o entrevistado, impossibilitando a visualização do rosto de seu pai por parte do espectador, e sugerindo uma posição distante adotada por ele, quando, na verdade, aqui entendemos que esta posição se trata muito mais da forma como a filha percebe a atitude de seu pai do que de outra hipótese interpretativa.

Esta leitura é reforçada em outros momentos do filme nos quais a diretora volta a captar Carlos Henrique da mesma forma, característica evidenciada também por Carla

Maia ao destacar os obstáculos físicos presentes nas cenas do dia a dia, conforme citado anteriormente. (MAIA, 2015, p.06).

Em relação à atitude de Carlos Henrique Escobar, podemos notar, ao contrário das cenas anteriores, uma resistência por parte do intelectual não só em relação à concessão da entrevista, mas também à instalação do dispositivo de captação de áudio, uma vez que, ao perceber uma aproximação de Maria Clara, a primeira frase pronunciada por ele é "o que é que você quer?"[28], seguida pela resposta da filha "pôr o microfone"[29]. Neste momento o protagonista tenta mudar o foco da ação, não permitindo que a diretora instale o equipamento em si e ainda a questionando em relação à abordagem do filme que está sendo desenvolvido.

> - Carlos Henrique Escobar: Olha, me diz o seguinte. Vai explicando pra mim uma coisa. Você tá fazendo esse filme, é como se fosse um filme sobre a situação sua nesse momento, né!? É seu, é de como você está. Me diz qual é o seu projeto dentro disso.
>
> - Maria Clara Escobar: A ideia é mesmo uma reconstrução, ou uma construção, de uma memória que eu não tenho, da sua história e da nossa história, pensando um pouco na história do Brasil também, política.
>
> - Carlos Henrique Escoar: Olha, eu te daria algumas ideias. Assim, estou inventando agora. Se você começa, sei lá, com alguns dados do passado e do presente do meu pai, da minha família, ou daqueles que eu memorizo. Pois bem. Agora, descendo uma avenida, ou qualquer coisa, uma banda militar muito barulhenta. Corta. Agora silêncio total. Corta para o tumulo do seu avô, o túmulo do Cristian, entende? Até agora você jogou com silêncios e aí você pode começar uma fala, eu acho que você tem que ter uma fala em off, com uma voz natural. E aí você fala "esse é meu avô" ou "esse é o meu pai", eu falo um pedaço...

O trecho transcrito é exemplar para problematizar os conflitos de interesse existentes entre pai e filha.

Na primeira fala, vemos Carlos Henrique tentando entender melhor o projeto desenvolvido por Maria Clara. A esta altura do documentário, Escobar começa a perceber que o filme privilegia muito mais os aspectos relacionados a sua vida privada do que uma representação sua enquanto figura pública, fato demonstrado a partir da pergunta que este dirige a sua filha "Você tá fazendo este filme, é como se fosse um filme sobre a situação sua neste momento, né!?".

---

[28] OS DIAS COM ELE, 2013,00:20:24.
[29] OS DIAS COM ELE, 2013,00:20:28

Maria Clara confirma a suspeita levantada pelo dramaturgo ao afirmar que sua ideia é não só uma reconstrução da história de Carlos Henrique, mas também de sua própria história de vida, expressa através da relação entre os dois. Outro aspecto perceptível na fala da diretora é o seu desejo em criar uma obra que extrapole os limites do privado, funcionando também como um registro do momento histórico vivido por Carlos Henrique Escobar no Brasil durante a ditadura militar.

No entanto, é a última fala que nos revela um pouco das técnicas utilizadas por Carlos Henrique para influenciar a obra realizada por sua filha. Nela, o protagonista sugere que a diretora realize uma montagem valendo-se de elementos contrastantes, alternando imagens do túmulo de seu pai, avô de Maria Clara, com imagens de uma avenida na qual estaria passando uma banda militar.

Este contraste seria notável também a partir dos elementos sonoros, apresentando ora momentos de intenso barulho, ora períodos de longo silêncio. Após esta etapa inicial, o intelectual sugere que a diretora pronuncie as seguintes frases em off “esse é meu avô” ou “esse é o meu pai”.

Neste trecho, Carlos Henrique utiliza a fala como ferramenta de edição tanto ao descrever com detalhes os planos que concebeu, quanto ao pronunciar a palavra “corta”. Esta é a forma encontrada por Escobar para fazer uso da linguagem cinematográfica, com a qual tem intimidade dada sua atuação enquanto dramaturgo, interferindo também neste aspecto da obra. Vale lembrar que a edição proposta por ele se assemelha muito mais àquela analisada por Eisenstein em “O sentido do filme”, no qual, a partir da sobreposição de fragmentos que carregam ideias opostas (presente/passado, barulho/silêncio), é possível dar origem a um terceiro significado, que emerge da oposição entre as ideias e que é diferente dos significados individuais de cada um deles. (EISENSTEIN, 2002, p.17).

Figuras 15 e 16 – Imagens de arquivo de pessoas desconhecidas

a) confronto direto ou liberdade autoral

Ao ir contra as sugestões apresentadas por Carlos Henrique, reforça a posição de confronto adotada em relação ao pai. Posição esta que se evidencia na cena seguinte, montada a partir da utilização de imagens de arquivo captadas em câmeras Super-8, muito populares para uso amador durante a década de 1970, sendo amplamente utilizadas para o registro de eventos sociais, viagens e cenas domésticas.

Nelas, podemos observar uma série homens de meia-idade, alguns acompanhados por crianças, outros não, dispostos em sequência por meio da edição. O silencio do trecho, que não apresenta qualquer tipo de elemento sonoro, como ruídos, trilhas ou sons ambientes, vez ou outra é quebrado pelo único registro audível da cena: a gravação da voz da diretora em off emitindo a seguinte frase “este não é o meu pai”.

Ao utilizar no local da cena do túmulo de seu avô, conforme sugerido por seu pai, imagens de arquivo de pessoas estranhas, fica evidente no processo de edição o caráter de oposição assumido por Maria Clara.

Ainda mais contundente é a crítica expressa por meio da frase dita em off, que ao invés de reafirmar o laço familiar de paternidade, prefere negá-lo, sugerindo um ressentimento em relação não só à ausência da figura paterna durante a infância da diretora, mas também uma recusa à tentativa de seu pai em tomar pra si o controle da obra que está sendo produzida. Maria Clara faz exatamente o oposto do que o pai sugerira.

> As imagens em Super-8 aguçam esse jogo da primeira com a terceira pessoa, operando uma passagem do um ao qualquer um, do pai anônimo, do íntimo ao estranho, da história pessoal à história pública. “Este não é o meu pai”, diz

> a filha sobre as imagens de outras famílias. O arquivo doméstico em Os dias com ele é índice de vazio, ocupa o lugar das imagens que faltam, da memória que falta. E se a relação com o pai falta, ou falha, o trabalho do filme passa a ser reinventá-la, sem idealizações ou inocência, sempre no limite do que pode um filme. (MAIA, 2015, p. 07).

Para surpresa do espectador, após finalizada a cena com imagens de arquivo, voltamos à segunda parte da terceira entrevista, o que deixa ainda mais evidente a intenção da diretora em interromper o depoimento de seu pai para, em seguida, realizar exatamente o oposto do que este sugeriu.

Na continuação do diálogo, Carlos Henrique, agora de forma ainda mais exaltada e com um tom agressivo, segue sugerindo que sua filha dirija a ele perguntas a respeito de sua produção intelectual, para que o mesmo possa falar um pouco sobre o trabalho profissional que vem desenvolvendo.

b) limites éticos, performance e verdade

Logo de partida, fica evidente que um dos assuntos mais abordados pelos textos que foram selecionados aqui são as tensões entre os aspectos público e privado que emergem a partir da obra. Esta é uma característica quase unânime, tanto nos materiais textuais de cunho acadêmico, quanto naqueles com uma crítica de natureza não necessariamente acadêmica que, na maioria dos casos, trazem consigo questionamentos a respeito da "encenação" no documentário.

Isto se dá, principalmente, por conta da construção do documentário a partir dos relatos concedidos por Carlos Henrique Escobar, figura pública razoavelmente conhecida por seus trabalhos desenvolvidos no meio artístico, político e acadêmico.

Desta forma, Arthuso, Furtado, Maia e Feldman, abordam em seus textos características relacionadas a este duplo papel assumido, não só pelo protagonista do filme, mas também pela diretora (pai-dramaturgo/ filha-cineasta), trazendo para o filme outras camadas que se sobrepõem à já complexa relação existente entre diretor e personagem.

A encenação é um aspecto que vem à tona a partir das diferenças observadas na postura adotada por Carlos Henrique Escobar, sobretudo nos momentos em que este

parece não ter o conhecimento de estar sendo filmado e os que tem conhecimento do início do registro do aparato cinematográfico a partir do anúncio de sua filha.

Aliás, a atitude tomada por Maria Clara em não revelar a seu pai o fato de estar captando os bastidores das conversas tidas antes da gravação das cenas, culmina em um assunto que é deixado de lado pela maioria dos textos, mas que é de extrema importância: os questionamentos éticos em relação ao uso dessas "cenas de bastidores" no corte final do documentário. Raul Arthuso é um dos únicos autores que aponta para a complexidade desta prática e da exposição de Carlos Henrique Escobar ocasionada por esta atitude.

Filipe Furtado, apesar de não abordar diretamente o assunto, faz menção à relação assimétrica entre diretor e personagem, especialmente durante a etapa de edição e montagem do documentário, o que, de acordo com o autor, justificaria a atitude do dramaturgo em utilizar durante as suas entrevistas a fala e a encenação, únicas armas que tem à sua disposição, em uma tentativa de evidenciar suas características de homem público frente ao papel de pai, reivindicado constantemente por sua filha.

Em relação à postura ética do documentarista ao realizar um filme, podemos citar o prefácio escrito por João Moreira Salles para a obra de Silvio Da-Rin em que destaca que "o peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso".

Portanto, ainda que Maria Clara esteja realizando um filme sobre o seu pai, é importante questionarmos a atitude da diretora, especialmente no que diz respeito à dificuldade e à delicadeza em se realizar uma obra biográfica de alguém vivo, ainda que seja um grande nome da política e da cultura brasileira e, portanto, sua trajetória, sua produção e suas considerações sejam informações de interesse público. (DA-RIN, 2006, P.07).

Todas as informações analisadas até agora a respeito da terceira entrevista podem ser classificadas como cenas de bastidores, isto porque, até então, o entrevistado parece não saber que o diálogo com sua filha está sendo filmado. Talvez isto explique o tom impaciente perceptível na fala do protagonista, que muda ao saber que a câmera está ligada.

Podemos retomar outra questão bastante discutida a partir da diferença de comportamento adotada pelo protagonista nesses dois momentos: o da encenação assumida pelo entrevistado no momento da captação da entrevista, não só na obra de Maria Clara, mas no gênero documentário como um todo.

A respeito deste tema podemos, mais uma vez, evocar algumas observações propostas por Coutinho que, apesar de dirigir suas análises à encenação realizada por personagens oriundos de classes sociais menos favorecidas, podem ser adaptadas ao contexto deste trabalho. Para ele,

> Outra tolice que se diz há dezenas de anos é que a presença da câmera torna qualquer gesto ou fala artificial, na medida em que a simples presença da câmera – por mais bem disfarçada, por mais que o realizador more com a comunidade dez anos – muda as pessoas e, portanto, é falsa. Jean Rouch, um documentarista francês pioneiro em certos campos, já respondeu muito claramente algo óbvio: que isso que é "verdade", em parte, não tem a menor importância porque às vezes é mais importante que a câmera catalise essa comunidade, catalise as pessoas que estão diante dela, para que elas revelem uma "superverdade" delas. Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também. Como representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera? Isto é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera. (COUTINHO, 2013, p. 23/24).

Um exercício interessante de ser realizado é aplicarmos as perguntas levantadas por Coutinho na citação acima ao contexto da terceira entrevista. De que forma Carlos Henrique representa para a câmera? Quais diferenças podem ser notadas na atitude do personagem ao acreditar que o aparato cinematográfico estava desligado e ao saber que estava sendo gravado? Qual personagem o dramaturgo pretende representar para a câmera?

As respostas para essas perguntas esbarram mais uma vez na dicotomia apresentada por Carlos Henrique em relação à sua vida enquanto homem público e privado. É notável, por parte do entrevistado, a construção de uma narrativa de autoficção, por meio da sugestão de perguntas a Maria Clara que o possibilitem discorrer a respeito da sua produção acadêmica e filosófica, colocando-se, acima de tudo, enquanto intelectual, filósofo e ativista político.

c) associação de imagens e negociação de sentido: a interpretação da diretora

Um aspecto estrutural importante está presente na fala da diretora ao afirmar durante a quarta entrevista que: “Os filmes são sempre sobre nós”, que faz menção a um tensionamento entre subjetividade/objetividade presentes ao longo da história do documentário.

Ao realizar esta afirmação, Maria Clara concorda que não existe obra isenta de subjetividade, e ainda que a opinião do realizador não seja claramente exposta ao longo da obra, simples escolhas como o enquadramento ou o posicionamento da câmera, conforme vimos na terceira entrevista, são capazes de transmitir ao público o ponto de vista do realizador.

Ainda sobre a negociação de sentidos, Maria Clara realiza uma solicitação na sequência do diálogo transcrito acima, na qual volta a pedir a seu pai para que descreva um pouco o processo de tortura ao qual foi submetido durante o regime militar. Desta vez, a diretora questiona se o dramaturgo acredita que o contato físico com o aspecto político e histórico de uma época, proporcionado por meio da tortura, pode promover mudanças na forma dele enxergar aquele acontecimento histórico, a ditadura no Brasil.

Ao realizar tal pergunta, Maria Clara parece ter como finalidade a obtenção de um relato mais detalhado a respeito da experiência de tortura vivenciada por seu pai. No entanto, Carlos Henrique, parece, mais uma vez, não se sentir à vontade para tratar do assunto naquele momento, desviando-se do relato a partir da citação de algumas ideias sugeridas pelo filósofo Jacques Derrida.

De acordo com o dramaturgo, Derrida acredita que o testemunho de uma situação traumática, tal qual a experiência de tortura, tanto por parte de quem a sofre (torturado) quanto por parte de quem a executa (torturador), distancia-se imensamente do fato acontecido, sobretudo diante de uma experiência de tribunal, que, por si só, já representa uma situação encenada, sendo, portanto, falsa.

Desta forma, Carlos Henrique alerta que o relato que realizará a seguir trata-se da experiência de tortura a partir do seu ponto de vista e do que ela significou para ele.

Esta é uma fala que causa grande expectativa na diretora, que acredita, finalmente, estar diante da possibilidade de um relato da experiência.

Um dos elementos que evidencia essa expectativa, e que de certa forma acaba por transmitir a mesma sensação ao público, é um movimento de *zoom in* executado por Maria Clara, em que a mesma deixa de enquadrar o protagonista a partir de um plano aberto e mais geral, para posiciona-lo em um plano médio.

Esta mudança pode ser justificada pela tentativa da diretora em captar de forma mais clara as emoções transmitidas pelo dramaturgo já que, através do plano médio, é possível ter acesso a uma série de características psicológicas difíceis de serem identificadas a partir de um plano geral.

Figuras 17 e 18 – Movimento de *zoom in*

É interessante compararmos o movimento de *zoom in* realizado pela diretora nesta cena com o visto no início do filme, pois, apesar de tecnicamente eles colocarem-se enquanto uma só forma de aproximação, ambos carregam consigo características distintas.

Portanto, se nesta entrevista o movimento é realizado com o intuito de criar uma tensão em relação ao relato da tortura que a diretora espera obter de seu pai, incorrendo, inclusive, em uma espécie de clichê frequentemente realizado na linguagem cinematográfica, o *zoom in* observado na cena inicial tem como objetivo, além de um ajustar o enquadramento, expor os bastidores da produção, deixando claro, desde o início da obra, este posicionamento perante o público.

Carlos Henrique, no entanto, parece mudar de ideia a respeito da concessão de um relato pessoal, já que, após um grande período de pausa em sua fala, no qual é possível perceber sua respiração bastante profunda, este inicia uma abordagem

filosófica em relação à experiência de tortura. Para o intelectual, todo fato ocorrido, seja ele um acontecimento histórico ou político, por mais que figure enquanto um episódio objetivo, sempre será interpretado de acordo com as singularidades daqueles que o vivenciaram.

Desta forma, ele não acredita na existência de uma verdade absoluta, capaz de abarcar todas as multiplicidades passíveis de serem identificadas a partir das leituras individuais vivenciadas. Em seguida Escobar cita Marx, segundo o qual "a análise de conjuntura, ou seja, o caráter específico em que alguma coisa histórica ou política se dá é fundamental"[30].

Desta forma, Carlos Henrique Escobar afirma não ter nenhuma pretensão de verdade a partir de seu depoimento, já que, conforme explicitado por ele, durante uma experiência de testemunho, "as imagens não têm muito poder e as palavras se perdem através de metáforas e das singularidades"[31]. Transcrevo a seguir uma fala bastante emblemática do dramaturgo que dá fim a este trecho da entrevista, onde este parece concordar com os pontos evidenciados por sua filha no início desta entrevista[32].

> - Carlos Henrique Escobar: As pessoas silenciam, mesmo! Cê entende? É difícil alguém falar sobre isso que eu falei. É difícil fazer imagem. É difícil fazer cena dramática. É difícil até de escrever. É complicado os testemunhos. Eu falei pra você. É muito difícil você ter na tua mão uma coisa que te deixe bastante informada. E se você for torturada, você não vai saber me falar direito.

Apesar do desabafo final de seu pai sobre a sua dificuldade em produzir um relato da situação de tortura, Maria Clara parece não ficar satisfeita com a resposta de Carlos Henrique, voltando a insistir, utilizando-se agora de outra estratégia para obtenção das informações a respeito da experiência vivenciada.

Agora a diretora, em uma espécie de contraponto com a fala final de seu pai, transcrita no trecho anterior, acerca da dificuldade em se produzir uma cena dramática a partir da experiência de tortura, traz para discussão uma das obras do dramaturgo, a peça "Matei minha mulher" (a paixão do Marxismo: Luís Althusser). Segundo a cineasta, esta peça conta com um trecho no qual seu personagem principal é submetido

[30] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:46:06.
[31] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:46:48.
[32] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:48:08.

a uma seção de tortura, segundo ela, muito parecida com a experiência vivenciada por seu pai.

Não fica evidente se a intenção de Maria Clara ao mencionar a peça teatral de seu pai tem como objetivo contrapor a dificuldade apresentada por Carlos Henrique a respeito da produção, até mesmo de materiais artísticos relacionados a esta vivência, ou se pretende sugerir que o dramaturgo teria utilizado o personagem principal de sua obra como uma espécie de alter ego, escondendo-se por trás deste e revelando sua experiência de tortura de maneira indireta, ou seja, por meio da identidade deste.

O personagem, no entanto, trata-se de Louis Althusser, filósofo francês Marxista, que teria estrangulado sua esposa até a morte durante um episódio de surto psicótico. Desta forma, podemos notar alguma semelhança entre o dramaturgo e o filósofo, sobretudo em relação ao seu campo de estudo e produção intelectual, ambos adeptos ao Marxismo, ponto sugerido pelo subtítulo de sua obra, "A paixão do Marxismo". Para Feldman,

> Como se pode perceber, ele precisa da ajuda da ficção para voltar ao momento em que o "cristal se partiu" e "o horror e a revolta se tornaram furor e desordem". Aqui, a imaginação [...] é chamada "como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real trauma", o qual encontraria na imaginação um meio para sua narração. (FELDMAN, 2017, p. 219).

Frente à afirmação de Maria Clara, Carlos Henrique parece, a princípio, não se recordar de tal passagem. A figura de Ana mais uma vez entra em cena, desta vez mediante solicitação do dramaturgo, para que esta lhe ajude a recordar a cena mencionada por sua filha. A esposa mais uma vez dá razão à diretora, confirmando a existência do trecho. Após um corte, vemos a figura do dramaturgo com a obra mencionada já em mãos e inicia a leitura e análise do fragmento desta.

Segundo Carlos Henrique, esta é uma passagem que exige muita sensibilidade de interpretação por parte dos atores – razão pela qual sempre encontrou dificuldades de dirigi-los durante as diversas ocasiões em que a peça foi montada. Isto se deve ao fato de que o trecho apresenta dois momentos distintos: o de uma recordação passada da infância do personagem da obra, e o momento presente, no qual este vivencia a experiência de tortura.

De acordo com Carlos Henrique Escobar, sua escolha em redigir o texto valendo-se desta estrutura temporal, através da alternância de momentos do passado e do presente, acontece devido ao fato de que, durante uma situação de tortura, em que as pessoas são submetidas a uma intensa experiência de medo e terror, muitos acabam por trazer à tona alguns traumas adquiridos ainda durante o período da infância, potencializando o terror vivenciado, que transborda para um estado de pânico permanente, indo muito além da dor física imediata. Carlos Henrique prossegue realizando a leitura do trecho de sua obra, conforme transcrito abaixo[33]:

> - Carlos Henrique Escobar: Essa era uma mania que me vinha desde criança, eu sempre me perguntava quanto ainda podia suportar. Era uma forma de resistir a situações intoleráveis e medi-las, como se com isso eu fosse me conhecendo e me avaliando mais. De quatro, nu, com um dos tímpanos estourados, e os fios de choque no ânus, gritando de frio e à espera que o oficial responsável pela tortura chegasse, pois só ele poderia autorizar o começo da sessão. Assim, nessa situação, eu procurava me controlar e estar outra vez, como quando criança, deixado no jardim congelado da minha casa, sem entrar e me perguntando, quanto eu ainda poderia suportar daquele frio. Mas isso ainda era o começo. A segunda ou terceira vez, e eu supunha que seria a última, porque não havia mais nada que eles pudessem saber de mim. Então, qualquer coisa aconteceu, porque as torturas prosseguiam e o cristal em mim se partiu.
>
> - Maria Clara Escobar: Os equilíbrios me fugiram, o horror e a revolta se tornaram furor e desordem, eu tinha me descontrolado, eu já não era quem eu imaginava ser. Minha mãe me olhava com espanto e meu pai me colhia da terra e da relva gelada, mas já era tarde, eu havia conseguido haver sobre mim mesmo uma espécie de assassinato. Tudo agora haveria de ter, ainda que em segredo, um gosto de salto mortal. Então os soldados do campo, com seus longos casacos, que me iam buscar pela manhã, já não encontravam um homem, mas uma criança que brincava. E o chefe da equipe de tortura, gostava de me exibir para os novos oficiais, como um exemplo de confusão e de dor, que eles haviam instaurado em mim. Era verdade e não era verdade. Não era verdade porque esse desespero que eles supunham uma desordem era antigo, ainda da primeira lembrança de mim mesmo nas proximidades de minha mãe. Mas era também verdade, pois até então, tal como todos os homens, eu tinha meus jogos e minhas contabilidades para não me distinguir demais de todos os outros, para me assimilar e me deixar repousar.

[33] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:51:12.

Figuras 19 e 20 – Imagens de arquivo de criança

FONTE: OS DIAS com ele, 2013.

Acerca deste trecho do filme, é interessante destacar que a leitura do trecho da obra de Carlos Henrique acontece em dois momentos distintos: o primeiro, por meio da voz do próprio dramaturgo, que pronuncia as palavras enquanto podemos visualizar sua imagem; e o segundo, no qual Maria Clara assume a leitura anteriormente executada por seu pai.

Vale destacar que a transição da leitura de Escobar para sua filha acontece em uma passagem simbólica do texto, que menciona que o cristal que existia no interior do personagem se partiu, assim, ao optar por transitar da leitura de seu pai para a sua leitura, neste momento, é possível que a diretora tenha tido como objetivo simbolizar esse rompimento, este cristal que se parte, materializando esta ruptura por meio da transição de leitura entre os personagens.

A partir deste momento, são utilizadas, mais uma vez, imagens de arquivo que, editadas, compõem o aspecto visual do trecho enquanto temos acesso à voz da diretora executando a leitura em off. As imagens de arquivo selecionadas pela diretora são compostas, ao que tudo indica, por cenas de um passeio em família no parque, nas quais uma criança caminha, inicialmente na presença de sua mãe e, em um segundo momento, sozinha.

É possível propor associações entre as imagens de arquivo utilizadas pela diretora na edição e a passagem da obra de Carlos Henrique. Desta forma, durante a frase, “Minha mãe me olhava com espanto e meu pai me colhia da terra e da relva

gelada”[34], a diretora opta por utilizar imagens de arquivo de uma criança caminhando acompanhada de sua mãe, como forma de simbolizar e representar as ideias evocadas pela leitura.

Outra associação que pode ser sugerida é uma analogia entre os traumas de infância que, de acordo com o dramaturgo, vêm à tona durante uma sessão de tortura e que são bastante explicitados neste trecho da obra, por meio da alternância temporal (infância/ tortura), e um possível trauma vivenciado por Maria Clara, originado a partir da privação do contato com o seu pai, durante a infância. Assim, podemos considerar que o menino mostrado em cena através das imagens de arquivo seja uma representação da própria diretora em sua infância.

3.8. Quarta camada de negociação: o ato de ceder como expressão de resistência

A quarta entrevista é uma das entrevistas de maior duração presentes no filme de Maria Clara Escobar que, além de nos apresentar novos elementos que permeiam a relação com seu pai, reforça vários outros pontos já abordados, até então, por este trabalho. A cena, cujo início mostra a negociação entre pai e filha, que acontece tradicionalmente durante os bastidores, mostra Maria Clara Escobar dizendo a Carlos Henrique Escobar que gostaria de realizar apenas mais uma pergunta a ele, que, até então, parece não saber que está sendo gravado.

A reação de Carlos Henrique ante a solicitação da filha não é das melhores, demonstrando-se bastante surpreso, a princípio, e na iminência de uma suposta tentativa de desencorajar a diretora a realizar tal pergunta. Entretanto, diante da sua insistência, Escobar inicia, em um segundo momento, um processo de negociação com a mesma, solicitando que ela traga uma série de objetos antes que eles possam dar início à entrevista.

Carlos Henrique Escobar pede que sua filha lhe traga uma almofada, para que este posicione atrás de suas costas com o objetivo de ficar melhor acomodado na cadeira; posteriormente, este solicita a Maria Clara que o entregue um aparelho auditivo

[34] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:53:06.

usado por ele ao longo de todo filme. O problema auditivo do personagem é um ponto recorrente no documentário, que, apesar de não deixar evidente, sugere que esta deficiência teria sido provocada pelo processo de tortura ao qual o mesmo foi submetido.

Na sequência, Carlos Henrique toma uma atitude de forma a reivindicar para si, agora de forma ainda mais enfática, o controle do filme produzido. Inferimos, a partir da fala de Maria Clara, que o mesmo teria até mesmo escrito um roteiro como forma de influenciar diretamente à obra da diretora, além de mostrar-se totalmente à disposição para gravar, de maneira independente, alguns *offs* com depoimentos e conferências propostas por ele, no qual falaria um pouco mais a respeito de seu trabalho profissional.

Em seguida, o dramaturgo empreende uma nova tentativa convencer Maria Clara de que a obra que está sendo desenvolvida por sua filha seria um filme sobre ela mesma, conforme a transcrição a seguir[35]:

> - Carlos Henrique Escobar: É engraçado porque, eu não sei bem que filme é esse que você está fazendo. Eu tenho a impressão de que talvez você esteja fazendo um filme, se for isso é maravilhoso, um filme sobre você. É sobre você né? Ahh sei... perfeito, perfeito. Maravilha!
>
> - Maria Clara Escobar: Os filmes sempre são sobre nós, né...
>
> - Carlos Henrique Escobar: É por isso que você faz perguntas mais sobre você. Mas eu sou uma pessoa mais... eu sou mais público, quer dizer, eu falo das questões fora.
>
> - Maria Clara: Mas não é só sobre mim. É também sobre...
>
> - Carlos Henrique Escobar: Sobre o que?
>
> - Maria Clara Escobar: Sobre aquilo que eu te falei ontem... uma reflexão sobre o silêncio, os silêncios históricos e pessoais.
>
> - Carlos Henrique Escobar: Eu tô tentando entender essa sua questão, eu não entendi. Seja corajosa e diga o que é. Porque você tem que fazer as perguntas, já que tudo isso se refere a você, com coragem. Senão fica ambíguo demais!
>
> - Maria Clara Escobar: Eu tô te dizendo o que eu acho que é. É uma mistura pra mim. Do silêncio da ditadura, do que aconteceu na ditadura, com o silêncio que eu considero que eu tenho na minha história em relação à sua história, que eu não sabia... e, de uma certa forma, até de me cobrar, de me posicionar e de refletir sobre isso.

O diálogo transcrito acima vem reforçar uma série de características presentes no filme já analisadas por este trabalho, seja evidenciando o local de disputa por um relato

[35] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:40:51.

oficial estabelecido em torno da obra documental, seja através dos tensionamentos entre os perfis público e privado, ou até mesmo levantando questões relacionadas ao enfoque da abordagem da narrativa documental, ora guiada pelos aspectos subjetivos, ora pelos objetivos. O importante é percebermos que, ao longo do filme, Carlos Henrique vai desenvolvendo plena consciência da abordagem pessoal e privada impressas na obra por sua filha.

Através do trecho, fica claro que o incômodo de Carlos Henrique Escobar em relação ao filme se dá muito mais por conta da indecisão e da ambiguidade presentes na obra, fato que é confirmado pela diretora no texto que consta do complemento do DVD, no qual ela diz não saber ao certo, à época das gravações, o filme que estava sendo produzido.

Este aspecto fica evidente em dois momentos da fala de Carlos Henrique, o primeiro no qual, apesar de perceber que está sendo representado no documentário mais enquanto pessoa privada, ele incentiva a filha dizendo: “Eu tenho a impressão de que talvez você esteja fazendo um filme sobre você, se for isso é maravilhoso, um filme sobre você”. E, posteriormente, quando pede para que Maria Clara seja corajosa e faça as perguntas certas, a fim de evitar uma ambiguidade na abordagem do filme.

Para além deste incomodo, fica evidente, mais uma vez, a preferência do personagem em conceder relatos que abordem mais a sua história enquanto homem público do que propriamente uma postura genuinamente generosa e respeitosa para com Maria Clara, seja enquanto filha, seja como mulher e profissional.

As constantes tentativas de explicar para a diretora do filme do que se trata seu próprio trabalho figuram como expressão típica e, muitas vezes inconsciente, de homens no bojo das relações de gênero, em que o polo masculino da relação pretende-se sempre dominante, seja pela força, seja pelo discurso, seja pela representação simbólica. Explicar para uma profissional o que é seu próprio trabalho não passa do que chamamos de *mansplaning* – ato que tem como parceiro o *gaslighting* – atitudes que visam, através de jogos discursivos, desacreditar a mulher sobre o que ela mesma pensa e sabe que fez ou que está fazendo, colocando-a em dúvida sobre si mesma e se colocar no lugar da razão, explicando a ela o que ela faz, o que ela é e, por vezes, o que ela pensa. Estes atos costumam acontecer com tanta frequência, naturalidade e anuência da sociedade que é muito comum que inúmeras mulheres se deixem enredar por tais procedimentos

desacreditando de si mesmas para assumir as “verdades” afirmadas pelos homens com quem se relacionam.

Alguém que não sabe o que é ou o que pensa, facilmente será o que o outro determinar: exatamente o que parece ser o objetivo de Carlos Henrique Escobar – determinar a natureza, a direção e o conteúdo do trabalho de Maria Clara.

a) encenação-atitude e exercício de poder

Uma das características mais importantes para este trabalho diz respeito à postura autoritária de Carlos Henrique e sua tentativa de tomar para si o controle do filme, apontada especialmente pelas autoras Carla Maia, Karla Holanda e Ilana Feldman, cujos trabalhos lançam mão da análise de “Os dias com ele” em um contexto bastante específico de valorização da autoria feminina.

Sobre isto, Holanda, em especial, pondera sobre todas as camadas a mais das relações sociais que precisam ser consideradas ao analisar uma obra de autoria feminina, por conta das determinações da estrutura patriarcal que colocam as mulheres constantemente em situação de desvantagem e luta para exercer poder de forma igualitária.

Para as autoras, que exaltam a postura de enfrentamento adotada por Maria Clara Escobar, a obra tem um importante papel de contestação de uma estrutura familiar baseada no patriarcado. Entretanto, para além da relação parental presente no filme, é importante adicionar, conforme proposto por Feldman, uma segunda camada na qual se estabelece a relação entre diretor e personagem.

E é justamente na transição entre essas duas camadas que se instaura a complexidade de “Os dias com ele”, pois, se no âmbito parental o pai é socialmente tido como uma figura de autoridade maior, do ponto de vista cinematográfico esta autoridade é ou deveria ser conferida à diretora.

Autoridade esta que é possível de ser confirmada por meio da análise da historiografia proposta por Bernardet, na qual o diretor passa a utilizar artifícios como a edição, o posicionamento da câmera e a captação de áudio, para manipular a fala de seus entrevistados utilizando-as como forma de legitimar seus pontos de vista.

Desta forma, é necessário realizar um panorama da relação diretor/objeto documental ao longo da história do documentário, para verificar de que maneira podemos identificar essa relação de autoridade e se, de fato, existe uma assimetria na relação diretor-personagem e, mais especificamente, no caso de “Os dias com ele”, entre pai e filha. Neste panorama, no entanto, somente será inserido aquilo que for pertinente e relevante ao nosso trabalho, não havendo necessidade de um rigor para com a exposição de cada uma das obras, o que já foi feito pelo autor.

Para além desta duplicidade de papéis, a defesa da postura reativa e não passiva adotada por Maria Clara diante das tentativas constantes de controle de seu pai quanto à direção do filme, apresenta-se enquanto eixo importante para o desenvolvimento deste trabalho.

No Brasil, no entanto, há uma tendência de se condenar a postura adotada por diversos documentaristas, sobretudo os mais conhecidos durante os anos de 1960, de fazer uso da voz do outro apenas como forma de legitimar as suas próprias opiniões. Esta atitude, que seria criticada nas primeiras obras documentais, no entanto, parece ser secundarizada no contexto de valorização de um cinema de autoria feminina por conta do significado simbólico da posicionalidade de gênero que encerra em si.

Aos aproximadamente cinquenta e cinco minutos de duração, tem início a quinta entrevista com Carlos Henrique Escobar. Esta, no entanto, é bem diferente das demais, uma vez que, finalmente, a diretora parece ceder um pouco às exigências de seu pai em realizar um discurso que evidencie mais o seu aspecto enquanto homem público do que privado.

Na sequência, que se passa inteiramente no escritório de Carlos Henrique Escobar, tal qual a segunda entrevista do filme, o protagonista adota um tom discursivo, encenando a sua participação em uma espécie de conferência ou seminário. Neste momento a atitude do intelectual se relaciona com a postura adotada por Sigmund Freud, segundo o qual, durante toda a sua vida, teria realizado gravações simulando sua participação em aulas que este nunca teve a oportunidade de dar, uma vez que, naquela época, os judeus não tinham autorização de lecionar na Áustria.

Assim, em tom discursivo, Carlos Henrique Escobar inicia sua fala com a seguinte frase: “Ter chegado até aqui, com esse grande público, reunido na Barata

Ribeiro, em Copacabana"[36] para, em sequência, pregar um discurso anti stalinista e de protesto contra uma série de personagens históricos da esquerda brasileira, dentre os quais, o poeta e escritor Ferreira Gullar.

Segundo o dramaturgo, o Sr. Gullar poderia ter tirado proveito da sua popularidade, originada não em decorrência de sua produção intelectual, mas de sua "produção poética de nível médio, que de forma alguma pode ser comparada a dos grandes nomes da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade", para construir um discurso político contra a ditadura militar, e que este, no entanto, preferiu assumir uma postura neutra frente ao regime, traindo e sabotando politicamente o movimento.

Este trecho deixa transparecer um pouco mais a já mencionada frustração de Carlos Henrique Escobar em relação a alguns personagens importantes da história política do Brasil.

Após concluir sua fala, Carlos Henrique esclarece a Maria Clara que o discurso realizado por ele deve ser entendido dentro do contexto de 1968, um dos períodos mais duros do regime militar, quando foi instituído o Ato Institucional n°5, popularmente conhecido como AI-5.

Segundo o dramaturgo, esta fala inicial encenada teria como objetivo quebrar a monotonia do filme. Na sequência de sua explicação, Escobar, conduzindo a cena, pede à diretora que lhe faça uma pergunta, sugerindo exatamente de que forma ela deve ser realizada: "O que eu quero perguntar ao dramaturgo Carlos Henrique Escobar (tem que dizer dramaturgo), é se ele realmente acredita, conforme o espetáculo demonstrou, que Euclides da Cunha teria sido vítima, ou até mesmo assassinado pelos militares?"[37], a intenção é que Maria Clara simule estar sentada na plateia em um momento posterior à apresentação de uma das peças de seu pai, espaço geralmente concedido a perguntas realizadas pelo público.

Para a nossa surpresa, e contrariando toda a postura de confronto adotada pela diretora até este ponto do filme, Maria Clara aceita a sugestão, realizando a pergunta da mesma forma que seu pai solicitou.

[36] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:54:52.
[37] OS DIAS COM ELE, 2013, 00:59:34

Ao responder à pergunta realizada por Maria Clara, mas sugerida por ele mesmo, Carlos Henrique utiliza-se de outro recurso que reforça sua atitude de encenação e de exercício de poder, observada ainda durante o primeiro trecho desta entrevista.

Ao iniciar sua fala com a seguinte frase "A sua questão é ainda mais complexa que a questão do senhor de óculos ali na primeira fila"[38], fica evidente uma postura de atuação adotada pelo entrevistado que nos permite levantar outra questão bastante recorrente no documentário, o da presença da encenação, bastante trabalhada por Fernão Ramos em "Mas afinal... O que é mesmo documentário?".

Segundo Ramos, "a encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários", e pode ser classificada em três tipos distintos: encenação-construída, encenação-locação e encenação-atitude.

A primeira delas diz respeito a uma encenação totalmente construída, valendo-se de atores não profissionais, que seguem um roteiro previamente desenvolvido, em cenários escolhidos pelo diretor.

A segunda faz menção a uma forma um pouco menos planejada, construída na própria locação, durante a realização da tomada pelo sujeito-da-câmera.

E a terceira, na qual podemos classificar a encenação realizada por Carlos Henrique em "Os dias com ele", diz respeito a uma encenação que não é sugerida pelo diretor, mas que parte de uma atitude adotada pelo entrevistado, na qual este realça algumas características de sua personalidade com o objetivo de construir um personagem que deseja transmitir para o público. (RAMOS, 2008, p. 40).

Ainda para Ramos,

> No sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma imago, e reagimos assim à sua presença. Somos nós, através dos olhos de outros, agindo para esse nós conforme o sinto dentro de mim. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada. Apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa. No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a

[38] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:01:43.

> câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera na tomada: o endereço do espectador em sua circunstância. (RAMOS, 2008, P.48).

É justamente dentro da definição de encenação-atitude fornecida por Ramos, que podemos classificar a atitude tomada por Carlos Henrique, sobretudo porque, enquanto dramaturgo, o protagonista possui vasto conhecimento tanto em relação aos procedimentos que envolvem a produção de uma obra audiovisual, quanto em relação à atuação e construção de personagens não só para o teatro, mas também para o cinema.

Portanto, fica evidente ao longo de todo filme, a forma como Escobar utiliza o seu conhecimento para manipular e construir seu personagem, em uma espécie de auto-ficção endereçada à sua filha e ao espectador.

Entretanto, tomando a citação do trecho de Fernão Ramos, fica evidente que esta capacidade de percepção e atuação não é um privilégio restrito a Carlos Henrique, já que a possibilidade de encenar estaria presente em todas as relações estabelecidas entre os seres sociáveis, os quais, em um processo comunicacional, adaptam suas formas de se expressar de acordo com os receptores de suas mensagens, adaptando seu tom de voz, vocabulário utilizado, postura e até mesmo os gestos realizados, encenando para o mundo da mesma forma que fazem para a câmera.

Carlos Henrique encerra a resposta à sua própria pergunta mencionando outra de suas peças, Ana Clitemnestra (1986), segundo a qual teve a intenção de mostrar a força e as mudanças de realidade e a beleza desta mulher.

Ao que pudemos analisar, esta cena funciona como estratégia de negociação da diretora, que busca ceder um pouco às exigências de seu pai em relação ao controle do filme, permitindo que ele exponha suas ideias e suas obras, ao citar seus livros e peças, e como forma de ganhar sua confiança, obtendo dele, posteriormente, resposta para as perguntas que tanto deseja. Ao que parece fazer crer, na concepção da diretora, na medida em que o protagonista tem a sensação de que está no domínio do processo de construção do filme, tende a ceder aos reais objetivos dela.

b) misantropia: gramática da violência

Após a sequência descrita no tópico anterior, tem início uma das entrevistas mais importantes do documentário “Os dias com ele”, isso se consideramos todo o esforço e insistência empreendidos pela diretora ao longo da obra, no sentido de obter, por parte de seu pai, a concessão de um depoimento a respeito do processo de tortura ao qual foi submetido.

A cena, mais uma vez realizada no escritório do dramaturgo, tem início de uma forma bastante peculiar, isto porque Carlos Henrique apresenta-se trajando roupas bastante excêntricas, utilizando óculos de sol, chapéu, e seu tradicional sobretudo marrom, presente em cenas anteriores.

O figurino do protagonista desperta, logo a princípio, uma série de questões em relação à entrevista a seguir. Estaria Carlos Henrique utilizando estas roupas com o objetivo de criar um personagem por trás do qual pudesse se esconder ou até mesmo se revelar? Seria possível que o dramaturgo, tivesse a intenção de criar uma persona, a partir da qual realizaria o relato de sua tortura, defendendo-se, ou até mesmo libertando-se, das traumáticas recordações que poderiam vir à tona?

Figura 21 - Carlos Henrique em trajes exóticos

O fato é que da mesma forma que o figurino do protagonista causa no espectador a sensação de estranhamento, a postura adotada pela diretora, logo no início da entrevista, também surpreende, diferindo-se das anteriores tanto em seu tom de voz, ainda mais incisivo, quanto em sua postura, ainda mais determinada.

Maria Clara inicia a cena contextualizando seu pai sobre o material audiovisual que possui captado até então. Em sua fala, a diretora retoma à quarta entrevista, na qual teria pedido a seu pai que lhe concedesse um relato a respeito da sua experiência de tortura, sem, no entanto, obter êxito[39].

> - Maria Clara Escobar: Tá ouvindo?
>
> - Carlos Henrique Escobar: Não, é só você falar alto.
>
> - Maria Clara Escobar: Eu andei vendo tudo que a gente já filmou. Tá ouvindo!?
>
> - Carlos Henrique Escobar: Andei vendo tudo o que...
>
> - Maria Clara Escobar: Nós já filmamos juntos.
>
> - Carlos Henrique Escobar: Sei...
>
> - Maria Clara Escobar: Pedindo um testemunho seu de como tinha sido a tortura na ditadura militar. Você não me respondeu exatamente isso, e até me explicou, porque achava que isso não deveria ser o que você quer dizer, e enfim, que você não reconhece isso como, sei lá... a faceta principal da sua história. E eu entendo isso. Enfim, eu acho que o filme não é só sobre isso ou só sobre este momento. E também entendo o que você me diz sobre as diversas versões e os testemunhos de cada história. Mas ao mesmo tempo, eu continuo achando, que existe, de alguma forma, responsabilidade histórica de se falar sobre isso. De que as pessoas contem isso. E aí eu queria entender porque que você optou por não me contar exatamente isso? Entendeu?

A fala transcrita acima é bastante emblemática, nela a diretora faz um balanço da resposta concedida por seu pai em entrevista anterior, na qual este levantou uma série de questionamentos filosóficos em relação ao testemunho do processo de tortura, sem, no entanto, relatar sua experiência vivida.

Neste momento a filha utiliza um novo argumento, com o objetivo de demonstrar ao seu pai a responsabilidade que este teria em relatar sua experiência, como forma de tornar públicas todas as atrocidades cometidas pelo regime militar no Brasil, muitas delas até hoje desconhecidas e investigadas pela Comissão Nacional da Verdade. Diante deste cenário Carlos Henrique parece concordar com a solicitação, finalmente iniciando seu relato referente à experiência vivenciada.

Este é, sem dúvida, o depoimento mais intenso realizado por Escobar durante todo filme. Isto porque, além de relatar sua experiência de tortura, de maneira bastante detalhada, o que acaba funcionando como uma experiência que se aproxima da catarse

[39] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:09:19.

aristotélica, Carlos Henrique também condena a postura de vários amigos da época de luta armada, que acabaram se vendendo ao capital em troca de cargos públicos concedidos pelos governos dos presidentes Lula e Dilma. Desta forma, logo na sequência, Escobar dá início ao relato de sua experiência.

De acordo com Carlos Henrique, após a malsucedida ação realizada contra a embaixada americana no Brasil, já abordada em um momento anterior deste trabalho, o dramaturgo, ao voltar de um passeio pelo quarteirão com sua companheira Maria da Glória, foi abordado na porta do apartamento em que morava.

Segundo o intelectual, os homens, todos bem vestidos, colocaram ele e sua companheira no banco traseiro de um carro, totalizando seis pessoas no interior do veículo: Carlos Henrique e Maria da Glória, no banco de trás, ladeados cada qual por um agente e mais dois homens nos bancos do motorista e carona, respectivamente.

Os homens começaram a se deslocar com o carro em uma espécie de comitiva, escoltado por outros veículos e, a partir de certo momento, foi solicitado tanto a Carlos Henrique Escobar quanto a Maria da Glória que colocassem um capuz preto em sua cabeça que, de acordo com ele, apresentava um extremo mal cheiro, sugerindo que o mesmo já teria sido utilizado por outras pessoas, que estiveram em situação semelhante aos dois naquele momento.

Ainda de acordo com suas palavras, ele teria cometido uma série de erros ainda durante o processo inicial da abordagem, primeiramente por não saber o motivo pelo qual estaria sendo preso e levado à tortura - informação desconhecida até o momento – além de terem fornecido uma série de informações aos homens que, posteriormente, poderiam ser utilizadas por eles durante um possível procedimento de tortura, já que, ao colocar o capuz, teria solicitado que este fosse inserido de forma a possibilitar alguma passagem de ar, sob alegação de sofrer de problemas de asma.

Na sequência, Carlos Henrique conta do medo que sentiu ao chegar à sala de tortura e retirar o capuz, momento em que pode ver sua companheira extremamente ferida e com sangue escorrendo pelo rosto. Neste momento, o dramaturgo lembra que entrou em um estado de pânico, e que vários traumas de sua infância vieram à tona. Segundo Escobar, a maioria de nós “tendemos a reagir face a uma ameaça absoluta,

com as fantasias da nossa infância, e vencer esse afluxo do inconsciente é para pessoas extremamente bem preparadas"[40].

Entretanto, um simples ato de Glorinha, ao tocar a sua mão e dizer "fica tranquilo"[41,] foi o suficiente para impedir que ele se desorganizasse psiquicamente, atitude notada pelos torturadores que, a partir daí, tomaram atitudes mais radicais, inicialmente, separando os dois e colocando-os em salas diferentes.

A partir deste ponto, o protagonista começa a contar com detalhes os procedimentos de tortura realizados pelos homens. De acordo com o dramaturgo, as agressões começaram juntamente com um interrogatório, no qual os torturadores realizaram uma série de perguntas como, por exemplo, "Qual o nome da revista em que você escreveu sobre o estado leninista? Vamos! Fale!"[42], seguido de tapas e socos. Este procedimento teria durado uma noite inteira e, segundo o intelectual, tem como objetivo esgotar o torturado, mantendo sua consciência, mas instaurando uma sensação de horror e medo.

Em seguida, Carlos Henrique diz se lembrar de três momentos em que foi submetido a extrema brutalidade.

O primeiro deles, ao ser colocado em um ambiente fechado, no qual os torturadores o teriam submetido a um barulho ensurdecedor de sirene, teria lhe rendido graves problemas de saúde, deixando sequelas permanentes. Este é um fato que explica várias passagens do documentário, já que fica evidente, em diversos momentos, ao longo da obra, o problema auditivo apresentado pelo dramaturgo, que teria dificuldade em ouvir as perguntas realizadas pela diretora.

O segundo momento teria sido o artifício do choque elétrico. De acordo com o protagonista, este é um procedimento de violência desproporcional, que não pode, de forma alguma, ser comparado a um soco ou pontapé, configurando-se enquanto ato de extrema brutalidade que, além de instaurar dor e pânico, pode causar a morte por parada cardíaca.

Sobre o choque elétrico, Carlos Henrique apresenta uma riqueza de detalhes em seu relato. Segundo o protagonista, o torturador teria lhe solicitado que amarrasse uma das pontas do dispositivo em seu órgão genital e a outra em um de seus dedos. Em

[40] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:13:48.
[41] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:14:38.
[42] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:14:55.

seguida, comentando que utilizaria uma potência acima da necessária para o procedimento, teria autorizado a descarga elétrica, para o desespero de Escobar, que teria sido arremessado contra a parede tamanha a dor e violência do ato.

Na sequência, o mesmo torturador teria lhe pedido para repetir todo o procedimento desde o início, fixando mais uma vez o dispositivo em suas partes íntimas para uma nova sessão de choque. O que teria sido executado pelo dramaturgo com extrema frieza.

Carlos Henrique não deixa claro qual teria sido o terceiro momento de maior brutalidade, pois na sequência, empenha-se em condenar a atitude de seus companheiros políticos, que teriam se afastado dele após sua saída da prisão. Escobar acredita que a posição adotada por este grupo, de orientação stalinista, se deu em prol de um protecionismo contra uma possível intervenção ideológica que pudesse mudar o direcionamento do movimento, conforme podemos notar no trecho a seguir[43]:

> - Carlos Henrique Escobar: Esses meus amigos que eram stalinistas, eu tô falando meus amigos porque eram professores como eu, das universidades, estão dirigindo até hoje as Universidades e ganharam grandes empregos no governo Lula e Dilma. Enquanto que os meus amigos, que fizeram luta armada, ou morreram, ou estão desempregados, ou o Lula e o Dirceu expulsaram do Partido dos Trabalhadores, porque eles eram pessoas firmes. Isto é, tudo que nós tínhamos de melhor e arriscamos pelo Brasil, eu não diria pelo Brasil em um sentido nacionalista, arriscarmos por conta de um sofrimento geral de pessoas, de animais, de tudo naquele país, foram os excluídos e são os temidos até hoje! Cê entende? Venceu o capital, venceram os torturadores, venceram os traidores. Você entende? E eu não ponho a culpa disso numa fatalidade, eu ponho a culpa disso em nós. Da nossa falta de preparo e de força, pra termos vencido. Então somos nós que temos que mudar.

Mais uma vez o dramaturgo expõe sua decepção em relação à esquerda brasileira e às consequências das ações tomadas por este grupo, principalmente por conta das mudanças nos ideais do movimento. Desta forma, podemos retomar às ideias expressas por Ilana Feldman, levantando questões relativas ao padrão de vida adotado pelo protagonista, observadas ao longo do documentário, ao valorizar mais o convívio com seus animais de estimação em comparação com as pessoas ao seu redor. Esta misantropia parece se estender aos membros de sua família, em especial à diretora

[43] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:19:55.

Maria Clara, que encontra uma grande dificuldade ao longo da produção de toda sua obra.

A cena que sucede um dos depoimentos mais dramáticos do filme “Os dias com ele”, estabelece um imenso contraste com o depoimento fornecido por Carlos Henrique Escobar. Nela, conforme combinado em momento anterior do filme, vemos uma simples comemoração do aniversário do protagonista, realizada apenas na presença da família.

Na cena, Emílio, filho mais novo do dramaturgo, encontra-se deitado no sofá da pequena sala de estar da residência, e vemos também um bolo bem simples com duas velas em cima. Aos poucos os personagens vão entrando em cena, a começar pela diretora, da qual podemos visualizar apenas a parte de baixo da cintura e, na sequência, o dramaturgo, que se acomoda confortavelmente em seu sofá. Maria Clara parece ser a mais animada e, com uma caixa de fósforos em mãos, mobiliza todos a cantar os parabéns para o pai.

É interessante notar que a cena, disposta logo após o relato de tortura concedido por Carlos Henrique, soa como uma espécie de pedido de desculpas da filha para com o pai, como quem quisesse compensar os maus momentos proporcionados pela lembrança do trauma, com os possíveis momentos de alegria proporcionados pela comemoração do aniversário.

O dramaturgo, no entanto, mantém o tom desinteressado que outrora possuía ao ser interpelado por sua esposa, Ana, a respeito dos planos para comemoração de mais um ano de vida. A fala dita pelo filósofo logo após os parabéns, vem nos revelar, juntamente com outras atitudes observadas no decorrer do filme, certo desgosto de Carlos Henrique em relação à vida, evidenciando o atual momento vivido por ele, no qual sua maior preocupação é preparar-se para a morte, sobretudo, na presença de seus amados gatos.

No apagar das luzes, a esposa conta ao marido que tudo aquilo fazia parte de uma exigência de Maria Clara. O dramaturgo retruca, revelando nunca ter comemorado seu aniversário com bolo e que, na verdade, aquela era uma iniciativa promovida por Ana, com o objetivo de transmitir uma falsa impressão para a diretora.

O filho finalmente toma a iniciativa e inicia uma contagem: ao chegar no três, todos começam a cantar parabéns de maneira bastante desanimada. No entanto, após o

apagar das velas é possível ouvir um “muito obrigado” bastante sincero vindo do dramaturgo, sugerindo, ainda que por um momento, uma verdadeira gratidão de Carlos Henrique, ao revelar seu lado mais humano por trás de toda indiferença expressa até aquele momento.

C) A cena da cadeira

Em uma das últimas cenas que compõem o documentário de Maria Clara Escobar, é registrada uma da passagem de grande tensão na relação entre a diretora e seu pai, o que, de certa forma, justifica o seu posicionamento ao final da obra, funcionando como um clímax do documentário. A própria diretora, em suas anotações sobre o processo de produção, nos revela que, após o acontecimento, teria pensado em desistir do projeto.

Segundo ela,

> Sobre o processo ainda, um último comentário: dois momentos foram muito importantes e decisivos para mim. Um: após a cena da cadeira, mantida no corte final, eu pensei intensa e sinceramente em desistir do filme. Fiquei semanas sem filmar. Não sabia como restituir uma conexão entre a personagem e a documentarista. Estive a ponto de fazer as malas definitivamente, aceitar o fracasso. Foram semanas de horror. E então, depois de entender que desistir naquele ponto era demasiadamente simbólico e significava desistir dessa nova possibilidade de diálogo com o mundo (compreendendo o conflito), resolvi propor a meu pai filmar o que ele quisesse falar. Que falássemos de literatura, da possibilidade de Marxismo. É uma conversa que, sinto pena, não coube na montagem final. Aqui, no DVD, tenho a oportunidade de mostra-la para as pessoas. (ESCOBAR, 2015, p.22).

É interessante observar que, para além do ápice no desentendimento observado na relação entre Carlos Henrique e sua filha, a importância da cena reside também na multiplicidade de análises proporcionadas pela mesma, composta por um plano-sequência com duração aproximada de 17 minutos, capaz de condensar, entre seus dois cortes, todas as questões abordadas ao longo deste trabalho.

São elencáveis diversos tópicos como: a predominância do desenvolvimento das ações no espaço extracampo; a disputa por uma narrativa oficial entre pai e filha que esbarra nos limites entre a figura pública e privada de Carlos Henrique; uma abordagem

que privilegia, antes de tudo, o conteúdo do filme frente a um formalismo estético; e principalmente, a relação entre o uso das tecnologias digitais e não só uma relativa democratização, conforme mencionado anteriormente, mas também uma predominância da abordagem subjetiva proporcionada por esta.

A cena se passa no quintal da casa de Carlos Henrique. O ambiente é bastante simples, com um jardim ao fundo e um muro, cuja pintura encontra-se bastante desgastada pelo tempo. Logo a frente, disposta de maneira premeditada pela diretora, vemos uma cadeira e, sobre ela, alguns papéis.

Ao contrário das cenas anteriores, nesta não existe um longo período que antecede a ação principal e o espectador presencia, logo a princípio, a entrada do protagonista em cena. Carlos Henrique, de maneira bastante eufórica, pega os papéis localizados em cima da cadeira e os entrega para Maria Clara dizendo: "Eu não preciso disso, preciso?"[44], seguido pela resposta da diretora: "Precisa, eu queria que você lesse"[45].

Na sequência, fica claro para o espectador que os papéis, são um documento oficial descoberto pela cineasta, e mostra-los a ele foi feito com a intenção de que seu pai representasse para a câmera, lendo o conteúdo escrito do documento em voz alta. O diálogo a seguir deixa evidente, mais uma vez, que a discussão presenciada diante da câmera, diz respeito, muito mais, a uma disputa pela autoria do filme, na qual Carlos Henrique recusa-se a ser documentado enquanto "personagem secundário em seu próprio filme", de acordo com as palavras do próprio dramaturgo. Ilana Feldman também faz menção a esta cena na análise realizada do filme de Maria Clara Escobar.

> Sustentando sua posição crítica ao filme que está sendo feito, Carlos Henrique acrescenta ainda, com um misto de lucidez aguada e vaidade incontrolável: "Não me tome como alguém secundário que você possa usar secundariamente, porque o que eu tenho de melhor encheria o filme". Como fica claro, ele não quer ser um "personagem secundário" no filme da filha, ela que sempre foi secundária em sua vida diante dos grandes ideais políticos. Nessa disputa por protagonismo, Maria Clara reage com insubordinação e teimosia, ao final sentado, por assim dizer na cadeira vazia do "inimigo". Teria ela aprendido a desobediência com o pai? Seria essa a sua herança? Num gesto ambíguo, Maria Clara acaba por fazer elo com Carlos Henrique, em uma situação que, aparentemente, estava destinada ao conflito. (FELDMAN, 2017, p.220).

[44] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:27:40
[45] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:27:47.

Figuras 22 e 23 - Cena da cadeira

A irritação do dramaturgo com a atitude da filha é notável, especialmente a partir do seu tom de voz. Neste momento, o protagonista parece aproveitar-se da situação desencadeada pela postura de Maria Clara, para realizar um desabafo a respeito do documentário realizado, externando todos os pontos que considera negativos na abordagem empreendida por sua filha[46].

> - Carlos Henrique Escobar: No meio dessa confusão toda, as suas perguntas são de quem está filmando outra coisa e não a mim, quer dizer, isso você já disse! Tá filmando você e não sabe direito o que houve. Talvez não saiba direito quem você está filmando. Nem sabe o que ele fez, nem sabe se ele tem importância, se ele não tem importância. Por isso que eu disse pra você, que a sua saída seria você fazer isso virar uma coisa estética e não um documento, por que aí você teria que estar mais informada.... Não me tome muito como, já te pedi isso, alguém que você possa usar, mas é assim que você tem que usar, secundariamente, "ao meu pai e tal". O que eu tenho de melhor encheria o filme, se eu vou fazer papel de bobo ali, eu fico um bobo mesmo. Não sou bobo! Não fui, em nenhum momento de minha vida, nem como preso comum, nem como preso político, nem com os amigos, nem com ninguém e nem com as mulheres etc. e tal. Me dei mal! Mas claro que um cara com esse temperamento, com essa minha história, que vem de minha mãe, o que é que eu tinha a fazer?

[46] OS DIAS COM ELE, 2013, 01:29:05.

Podemos destacar dois momentos interessantes na fala de Carlos Henrique: o primeiro no qual ele sugere à sua filha, que a única saída para seu filme, seria a realização de uma obra cujo foco fosse uma abordagem estética, já que, de maneira alguma, seu filme teria utilidade enquanto "documento".

Ao utilizar o termo "documento", Carlos Henrique remete às origens da palavra documentário, trazendo à tona uma ampla discussão relacionada a este campo, que diz respeito à obrigatoriedade de uma abordagem objetiva e imparcial em relação a qualquer assunto documentado.

O próprio termo já era criticado à época de sua criação por Alberto Cavalcanti, para quem a palavra tinha "o sabor da poeira e do tédio", referindo-se à abordagem educacional proposta por Griegson. (TEIXEIRA, 2004, p. 47).

O segundo é o incômodo demonstrado pelo dramaturgo em ser retratado como personagem secundário do filme de sua filha que, segundo ele, parece não conhecer sua história e nem a importância de sua figura enquanto homem público. A postura de Carlos Henrique permanece firme durante toda a cena, recusando-se a ler o documento. Esta recusa é justificada como uma tentativa de evitar "dar voz aos torturadores".

Assim, Escobar acredita que, ao ler o documento, expedido pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops) em 1973, estaria glorificando a si mesmo enquanto torturado, e privilegiando o seu caso, que teria sido apenas uma prisão "quando, na realidade, ocorreram mais de dez mil".

Voltando à análise dos aspectos técnicos da cena, podemos citar algumas características interessantes apreendidas a partir de sua observação. A primeira delas é o fato da ação passar-se inteiramente em espaço extracampo, ou seja, fora do enquadramento realizado pela diretora. Sendo assim, o acesso que o espectador tem à fala proferida por Carlos Henrique se dá exclusivamente pelo meio sonoro, que parece ter sido registrado pelo mesmo gravador digital de áudio, observado no fim da cena e em momentos anteriores do filme.

Outro aspecto interessante é a duração da cena, que conta com quase 20 minutos, sem a utilização de nenhum corte e sem que haja a necessidade da captação de imagens, já que, em momento algum, a ação desenrola-se frente ao aparato cinematográfico.

Este é um aspecto que nos fornece um parâmetro comparativo do modelo de produção realizado a partir da utilização de gravadores digitais, tanto de imagem quanto

de vídeo, com o processo de produção em película, que apresenta uma grande limitação imposta, não apenas pelo custo, mas também pelo tempo de gravação reduzido em comparação aos potentes cartões de memória utilizados atualmente.

Este aspecto temporal fica evidente também a partir da diferença de luz notada ao compararmos o primeiro e o último frame da cena. Neles, é possível perceber uma iluminação típica de um final de tarde, também conhecida como hora dourada por vários diretores de fotografia, que, ao longo do plano, dá lugar a uma iluminação escassa na qual a falta de luz contribui para a aparição de grãos na imagem captada.

Por fim, a atitude de Maria Clara diante da recusa de seu pai confirma a posição de controle absoluto do filme por parte da diretora, ainda que em alguns momentos este seja ameaçado pela postura de seu pai. Após Carlos Henrique Escobar sair de cena, ela senta-se a cadeira e realiza, por conta própria, a leitura do material.

Desta forma, a postura da diretora deixa claro que, apesar da tentativa e da resistência de seu pai em tentar roteirizar o filme, é ela quem de fato detém a palavra final em relação ao conteúdo do filme, seja através das discussões vista em frente às câmeras, ou através da montagem, na qual, frequentemente, ela se contrapõe às ideias do pai.

Conclusão

> Mesmo já no processo final da edição, com Juliana, eu não achava um final possível para o filme. Tudo parecia ou demasiadamente banal ou demasiado sublinhado. E então, um dia, tomando um café com Avellar, no IMS, para ouvir os seus comentários em relação ao filme, ele me disse: "você não precisa de um final. Não há o que encerrar. A questão desse filme não se encerra". E eu repeti para mim mesma "então não preciso terminar? " Uma porta enorme se abriu para nós, e Juliana encontrou essa conclusão, uma porta que se fecha enquanto se faz um chamado: "vem". E nós fomos.
> (ESCOBAR, 2015, p. 22).

A esta altura do processo de pesquisa, ter a oportunidade de escrever uma conclusão para esta dissertação, além de servir como indicativo de que mais uma etapa se aproxima do fim, é importante para rememorar todos os pequenos detalhes que foram abordados ao longo desta jornada e que nos trouxeram até aqui. Serve também para me fazer sentir na pele a insegurança de colocar um ponto final em meu texto.

Talvez a porta que se fecha seja mais do que o final de um ciclo formal de mestrado com os ritos de defesa que compõem trabalho científico executado ao longo de quase três anos. Talvez esta porta seja o alivio de ver se cumprir um compromisso assumido com toda a Universidade Federal de Juiz de Fora e também todo o corpo discente e docente do programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e um retorno a toda a comunidade científica e prestação de contas para com a sociedade. Sabemos que a educação pública e de qualidade é um direito social garantido formalmente na constituição federal, mas que, no entanto, não tem efetividade real na vida da maioria dos brasileiros.

Nestas circunstâncias, usufruir deste direito acaba se tornando um privilégio e traz uma carga de responsabilidade muito maior fazendo refletir sobre que contribuição concreta se materializou nesta dissertação escrita estou devolvendo à sociedade e à comunidade acadêmica a partir de todo o investimento pessoal, mas também público em mim e minha pesquisa.

Chego ao fim deste trabalho satisfeito com o caminho que tracei até aqui, mas certo de que o ponto final será somente um até logo, talvez o tempo necessário para dar um respiro e voltar com novos olhos ao texto esquecido, para no futuro, à luz de um

novo olhar, poder tirar novas conclusões em um processo quase que inesgotável em um eterno devir pessoal e teórico.

No primeiro capítulo deste trabalho, fizemos uma contextualização do momento vivido pelo documentário brasileiro, e da disseminação da prática documental a partir de 1995, proporcionada não só pelas políticas de incentivo, mas também pela disponibilidade de novas tecnologias, o que, de acordo com Consuelo Lins, teria tornado o processo de produção audiovisual mais acessível a um público geral. Atualmente, com o aumento progressivo da disponibilidade de dispositivos e smartphones com câmeras modernas aliadas aos aplicativos de edição e efeitos gráficos, é possível dizer que o fazer audiovisual está cada vez mais difundido em uma sociedade paulatinamente mais informatizada.

No entanto, de acordo com várias referências na área, como Carlos Alberto Matos Consuelo Lins e Beatriz Sarlo, dentre outros, de cuja obra utilizamos o conceito de pós memória ao longo deste trabalho, esta popularização do fazer audiovisual se deu por um viés subjetivo. A subjetividade no documentário pode ser entendida de diversas maneiras: pode dizer respeito ao conteúdo dos filmes cada vez mais ambientados em um meio familiar, (portanto, em um espaço privado), em um mundo em que a tecnologia se mantém presente em diversas dimensões do cotidiano; ou pode se expressar como um ponto de vista do diretor sobre determinado assunto, uma opinião, uma forma de abordar o objeto documental.

A análise do filme de Maria Clara, per si, expõe parte deste aparato tecnológico, especialmente aquele relacionado à produção audiovisual, mas é a análise dos documentários que estão sendo produzidos atualmente por mulheres e a forma como eles estão sendo recepcionados nas redes sociais, por comentários que, em muitas das vezes, questionam a autoridade da mulher enquanto diretora e a sua visão dos fatos, que nos mostra a importância de se discutir e de se trazer os números sobre a participação das mulheres ao longo da história do cinema.

É nítida a desproporcionalidade das críticas a obras dirigidas por mulheres. Parece que só por ter sido dirigido por uma mulher, um filme já começa devendo alguma coisa à sociedade e essa coisa inominável persegue a produção constantemente deixando uma sensação de dívida permanente.

Ainda no primeiro capítulo, também contextualizo o leitor a respeito da obra Feminino e Plural, que muito contribuiu para o debate do cinema feito por mulheres no Brasil. As produções teóricas ali abrigadas tornam-se necessárias a partir do momento em que o objeto empírico de nossa análise é um filme dirigido por uma cineasta mulher que, para além do papel de diretora, também ocupa o papel de filha do protagonista do filme de uma forma simbólica muito significativa para a própria concepção do filme.

Avançando para os dias de hoje, vemos que em 2019, seis anos após o lançamento da obra de Maria Clara, os filmes de autoria feminina continuam sendo lançados, como é o caso do filme Democracia em vertigem, da diretora Petra Costa, sobre o qual também discutimos no primeiro capítulo.

Esta permanência no fluxo de obras com este olhar e esta origem contribui para a pluralidade das linguagens nas obras cinematográficas como também para a oxigenação da própria área que comporta o conjunto das obras, o cinema, mexendo em lugares de poder antes estáticos, exigindo mais atenção e uma postura atenta à dinâmica dos fatos e processos políticos que se movimentam continuamente no bojo das relações sociais.

Finalizando o primeiro capítulo, propus um levantamento dos textos produzidos a partir da análise do filme, capazes de atender ao recorte proposto e trazer opiniões divergentes da mesma obra para diferentes estudiosos, autores e analisando cada um de seus lugares de fala.

Foi possível elencar uma série de características distintas apontadas por cada um desses textos, tais como a assimetria na relação diretor/personagem e o dilema ético de Maria Clara ao inserir na edição final os bastidores das entrevistas realizadas com o pai.

No segundo capítulo, abordamos algumas questões relacionadas ao campo do documentário, passando pelo seu surgimento e adotando duas metodologias distintas para o estudo do campo documental.

A primeira, proposta por Bill Nichols, acredita no documentário e na linguagem audiovisual enquanto ferramentas capazes de representar o mundo real a partir de modos distintos. Ou seja, uma realidade, real e objetiva, que precisaria ser captada. A partir de diversas características observadas em diferentes filmes, ele identificou seis modos distintos de representação da realidade: expositivo, observacional, interativo, reflexivo, poético, performático.

Não coincidentemente, cada um desses modos de representação corresponde a um determinado movimento do cinema documentário, como o modo expositivo, por exemplo, pode ser exemplificado pelas obras do inglês John Grierson e dos documentaristas clássicos. Ou o método observacional, representado pelas obras dos documentaristas do cinema direto norte americano, ou até mesmo o modo interativo pelas obras do cinema verdade.

Ao longo do segundo capítulo, verificamos também os movimentos documentaristas brasileiros e as suas correspondências com os modos de representação propostos por Nichols, especialmente a partir do levantamento proposto por Jean Claude Bernardet, onde é possível relacionar as obras do modelo sociológico, muito em voga durante a década de 1960, ao método observacional, ou enumerar os documentários produzidos por Eduardo Coutinho como os maiores exemplos de obras produzidas dentro de um modo de representação interativo, onde o diretor contava suas histórias a partir dos relatos dos entrevistados.

Para exemplificar melhor essas correspondências, nos pautamos pela obra Espelho Partido, de Silvio Da-Rin, que também estabelece essas relações entre as obras brasileiras e a categorização proposta por Nichols.

Paralelamente, nos valemos das ideias de Luiz Augusto Rezende e sua proposta para o estudo do cinema documentário baseado nas dualidades virtual/atual, real/possível, para analisar alguns aspectos da obra de Maria Clara Escobar. Ao longo do terceiro capítulo, também nos valemos, ora ou outra, de algumas ideias propostas por Fernão Ramos, compondo, por fim, o repertório teórico utilizado ao longo deste trabalho.

O que pautou a maior parte do desenvolvimento desta pesquisa, sobretudo o segundo capítulo, foi o pressuposto de que, especialmente nas obras pertencentes ao modelo sociológico brasileiro, é possível identificar a forma como os cineastas utilizavam a voz dos entrevistados para legitimarem suas próprias opiniões. Ou seja, a ideia de que existe uma relação assimétrica de poder entre diretores e os personagens de seus filmes, onde é o diretor quem tem a palavra final quanto a de que forma será divulgada a imagem captada dos personagens. Estas são afirmações encontradas tanto na obra de Bernardet quanto de Da-Rin.

É possível observar em obras como Viramundo e Maioria absoluta, um modelo que trabalha com uma voz em *off*, responsável por fornecer informações a respeito do assunto de uma forma assertiva e autoritária enquanto a voz do outro de classe, trabalhador da indústria ou da construção civil, é utilizada enquanto voz de uma experiência de miséria e falta de acesso a direitos básicos como, por exemplo, o de voto - discussão relacionada aos analfabetos da época, inclusive registrada no filme.

Cabe mencionar, contudo, que, em certa altura, tanto no texto de Bernardet, quanto de Da-Rin, os autores identificam obras nas quais os entrevistados começam a tomar para si o controle do filme a partir da década de 1970. Um bom exemplo disso são os filmes Tarumã e Jardim Nova Bahia, ambos dirigidos por Aloysio Raulino, nos quais os personagens têm abertura para falar do que desejam e não sobre o que são perguntados e direcionados, como era observado nos representantes do modelo sociológico.

A partir daí, é possível observar que o que vemos ao longo da história do documentário brasileiro é uma transição da primazia de uma voz autoritária e assertiva, que tratava das experiências dos "outros", a quem viam de cima, do alto de suas posições de voz autorizada através do embasamento em números científicos e estatísticos frios e sem qualquer relação orgânica com as particularidades e dinâmicas contraditórias inerentes ao cotidiano de qualquer realidade regida por relações sociais, para uma voz que conta da sua própria experiência, muitas das vezes falando um português que em muito foge à norma culta e, nem por isto, sendo desqualificado ou desautorizado.

Nesta nova linguagem audiovisual, parece que se abre um canal de legitimidade do relato dos personagens, permitindo que eles saiam do lugar de "objeto" para encarnar o lugar de "sujeitos" na obra cinematográfica. O centro de poder das relações sociais engendradas neste processo produtivo se desloca e desliza entre cineastas e personagens dando oportunidade de expressão a aqueles que, antes disto, sempre foram desqualificados enquanto seres capazes de falar por si.

Historicamente, as abordagens documentais, até então, sempre se colocaram acima dos personagens, dando sua própria leitura sobre a realidade por eles vivida, muitas vezes, também, distantes dos processos reais e concretos vividos por estes sujeitos.

O progressivo acesso à internet e a equipamentos de produção e edição audiovisual, por mais improvisados e amadores que fossem, abriu um caminho sem volta na disputa de narrativas, onde não é mais necessário um intermediador que leve a informação de determinada realidade para o mundo.

Este processo passa a ser protagonizado por eles mesmos, promovendo um deslocamento substancial de poder e uma mudança estrutural na direção das narrativas, na história e na concepção de verdade hegemônica. Exemplo disto é permanentemente demonstrado no documentário de Silvio Tendler, "Encontro com Milton Santos ou O Mundo Global Visto do Lado de Cá", (2007).

O documentário que tem como fio condutor a história e o impacto político da produção teórica do geógrafo brasileiro Milton Santos aborda diversos casos que evidenciam o poder de quem comunica e como comunica sobre uma realidade, evidenciando a importância de subverter a hegemonia de determinadas vozes e olhares sobre a realidade, sobretudo do ponto de vista de classe. Sem dúvidas, este processo tem significado histórico de profunda alteração das relações de poder entre as diferentes classes no que se refere à escrita de si e divulgação, conferindo aos sujeitos autonomia sobre de que forma serão representados para o restante da sociedade em suas imagens, desejos, necessidades, ideias e valores.

A apresentação inicial dos personagens no capítulo 1 se tornou importante, pois nos ajudou a compreender algumas situações observadas no filme como uma possível insegurança da diretora em não saber ao certo o filme que está realizando e a maneira como Carlos Henrique reage à atitude da filha, sugerindo uma série de soluções para o filme - o que, de acordo com autoras como Ilana Feldman e Carla Maia, pode ser interpretado como uma tentativa do dramaturgo de roteirizar, tomando para si o controle do filme.

Destaco, nos textos analisados e produzidos a respeito do documentário[47], uma adesão irrestrita das autoras à personagem de Maria Clara Escobar e uma interpretação da figura de Carlos Henrique como pessoa rancorosa que não colabora com o filme da filha, reduzindo sua figura ao aspecto privado de pai ausente.

[47] *Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil*, Ilana Feldman e *Hipóteses para os dias com ele*, Carla Maia.

Alerto, entretanto, para a necessidade de se realizar outras análises, comprometidas com pontos de vista variados que considerem o histórico de vida de Carlos Henrique, sua idade avançada, o horror e a tortura a qual foi submetido, o que lhe rendeu sequelas para toda vida, como a surdez notável ao longo do filme, que tem influência direta, não só na obra produzida, mas também na relação de Carlos Henrique com o mundo e com a filha.

Do ponto de vista metodológico, interessa examinar o conflito entre pai e filha levando em consideração também um exercício de empatia para com a figura de Carlos Henrique, pois isso tornaria mais rica a análise do conflito entre eles e possibilitaria pôr em perspectiva crítica a fortuna crítica do filme até aqui estudada.

No caso de "Os dias com ele", no entanto, vemos Carlos Henrique Escobar, sujeito do filme, sendo criticado justamente por sua atitude em querer tomar para si o controle do filme da filha tanto no conteúdo quanto na forma do que seria divulgado através do resultado final do processo produtivo: justamente a atitude que era celebrada em momentos anteriores.

Diante de tal descompasso entre a celebração do movimento que antes significou um avanço na alteração dos termos das relações de poder entre as diferentes classes e a crítica ao presente protagonista executando aparentemente o mesmo movimento, coube verificar a hipótese principal levantada por este trabalho diante do objeto de pesquisa: a atitude de Carlos Henrique é criticada pelo fato dele ser um personagem homem e Maria Clara ser uma diretora mulher e, portanto, neste contexto de valorização de um cinema de autoriza feminina, sua atitude seria condenável, ao contrário daqueles que tomaram para si o controle do filme como nos filmes produzidos por Raulino durante a década de 1970?

Nossa hipótese é de que sim, uma vez entendemos que a virada metodológica aí não foi exatamente entre personagens e diretores, mas sim uma subversão das relações de poder engendradas no processo produtivo de narrativas oficiais através do produto audiovisual na linguagem documentário.

Cabe refletir, então, qual posicionalidade estabelecida se quer desestruturar enquanto lugar de poder. No caso do filme de Maria Clara Escobar, é nítida a disparidade de poder entre pai e filha em diversas dimensões, sobretudo pautados nas determinações sociais estruturais de desigualdade das relações de gênero que os

envolvem: pai – filha; homem – mulher; intelectual – cineasta; narrador oficial da história – ouvinte passiva da história. Em todas estas duplas, percebe-se nitidamente a desvantagem de Maria Clara, mas é enquanto cineasta que ela exerce a sua autoridade, principalmente durante a etapa de edição.

Realizamos, ao longo de todo o terceiro capítulo, um extenso e profundo estudo de caso do filme identificando em muitos dos elementos, dos diálogos e das cenas algumas das teorias contidas nos modos de representação e nos filmes estudados ao longo de todo segundo capítulo – estas obras certamente foram faróis a iluminar nossa problematização e conduzir às reflexões que ora nos propomos a entregar ao leitor como produto de nosso trabalho teórico-metodológico crítico e dialético.

Verificamos que, após esta intensa imersão nas obras, de fato, existe uma relação de assimetria entre os diretores de documentários e os personagens, objetos destes filmes em uma relação na qual o diretor adquire ainda mais poderes durante a etapa de edição do filme, na qual pode montar os depoimentos concedidos por seus entrevistados da forma como quiser, podendo até mesmo manipular o conteúdo e o contexto de suas falas.

No caso do filme de Maria Clara, fica explícito não apenas a partir da própria forma como são montadas as cenas e são utilizados os recursos de luz, som, voz e imagens de arquivo, mas também pelo relato da mesma e de Carla Maia no folheto que acompanha o DVD do filme, a intencionalidade da diretora em expor determinado conflito.

Fora deste tipo de abordagem transparente que evidencia os bastidores e a intencionalidade da diretora na montagem das cenas, poderia ser considerada alguma possibilidade de tropeço ético no uso do poder da diretora, sendo ela mulher ou não, na medida em que pudesse romper com a relação de confiança tacitamente estabelecida entre informante e entrevistador – que, neste filme, são a mesma pessoa: Maria Clara.

Esta é, portanto, uma ideia que já havia sido exposta, sobretudo no texto escrito por Eduardo Coutinho, no qual este defende a crença numa assimetria na relação entre diretores e entrevistados, levantando inclusive questões éticas referentes ao compromisso do diretor e sua responsabilidade para com os personagens de seus filmes.

De acordo com Coutinho, aquele que detém os aparatos tecnológicos capazes de captar e manipular as falas, seja através do posicionamento da câmera, da edição das

falas, ou através de uma série de outros artifícios proporcionados pela linguagem audiovisual, detém uma posição privilegiada em relação a aquele que concede seus depoimentos através da fala.

Finalizamos a apresentação deste modesto manuscrito na esperança de que nossa pesquisa e reflexões possam ter colaborado para o alargamento da compreensão do papel da linguagem audiovisual bem como as relações de poder ali contidas, mencionando a brilhante escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que, em sua obra "O perigo de uma história única", nos alerta sobre o seguinte:

> Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará.
> É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali".
> É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como é contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente. (ADICHIE, 2009: 89).

Referência bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozie. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2009.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**:dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTHUSO, Raul. Demasiadamente humano. REVISTA CINÉTICA, 2013. ISSN 1983-0343. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/osdiascomele.htm. Acesso em 30 de janeiro de 2019.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Les Éditions du Cerf, Paris, 2002.

BAZIN, André. **O que é o cinema ?** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Cosac Naify, São Paulo, 2014.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**: o caso de Amor de Perdição. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas). 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCG-FCT), 2008.

BERNARDET. **Cineastas e a imagem do povo.** Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio:** desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

COUTINHO, Eduardo. A verdade da filmagem. In: OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido – tradição e transformação do documentário**. Azouge Editorial, Rio de Janeiro, 2006.

DIÓGENES, Eliane Vasconcelos. **Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro:** do privado ao público. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Michel Foucault Dossier**. Editora Taurus. Rio de Janeiro, 1984.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Marx trágico**: o marxismo de Marx. Editora Taurus. Rio de Janeiro, 1993.ESCOBAR, Maria Clara. Anotações sobre um processo. In: ESCOBAR, Maria Clara. **Duas notas sobre os dias com ele**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2015.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural:** Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017.

FURTADO, Filipe. Diálogo sobre o poder. In: **CINÉTICA.** Disponível em: http://revistacinetica.com.br/home/os-dias-com-ele-de-maria-clara-escobar-brasil-2013-2/ . Acesso em 30 de outubro de 2018.

GUTFREIND, Cristiane F. **O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho**. Significação, v.39, n. 36, mar/set. 2011.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. [tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva]. 1a. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. In: **SIGNIFICAÇÃO: REVISTA DE CULTURA AUDIOVISUAL.** DOSSIÊ: "ESTUDOS SOBRE O CINEMA LATINO-AMERICANO" V. 42 N. 44, USP, São Paulo, 2015.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; JEAN, Serroy. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAIA, Carla. História e, também, nada. O testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar. **CINÉMAS D'ÁMÉRIQUE LATINE**. France, ISSN électronique N. 22, 2014. Disponível em: https://journals.openedition.org/cinelatino/882. Acesso em 24 de maio de 2018.

MAIA, Carla. Pequenas histórias face à grande história. REBECA - REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, v. 4, n. 1, 2015. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/155. Acesso em 13 de maio de 2019.

MAIA, Carla. Hipóteses para os dias com ele. In: ESCOBAR, Maria Clara. **Duas notas sobre os dias com ele.** Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. **Cinema de fato:** anotações sobre documentário. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Perspectiva, São Paulo, 1977.

METZ, Christian **Linguagem e Cinema**. Perspectiva, São Paulo, 1980.

MUANIS, Felipe. **Audiovisual e mundialização**: televisão e cinema. São Paulo: Alameda, 2014.

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário.** Tradução de Eliana Rocha Vieira Tuttoimondo. Fim quartely, vol.36, nº 3, 1983.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Monica Saddy Martins. Coleção Campo Imagético. Papirus. Campinas, São Paulo, 2005.

NICHOLS, Bill. **Representing reality:** issues and concepts in documentary. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, United States of America, 1991.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental em primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

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

RENOV, Michael. Investigando o Sujeito: uma Introdução. In: MOURÃO, M. D. e LABAKI, A. **O Cinema do Real.** São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2005.RESENDE, Luiz Augusto. **Documentário e Virtualização**: propostas para uma Microfísica da Prática Documentária. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

RODRIGUES, Cristiano José. **Tecnologia e sentido**: um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

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

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinem: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Cosac Naify, 2004.

TAVARES, Denise. Documentário biográfico e protagonismo feminino. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural:** Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**: Tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004

VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim de século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** Cosac Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Filmografia

A OPINIÃO pública. Direção de Arnaldo Jabor, 35mm, Preto & Branco, Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Verba S.A.; Film-Indústria, Rio de Janeiro, Brasil, 1967 (78min).

CABRA marcado para morrer. Dirigido por Eduardo Coutinho. pb / cor, 1984. (119 min).

CONGO. Direção de Arthur Omar, 35mm, Produtora: Melopéia/Córtex, Brasil, 1972 (11 min).

CRÔNICA de um Verão (Chronique d'un été), Direção de Jean Rouch e Edgar Morin, PB, Produtor: Anatole Dauman, França, 1961 (85 min).

DIÁRIO de uma busca. Direção de Flávia Castro. Vídeo Filmes, Rio de Janeiro, 2010. (107 minutos).

DOMINGO. Direção de André Novais, Joana Luz e Maria Clara Escobar. Synapse produções, Rio de Janeiro, 2004 (11 min).

ENCONTRO com Milton Santos ou O Mundo Global Visto do Lado de Cá. Silvio Tendler, Produção Executiva: Ana Rosa Tendler, Distribuição: Caliban Produções, Rio de Janeiro, 2007 (89 min).

HISTÓRIAS que só existem quando lembradas. Direção de Júlia Murat. Roreito de Maria Clara Escobar Júlia Murat Felipe Sholl. Produção: MPM Filmes/ Taiga Filmes/ Vitrine Filmes: Rio de Janeiro, 2011. (98 min).

JARDIM Nova Bahia. Direção e Produção de Aloysio Raulino, 35mm, COReBP, , 405m, 24q, São Paulo, 1971. (15min).

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 2007. (107 min).

MAIORIA Absoluta. Direção de Leon Hirszman, 35mm, P&B, Coordenador de produção: David E. Neves, RJ, Brasil, 1964 (18 min).

NANOOK, o esquimó. Direção de Robert J. Flaherty. Preto & Branco, Wikicommons. EUA, 1922.

OS dias com ele. Direção de Maria Clara Escobar. Produção: Filmes de Abril: Rio de Janeiro, 2013. 1DVD (107 min). Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM . Acesso em 02 de janeiro de 2018.

PASSE livre. Direção de Oswaldo Caldeira, 16mm, COR, 2.060m, 24q, Eastmancolor, Companhias produtoras: Mariana Filmes Ltda.; Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas Ltda.; Filmes da Matriz; Tecnison Ltda.Rio de Janeiro, 1974 (75min).

PASSEIO em família. Direção de Maria Clara Escobar. Produtora: Curta Cinema: São Paulo, 2010. (09 min).

QUE bom te ver viva. Direção de Lúcia Murat. Taiga Produções Visuais Ltda.; FCB - Fundação do Cinema Brasileiro. Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Rio de Janeiro, 35mm, COR, 1989. (100 min).

SUBTERRÂNEOS do futebol. Direção de Maurice Capovilla, 35mm, BP, 740m, 24q, Eastman e Fuji, 1:1'37, Companhia produtora: Thomaz Farkas Filmes Culturais, São Paulo, 1965, (30min).

VIRAMUNDO. Direção de Geraldo Sarno. Companhia produtora: Thomaz Farkas Filmes Culturais, Brasil, 1965, (37 min).

TARUMÃ. Direção de Aloysio Raulino, 16mm, COR, 24q, Futura Filmes Ltda., São Paulo, Brasil, 1975. (14 min).

TESOURO da Juventude. Direção de Arthur Omar, 35mm, BP, 384m, 24q, 1977. (14min),

VOCÊS. Direção e roteiro de Arthur Omar; interpretação de Iso Milman; fotografia de Sérgio Vilela; construção de sistema de luz de Djalma Delforge; pirotecnia de Régis Monteiro. Melopéia/Córtex, 35mm, 1979. (6 min).