

F(R)ICÇÕES

**IMAGENS
DE UMA
BUSCA DE**

SI

**ORGANIZAÇÃO
MÁRCIO ANDRADE**

F(R)ICÇÕES

IMAGENS DE UMA BUSCA DE SI

**ORGANIZAÇÃO
MÁRCIO ANDRADE**

**RECIFE
2025
COMBO MULTIMÍDIA**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Imagens de uma busca de si / organização Márcio
Andrade. -- 1. ed. -- Recife, PE :
Combo Multimidia, 2025.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-85-69620-01-3

1. Cinema - Apreciação 2. Cinema - História e
crítica 3. Linguagem audiovisual 4. Podcast (Redes
sociais online) 5. Produção audiovisual I. Andrade,
Márcio.

25-287644

CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Agradecimentos

Não sei dizer uma data precisa em que o projeto deste livro nasceu, mas posso confirmar que ele surgiu de uma vontade de escutar. Desde 2015, quando entrei no Doutorado em Comunicação (UERJ), venho partilhando com diversos colegas minhas investigações em torno dos modos de narrar a si e ao mundo. A cada disciplina, congresso e artigo publicado, encontrava a oportunidade de esbarrar em outros sujeitos que também se interessavam por essas temáticas – por mais solitário que o gesto da pesquisa possa ser.

Dez anos depois, depois de publicar diversos artigos e participar de variados congressos para falar sobre o tema, esse livro aparece como um pequeno grande fragmento de várias formas de escrita e modos de fazer que foram me atravessando ao longo dos anos. Cada página, cada voz, cada imagem que aqui ressoa carrega o gesto de muitas mãos, muitos encontros e muitos caminhos que se entrelaçaram ao longo do processo.

Antes de tudo, gostaria de agradecer àqueles que estão mais perto de mim, dividindo momentos mais íntimos e os intervalos entre uma escrita e outra. Meus familiares – Luzitânia, Adilson (in memoriam), Marcus e Adilson Jr –, meu amor Fernando Souza e meus amigos Laura Atanasio, Rodrigo Sarmiento, Diana Germano, Wagner Montenegro, Dani Valentim, Janaína Guedes, Amanda Ramos, Daniel Lamir, Marcella Semente, Diogo Madruga e outros tantos.

À equipe que tornou possível a materialidade deste livro, meu mais sincero reconhecimento: à Janaína Guedes, parceira gigante e incansável na produção executiva e na costura de cada etapa do projeto. Além disso, não poderia deixar de agradecer à equipe maravilhosa que sempre está disposta a somar no processo: Priscila Nascimento, Gabriel Coêlho, Tágory Nascimento, José Guerra (do Estúdio Guerra nos Estudos), Paula K, Rodrigo Sarmiento, Arthur Carvalho, Márcio Bastos, Tess Chamusca e a todas as pessoas que atravessam silenciosamente as páginas deste livro.

Agradeço profundamente às autoras e autores dos artigos – Ana Karla Farias, Ana Paula de Aquino Caixeta, Gabriela Almeida, Juliana Pamplona, Leonardo Simões, Luana Cabral, Marcos Vinicius Yoshisaki, Pedro Henrique Andrade, Roberta Veiga, Sabrina Tenório Luna e Tallýz S. Pereira – por terem confiado suas pesquisas a este projeto e construíram, com sagacidade e afeto, reflexões que atravessam a escrita de si por múltiplos prismas. Alguns, eu já conhecia a partir de leituras e outros, conheci a partir dessa escrita, e posso confirmar que admiro cada um de vocês. Sigamos bem nessa caminhada, ao mesmo tempo, árdua e satisfatória da pesquisa.

Aos entrevistados e entrevistadas dos podcasts – Abiniel Nascimento, Allan Ribeiro, Carolina Gonçalves, Chico Lacerda, Coraci Ruiz, Gabriel Tonelo, Hanna Esperança, João Pedro Pinho, Lia Letícia e Luz Mariana Blet – agradeço pela generosidade em abrir suas experiências e seus gestos criativos. Para mim, foi um privilégio e uma honra conhecer um pouco mais sobre vocês e espero que nos encontremos cada vez mais nesse mundo.

Ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), por viabilizar este projeto e reafirmar a importância de políticas públicas de fomento à criação e à memória no campo cultural. Por fim, agradeço a quem lê este livro: que estas imagens de uma busca possam reverberar como convite ao encontro e à criação de outras narrativas possíveis.

Márcio Andrade

Sumário

Agradecimentos	04
Sumário	06
Apresentação	09
Parte I - Desejos, impasses e gestos de invenção – O documentário em primeira pessoa	12
<i>Narrar-se em Imagens – As inscrições de si no documentário</i>	14
Vídeo-Ensaio – Márcio Andrade	
<i>Criar no impasse - Inovação e padronização no documentário em primeira pessoa</i>	15
Artigo - Marcos Vinicius Yoshisaki	
<i>Viver, Filmar, Narrar – Das autobiografias cotidianas no cinema de Ed Pincus e Ross McElwee</i>	32
Podcast – Entrevista com Gabriel Tonelo	
<i>Ditadura militar e escrita de si no documentário argentino – Uma análise de Los Rubios e Cuatros</i>	33
Artigo - Sabrina Tenório Luna	
<i>Do si como encontro com o outro – Das cartas filmicas ao documentário autobiográfico em Limiar</i>	46
Podcast – Entrevista com Coraci Ruiz	
Parte II - Quebrando espelhos por dentro – O ensaio entre rastros, arquivos e fabulações	48
<i>Pensar como Deriva – O ensaio e a escrita a partir de si</i>	50
Vídeo-Ensaio – Márcio Andrade	
<i>Inscrição subjetiva e processos de luto no cinema ensaio brasileiro</i>	51
Artigo - Ana Paula de Aquino Caixeta	
<i>Arquivos da Ausência – Das rasuras da memória ao ensaio como invenção</i>	71
Podcast – Entrevista com Carolina Gonçalves	
<i>Cinescritas: escrever imagens em Marguerite Duras</i>	72
Artigo - Ana Karla Batista Farias	
<i>Thyniá e Mar de Dentro - Ou do gesto de rasurar arquivos e reescrever a memória</i>	89
Podcast – Entrevista com Lia Letícia	

Parte III - Autoinscrições e encontros – Reinvenções do eu e do outro nas práticas autoetnográficas	91
<i>Do estranho familiar – A autoetnografia como filme em família</i>	93
Vídeo-Ensaio – Márcio Andrade	
<i>Arqueologias de si - Construções autobiográficas no cinema documental de Tila Chitunda</i>	94
Artigo – Luana Cabral	
<i>Encruzilhadas e Fabulações - Autoetnografias periféricas e as escritas (coletivas) de si</i>	108
Podcast – Entrevista com Luz Mariana Blet	
<i>“Mais do que isso não sei se ele contaria” – Variações entre o biográfico e o autobiográfico em Inconfissões, de Ana Galizia</i>	109
Artigo – Gabriela Almeida e Pedro Henrique Andrade	
<i>Virgindade, Fim de Tarde e as infâncias LGBTQIAPN+</i>	128
Podcast – Entrevista com Chico Lacerda	
Parte IV - Do Eu ao Comum – Escritas de Si em Perspectivas Coletivas	130
<i>Do Eu ao Nós – Olhares políticos ao redor das escritas de si</i>	132
Vídeo-Ensaio – Márcio Andrade	
<i>Narcisas subversivas: a escrita sáfica de si como autoafirmação no cinema brasileiro</i>	133
Artigo – Roberta Veiga	
<i>O íntimo é político – Sobre Olga Futemma e as histórias do documentário no Brasil</i>	151
Podcast – Entrevista com Hanna Esperança	
<i>Os relatos subterrâneos de Lima Barreto e Abdias Nascimento - A “escrita de si” como arma de lucidez em meio ao cárcere</i>	152
Artigo – Leonardo Simões	
<i>Deslembrar ou Desesquecer – Dos movimentos do arquivo pessoal às memórias em um corpo coletivo</i>	166
Podcast – Entrevista com Abiniel Nascimento	
Parte V - Identidades em travessia – Autoficções, fabulações e insurgências do eu	168
<i>Do ser como invenção – A autoficção e as fabulações de si no cinema</i>	170
Vídeo-Ensaio – Márcio Andrade	
<i>Estratégias de autoficção em dispositivos drag king</i>	171
Artigo – Juliana Siqueira Pamplona	

<i>Eus em Série – Das autoficções em I may destroy you, Better Things e outras dramédias contemporâneas</i>	188
Podcast – Entrevista com João Pedro Pinho	
<i>(AUTO)BIXAR-GRÁFIAS – Por uma poética transvestigênera de si</i>	189
Artigo – Tallýz S. Pereira	
<i>Do ser como invenção compartilhada – O real e o fabulado nos filmes de Allan Ribeiro</i>	202
Podcast – Entrevista com Allan Ribeiro	
Imagens por vir - A escrita de si como abertura a futuros [im]possíveis	203
Sobre _s Colaborador_s	205
Sobre o Organizador	211

Apresentação

O livro *Imagens de uma busca de si* propõe um percurso diversificado pelas práticas de escrita de si na literatura, no cinema e no audiovisual contemporâneo, reunindo produções em diferentes formatos (artigos, vídeo-ensaios e podcasts) que investigam os modos como o eu pode ser narrado, reinventado e compartilhado nestas linguagens. Ao longo de cinco partes, o livro atravessa temas como autorrepresentação, memória, luto, autoficção, performance e política, compondo uma constelação de obras e reflexões que afirmam o gesto autobiográfico como campo de invenção estética.

Na *Parte I – Desejos, impasses e gestos de invenção – O documentário em primeira pessoa*, os textos e obras reunidos exploram os caminhos do documentário autobiográfico como espaço de conflito e criação subjetiva. O vídeo-ensaio de Márcio Andrade propõe uma arqueologia das práticas de autorrepresentação, enquanto o artigo de Marcos Yoshisaki investiga os impasses do gênero a partir de *Bem-vindos de Novo*. Em entrevista a Márcio Andrade, Gabriel Tonelo analisa as autobiografias filmicas de Ed Pincus e Ross McElwee. Sabrina Tenório Luna examina as estratégias autoficcionais de Albertina Carri nos filmes *Los Rubios* e *Cuaterros*, que lidam com os silêncios herdados da ditadura argentina. Encerrando a seção, o podcast com Coraci Ruiz aborda sua trajetória das videocartas ao filme *Limiar* (2020), refletindo sobre o cinema autobiográfico como prática ética, política e relacional.

A *Parte II – Quebrando espelhos por dentro – O ensaio entre rastros, arquivos e fabulações* aborda o ensaio como forma capaz de habitar as lacunas da memória e do luto. No vídeo-ensaio que abre a seção, Márcio Andrade apresenta o filme-ensaio como linguagem em trânsito, dialogando com Corrigan, Adorno e cineastas como Marker e Varda, enquanto o artigo de Ana Paula de Aquino Caixeta analisa o luto em filmes como *Di-Glauber* e *Inconfissões*. No primeiro podcast da seção, Carolina Gonçalves Pinto discute, com Márcio Andrade, a potência política da ausência a partir de obras de Sarah Polley, Lola Arias e Laurie Anderson. No segundo artigo, Ana Karla Farias investiga a escritura filmica de Marguerite Duras como literatura expandida. Encerrando a seção, o segundo podcast traz Lia Letícia em diálogo com Márcio Andrade sobre performance, videoarte e ativação de arquivos coloniais, compondo uma estética de reexistência e inscrição da memória no corpo.


Na *Parte III – Autoinscrições e encontros – Reinvenções do eu e do outro nas práticas autoetnográficas*, as contribuições investigam os modos de narrar o eu em relação ao outro, a partir de abordagens autoetnográficas, decoloniais e afetivas. No vídeo-ensaio de Márcio Andrade, a autoetnografia é pensada como gesto de invenção subjetiva e partilha, enquanto no artigo de Luana Cabral, a pesquisadora analisa os curtas de Tila Chitunda sob o conceito de autodefinição. No

primeiro podcast, Luz Mariana Blet divide com Márcio Andrade suas experiências com cinema de rua, escrevivência e fabulações negras. Gabriela Almeida e Pedro Henrique Andrade discutem o filme *Inconfissões*, de Ana Galizia, como gesto de memória queer e curadoria afetiva. No podcast com Chico Lacerda, são abordadas as escritas de si no curta *Virgindade* e na HQ *Fim de Tarde*, refletindo sobre infâncias LGBTQIAPN+, memória e resistência.

A *Parte IV – Do Eu ao Comum – Escritas de Si em Perspectivas Coletivas* aborda o deslocamento da narrativa autorreferente rumo a experiências partilhadas e críticas. O vídeo-ensaio de Márcio Andrade, reflete sobre o documentário autobiográfico como espaço de escuta em filmes como *Carta ao Mar* e *Valdira*. Em seu artigo, Roberta Veiga analisa curtas que exploram narrativas sáficas como formas de insubmissão afetiva. No primeiro podcast, Hanna Esperança discute, com Márcio Andrade, a trajetória de Olga Futemma e a inscrição de subjetividades femininas no documentário brasileiro. No segundo artigo da seção, Leonardo Simões aproxima os escritos de Lima Barreto e Abdias Nascimento como denúncias que emergem do cárcere. Já no segundo podcast, Abiniel Nascimento narra sua relação com arquivos e memória como práticas encarnadas e políticas, propondo o arquivo como campo de disputa e reverberação ancestral.

A *Parte V – Identidades em travessia – Autoficções, fabulações e insurgências do eu* reúne proposições que investigam formas dissidentes de escrita de si, tensionando os limites entre realidade e ficção, corpo e linguagem. No vídeo-ensaio de Márcio Andrade, a autoficção é pensada como gesto político a partir de cineastas como Truffaut, Jodorowsky e Panahi. Em seu artigo, Juliana Pamplona analisa o curta *Kings* e os jogos de desidentificação de gênero, enquanto, no primeiro podcast, João Pedro Pinho dialoga com Márcio sobre o conceito de “semiautobiografias ultrapersonalistas” em séries como *I May Destroy You e Better Things*. No artigo de Tallýz S. Pereira, por sua vez, a escrita-corpa é afirmada como travessia transvestigênere e, encerrando a seção, Allan Ribeiro comenta com Márcio Andrade sobre sua filmografia em torno de temas como autoficção, performance e fabulação.

Ao longo de suas cinco partes, *Imagens de uma busca de si* constrói um espaço múltiplo e vibrante de reflexão e criação, em que narrar-se não é apenas gesto de interioridade, mas ato político, poético e partilhado.

The background is an abstract composition of textures. On the left, there's a large area of bright orange paper with a slightly rough, fibrous texture. This orange area is partially torn away, revealing a white surface underneath. To the right, there's a dark, almost black, textured area that looks like a rough, granular surface or perhaps a piece of dark fabric or paper. The overall effect is one of layered, torn paper and contrasting textures.

PARTE I
DESEJOS, IMPASSES E
GESTOS DE INVENÇÃO -
O DOCUMENTÁRIO EM
PRIMEIRA PESSOA

A primeira parte do livro *Imagens de uma busca de si* reúne propostas que investigam as múltiplas possibilidades do documentário autobiográfico, atravessando diferentes formatos e abordagens críticas. Os trabalhos aqui reunidos compartilham o desejo de pensar os modos contemporâneos de inscrição de si no cinema documental, enfrentando dilemas éticos, políticos e estéticos.

No vídeo-ensaio *Narrar-se em Imagens – As inscrições de si no documentário*, Márcio Andrade propõe uma arqueologia sensível das práticas de autorrepresentação no cinema, a partir de um olhar histórico sobre as práticas do documentário clássico e moderno até a chegada de filmes de abordagem subjetiva. A partir de um olhar sobre filmes como *33*, *Santiago*, *Elena* e *Uma passagem para Mário*, busca-se compreender a câmera como dispositivo de memória e fabulação, onde experiência e invenção se entrelaçam. No artigo *Criar no impasse – Inovação e padronização no documentário em primeira pessoa*, Marcos Vinicius Yoshisaki, a partir de sua experiência na realização do filme *Bem-vindos de Novo*, discute os limites do gênero autobiográfico e as ideias em torno de um impasse entre inovação e cristalização de formatos.

No podcast *Viver, Filmar, Narrar – Das autobiografias cotidianas no cinema de Ed Pincus e Ross McElwee*, Márcio Andrade entrevista o pesquisador Gabriel Tonelo, analisando o uso da experiência íntima como matéria fílmica e os limites entre o privado e o público. No artigo *Ditadura militar e escrita de si no documentário argentino – Uma análise de Los Rubios e Cuatros*, Sabrina Tenório Luna investiga como Albertina Carri mobiliza estratégias autoficcionalizadas para lidar com o trauma político e com os silêncios herdados da ditadura.

Encerrando a seção, o podcast *Do si como encontro com o outro – Das cartas fílmicas ao documentário autobiográfico em Limiar* apresenta uma conversa entre Márcio Andrade e Coraci Ruiz, que revisita sua trajetória das videocartas ao filme *Limiar* (2020), refletindo sobre o cinema autobiográfico como prática ética, afetiva e relacional. Entre arquivos e fantasmas, fabulações e hesitações, os conteúdos desta parte desenham um mapa movente do documentário em primeira pessoa, em que narrar-se é também reinventar o mundo.

Narrar-se em Imagens – As inscrições de si no documentário

Márcio Andrade

O vídeo-ensaio aborda os cruzamentos entre documentário e autobiografia no cinema, articulando reflexões históricas, teóricas e estéticas sobre a construção da imagem de si na linguagem audiovisual. A partir da citação a obras como *33* (2003, Kiko Goifman), *Santiago* (2007, João Moreira Salles), *Elena* (2013, Petra Costa) e *Uma passagem para Mário* (2014, Eric Laurence), investiga-se como o gesto de autorrepresentação cinematográfica se transformou ao longo do tempo, desde os primeiros registros do real até os filmes-diário e o documentário íntimo contemporâneo. O vídeo-ensaio propõe uma escuta das subjetividades que emergem diante e por trás da câmera, apresentando o documentário autobiográfico não apenas como prática narrativa, mas como processo de invenção de si, entre memória, afeto e fabulação. A linguagem audiovisual se coloca aqui como espaço de pesquisa, montagem e pensamento crítico, tornando visível a relação entre imagem, identidade e autoria.



▶ ESCANEIE COM A CÂMERA DO CELULAR E ASSISTA AO VÍDEO-ENSAIO

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO - MÁRCIO ANDRADE

PRODUÇÃO - JANAÍNA GUEDES

EDIÇÃO - GABRIEL COELHO | MIRACÉU AUDIOVISUAL

GRAVAÇÃO - TÁGORY NASCIMENTO

ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO - ESTÚDIO GUERRA NOS ESTUDOS

ARTE - PAULA K | MIRAH IDEIAS

CRIAÇÃO DE MARCAS - RODRIGO SARMENTO

MOTION DESIGN - ARTHUR CARVALHO

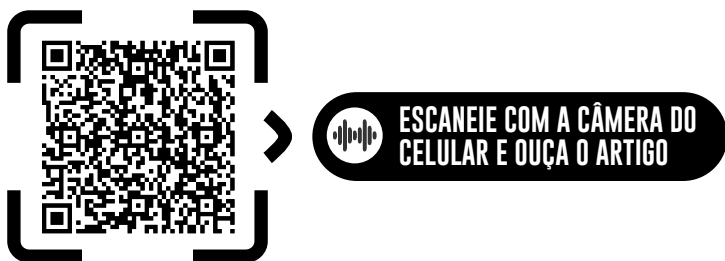
REALIZAÇÃO - COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO - FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

Criar no impasse - Inovação e padronização no documentário em primeira pessoa

Marcos Vinicius Yoshisaki



Introdução

No dia 10 de abril de 2019, um conhecido crítico e curador de cinema postou no *Facebook* uma mensagem, escrita após coordenar a seleção para o festival internacional *Olhar de Cinema*, realizado em Curitiba-PR. Nela, ele mostrava-se surpreso pelo volume excessivo de documentários autobiográficos avaliados durante o processo de curadoria. A mensagem, indiretamente voltada a realizadores e realizadoras contemporâneos, alerta para a recorrência de um modelo narrativo: filmes em primeira pessoa centrados na figura do(a) cineasta e de sua família próxima, frequentemente articulados com temas históricos ou sociais mais amplos. Sua conclusão: o que antes era visto como inovador ou autêntico tornou-se um dos formatos mais repetidos no circuito internacional¹.

À época, recebi de um amigo uma cópia da postagem. Estava às voltas com a montagem do meu próprio documentário em primeira pessoa²: um longa-metragem realizado a partir da experiência de separação familiar causada pela imigração dos meus pais para o Japão entre os anos 2000 e 2013, no interior do *fenômeno decasségui*³. O documentário, intitulado *Bem-vindos de Novo*, estreou nos

¹ A postagem é privada e, portanto, apenas pode ser acessada pelos contatos do autor, Eduardo Valente, no seguinte link: <https://www.facebook.com/eduardo.valente.96/posts/2292687880752829>. Acesso em: 20 de abril de 2025.

² A expressão “documentário em primeira pessoa” é uma dentre as inúmeras nomenclaturas que as obras pessoais podem assumir. Ela é análoga a outros termos como: documentário autobiográfico, documentário pessoal, autoetnografia, cinema subjetivo etc. No entanto, é importante ter em vista que cada definição se vincula a determinado contexto e tradição crítica. Minha opção pela expressão “documentário em primeira pessoa” tem duas razões principais: (1) distinguir produções que, apesar de pessoais, na primeira pessoa, não são autobiográficas; (2) destacar o lugar de endereçamento do filme, isto é, a posição em primeira pessoa assumida pelo(a) cineasta.

³ “*Decasségui*” é a romanização para a fonética portuguesa da palavra japonesa 出稼^ギ, cujo significado aproximado é “deslocar-se para lugares distantes a fim de ganhar dinheiro”. Originalmente, o termo era utilizado para caracterizar o movimento de trabalhadores do norte do Japão para o sul, durante o inverno. O *fenômeno decasségui* corresponde ao deslocamento de nipodescendentes e seus cônjuges para o Japão, a partir, principalmente, de junho de 1990, com a reforma da Lei japonesa de Controle de Imigração e Reconhecimento de Refugiados. A partir dessa data, descendentes de até terceira geração puderam obter o visto japonês de residência, para viver e trabalhar no país em funções geralmente de baixa qualificação. Ao todo, cerca de 600 mil nipo-brasileiros(as) e seus cônjuges estiveram em algum momento no Japão como imigrantes *decasséguis*. Atualmente cerca de 200 mil brasileiros e brasileiras vivem no Japão no interior desse processo migratório.

festivais de cinema em 2022 e foi lançado no circuito comercial em 2023⁴. Durante a sua produção, que se estendeu por quase cinco anos, desenvolvi uma pesquisa de mestrado baseada em questões suscitadas pela realização do filme⁵. Por isso, à época da mensagem, já estava ciente do crescimento exponencial da produção em primeira pessoa, especialmente após a transição dos meios de produção audiovisuais para o suporte digital, a partir do final dos anos 2000. Assim, ao ler a mensagem, reagi sem grande alarde ou surpresa, apesar do inconfessável receio de constatar que meu filme, já na etapa final de montagem, cumpria quase todos os requisitos do “modelo” descrito pelo curador. Ainda que despertasse tais inquietações, ao fim, a postagem em si ressoava como um *déjà vu*.

Com o desenrolar dos últimos 15 anos, tornou-se evidente — ao menos para as pessoas diretamente envolvidas com o universo cinematográfico e para aquelas que se dedicam ao documentário, em particular — que a produção em primeira pessoa atinge, ano a ano, patamares inéditos. Jamais houve tantos filmes em primeira pessoa, com suas variadas doses autobiográficas, como atualmente; consagrando a modalidade como uma das marcas distintivas da nossa época (cinematográfica). Tendência que se difunde também sob outras formas de expressão, da literatura às artes visuais. E nada parece indicar um arrefecimento, apesar de ressalvas cada vez mais eloquentes de críticos, curadores e da comunidade cinéfila⁶. Assim, se por um lado observa-se o crescimento e a consolidação da produção em primeira pessoa, por outro, avolumam-se críticas ao excesso de subjetivismo, individualismo ou egocentrismo, que alinham essas obras ao panorama cultural narcísico de nosso tempo.

Não são poucos os autores que se dedicaram a descrever, analisar e interpretar a sociedade contemporânea a partir de sua dimensão pessoal, relacionando-a recorrentemente à produção cultural personalista, individualista e autobiográfica. Da crítica ao culto à personalidade elaborada por Richard Sennet, em *O Declínio do Homem Público* (1974), às análises de Christopher Lasch em *A Cultura do Narcisismo* (1979), e Gilles Lipovetsky em *A Era do Vazio* (1983), é possível traçar as ramificações de uma mesma linhagem crítica que busca interpretar a cultura da segunda metade do século XX na chave de uma exacerbação individualista, fundada em “práticas de bem-estar” psicológicas e terapêu-

⁴ O trailer comercial do filme pode ser acessado aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=fwrK5k6FSyI>.

⁵ Na dissertação (Yoshisaki, 2018), analisei procedimentos formais — como narrações em voz *over*, materiais de arquivo domésticos e históricos — empregados para articular experiências pessoais e processos histórico-sociais nos documentários em primeira pessoa.

⁶ O crítico de cinema Bruno Carmelo manifestou sua insatisfação com relação ao excesso de subjetivismo dos cineastas nos filmes apresentados — por coincidência — na edição de 2023 do festival *Olhar de Cinema* (Todo [...], 2023).

ticas voltadas ao sujeito, que se combina com o desmoronamento das grandes narrativas coletivistas — que inaugura o que se convencionou chamar de pós-modernidade.

Na esfera cultural e midiática, diversos autores têm identificado uma centralidade crescente da subjetividade na produção de discursos e narrativas. Beatriz Sarlo (2007) caracteriza esse fenômeno por meio da noção de “guinada subjetiva”. O conceito explora a transformação ideológica que desloca o foco das estruturas sociais — predominantes nos anos 1960 — para a afirmação da identidade individual, valorizando a experiência pessoal como fonte legítima de verdade e direitos. Numa direção semelhante, Leonor Arfuch (2010) propõe o conceito de “espaço biográfico”⁷ para dar conta da proliferação de práticas discursivas centradas no eu — como entrevistas, testemunhos e autobiografias —, marcadas por noções como autenticidade, confissão, intimidade e performance. Por sua vez, Paula Sibilia (2016) introduz a ideia de “extimidade” para descrever o paradoxo de uma intimidade construída para ser exposta, especialmente nas mídias digitais e no audiovisual⁸. Para a autora, esse impulso de visibilidade leva à formação de subjetividades voltadas para o outro, “alterdirigidas”, impulsionando uma lógica que ela denomina como “tirania da visibilidade”.

Com tudo isso, ainda que possa surpreender ou causar alarde, a proliferação dos filmes em primeira pessoa não representa exatamente uma novidade. Então, por que a polêmica entre partidários e detratores do cinema pessoal? Uma das respostas pode estar na capacidade dos filmes em gerar oposições. Devido ao seu caráter personalista, eles mobilizam os espectadores em um nível pessoal, intersubjetivo, em que a relação com as obras passa por uma conexão, simpática ou avessa, com o diretor ou a diretora.

Ao misturar autor(a) e obra, os filmes geram afetos interpessoais⁹, tanto mais intensos para aderência ou repulsa. “Seria possível confessar a Marcel Hanoun minhas reservas em relação a seu filme, sem emitir, ao mesmo tempo, um julgamento sobre ele, não enquanto criador, mas enquanto

⁷ A expressão é uma reelaboração do termo proposto por Philippe Lejeune, professor e ensaísta francês com contribuições fundamentais para os estudos da autobiografia literária, conhecido por ter cunhado o conceito de “pacto autobiográfico”.

⁸ O conceito de extimidade, no entanto, foi cunhado por Jacques Lacan. Segundo o psicanalista francês, diferentemente do sentido proposto por Sibilia, o conceito de extimidade diz respeito à complexa articulação entre o interno e o externo, na qual mesmo aquilo que é mais íntimo e pessoal está em constante relação com o mundo externo. Nesse sentido, desarticula-se a tradicional dicotomia entre os termos.

⁹ Afeto, no presente trabalho, não deve ser compreendido apenas como sinônimo de carinho e cuidado, como prega o senso comum. Trata-se da afecção, afetar e ser afetado por coisas “alegres” ou “tristes”, mais próxima da noção proposta por Baruch Spinoza. Outro sentido considerado é aquele proposto por Eva Illouz: “o afeto não é uma ação em si, mas é a energia interna que nos impele a agir, que confere um ‘clima’ ou uma ‘coloração’ particulares a um ato. [...] O que faz o afeto transportar essa ‘energia’ é o fato de ele sempre dizer respeito ao eu e à relação do eu com outros culturalmente situados” (Illouz, 2011).

homem?” — Philippe Lejeune (2014, p. 269) se questiona. Já Michael Renov (2014, p. 365) comenta: “meus alunos, no correr dos anos, foram confrontados por inúmeros filmes e vídeos pessoais e, na maioria das vezes, reagiram de forma intensa, com raiva e empatia, mas apenas raramente com indiferença”. O engajamento adicional que filmes em primeira pessoa causam não é casual. Trata-se, antes, da própria lógica de recepção sobre a qual tais filmes se estruturam, com a presença da figura múltipla de um diretor ou diretora, que é também personagem.

As rejeições mais ou menos exaltadas que o cinema pessoal tem despertado sugerem, portanto, qual tipo de interpretação? Como manifestação particular em um contexto mais amplo da “era pós-cinemática” (*post-cinematic era*), como concebida por Steven Shaviro (2011), em que o cinema deixa de representar o paradigma técnico e estético (deixou de ser o “*dominant medium*”) da produção audiovisual digital, estariam as obras em primeira pessoa vinculadas de tal forma à produção e ao consumo de intimidades das redes sociais, ao ponto de serem atingidas de antemão pelas críticas ao modelo de comunicação personalista das redes? Estaríamos vivendo um momento de saturação de um modo de realização marcado historicamente pela excepcionalidade e inovação? Ou seria apenas uma sensação de saturação, estimulada pelo efeito de engajamento adicional, em que cada filme pessoal parece representar não apenas a si próprio, mas toda uma modalidade de produção?

Contornos do impasse

Durante o longo período de pesquisa e realização do documentário *Bem-vindos de Novo*, estive por vezes diante de dois tipos de situações. Ao falar sobre o filme com colegas e amigos e amigas realizadoras, era informado do desejo delas em produzir, ou do desenvolvimento já em curso, de obras igualmente pessoais e/ou autobiográficas. As conversas assumiam um quê de troca de confidências, como se fizéssemos parte de um mesmo clube, em que os filmes pessoais assentavam o terreno comum de nossos interesses. Uma vez finalizado o filme, continuei a receber pedidos para compartilhá-lo com amigos e conhecidos, cada qual envolvido com seu projeto autobiográfico. Kiko Goifman brinca que, por ter realizado *33* (2002), ainda hoje, ou seja, passados mais de 20 anos, recebe investidas de realizadores com projetos de filmes pessoais, aparentemente desejosos de compartilhar suas ideias ou receber alguma sugestão¹⁰.

Por outro lado, em outras circunstâncias, particularmente voltadas ao desenvolvimento do projeto e a oportunidades de coprodução e mercado, colhi memoráveis reticências com relação à

¹⁰ Comentário de Goifman na postagem citada no começo do texto.

abordagem pessoal e ao universo familiar do filme. Questionamentos — em geral sutis e indiretos (pois quase sempre é constrangedor criticar documentários autobiográficos diante de seus autores) — com relação à relevância (para as outras pessoas e, conseqüentemente, para a sociedade) da temática pessoal e reações impacientes quanto ao tom condescendente com que talvez me referisse aos acontecimentos do filme, ainda muito próximos da minha vida.

Esse cenário duplo, onde convivem o estímulo compartilhado pela prática autobiográfica no cinema e a reserva quanto aos seus limites, permite entrever o que estou tentando caracterizar como o atual “impasse” da produção em primeira pessoa. Tal impasse se configura pela combinação, e tensionamento, de condições e elementos característicos da produção em primeira pessoa nos contextos social e cinematográfico contemporâneos.

Primeiro, o crescimento da produção nas duas últimas décadas gerou relativa, mas substancial, sedimentação formal no conjunto das obras. Progressivamente, métodos e recursos estilísticos passaram a compor uma espécie de “subgênero” de produção e de recepção, dando origem a procedimentos formais reconhecíveis e até mesmo antecipáveis, como o uso de narrações pessoais, de arquivos domésticos e a presença em cena do cineasta.

Essa padronização estética contraria certa tradição cultural que vincula a realização pessoal à singularidade da experiência e do ponto de vista, da qual surge a ideia de autenticidade. Este contraste entre a expectativa de originalidade da abordagem pessoal e a formatação das obras é responsável em parte pelo sentimento de frustração gerado por alguns filmes em primeira pessoa.

A tendência de padronização também se opõe ao histórico de inovações vinculado ao desenvolvimento do documentário pessoal. É significativo lembrar que na época de sua consolidação, durante as décadas de 1980 e 1990 nos Estados Unidos, na Europa e no Japão¹¹, e a partir dos anos 2000 em todo o mundo, o documentário em primeira pessoa frequentemente esteve associado a inovações na linguagem documentária. Seja ao desestabilizar a relação entre cineastas e sujeitos fílmicos, como salienta Michael Renov (2004); ou explorar as potencialidades da subjetividade diante da tradição do cinema direto; ou mesmo propor formas de expressar a máxima “o pessoal é político”. Tais inovações

¹¹ O Japão raramente é considerado entre as tradições pioneiras do documentário autobiográfico, apesar de sua origem precoce em 1974. Outro exemplo de pioneirismo é David Perlov, cineasta brasileiro-israelense cuja obra *Diário* começou a ser realizada em 1973.

estimularam teóricos como Bill Nichols (2012) a propor a categoria *documentário performático*¹², e tantos outros e outras autoras a desenvolverem noções em torno do cinema ensaístico¹³.

No Brasil, a discussão a respeito da produção autobiográfica, sintomaticamente, foi balizada em seu início pelas inovações que propunha em termos de metodologia e forma, por meio da já clássica noção “documentário de busca”, proposta por Jean-Claude Bernardet (2005) em relação à 33 (Kiko Goifman, 2002) e *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), obras seminais do documentário em primeira pessoa brasileiro em sua vertente abertamente autobiográfica¹⁴.

Em virtude do crescimento vertiginoso da produção, e apesar da padronização estética decorrente, o documentário em primeira pessoa jamais ostentou tamanho reconhecimento cultural, acadêmico e até mesmo mercadológico, como atualmente¹⁵. Já faz alguns anos, obras em primeira pessoa não apenas ocupam vagas nas disputadas seções competitivas dos principais festivais do mundo, como, não raro, obtêm premiações.

Na edição de 2023 do maior festival de cinema documentário do mundo, o *International Documentary Film Festival Amsterdam* (IDFA), o vencedor da mostra competitiva internacional de longas-metragens foi justamente um documentário em primeira pessoa. O filme *1489*, dirigido por Shoghakat Vardanyan, explora a intimidade da família da diretora após a morte de seu irmão no conflito armado entre o Azerbaijão e a Armênia. Em anos anteriores, outros filmes pessoais já haviam alcançado tal conquista. Mais precisamente, desde 2000, seis documentários em primeira pessoa obtiveram o principal prêmio do festival; ou seja, 1/4 das premiações do período¹⁶.

¹² A categoria “documentário performático” foi proposta por Bill Nichols em 1994, no livro *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, em acréscimo às “quatro categorias de representação documental” já propostas em *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, de 1991. Em 2001, uma sexta categoria — “documentário poético” — é adicionada no livro *Introduction to Documentary*.

¹³ As pesquisas sobre o filme-ensaio contemplam produções em primeira pessoa, mas não estão restritas a elas. Ambos os campos possuem histórias convergentes em muitos momentos, devido, particularmente, à presença marcante da subjetividade nos filmes.

¹⁴ Apesar do caráter inaugural desses dois filmes, há documentários anteriores que mobilizam aspectos da subjetividade, da intimidade e traços autorreferenciais, como *A Entrevista*, curta de Helena Solberg (1966), analisado sob essa perspectiva por Karla Holanda (2017); ou mobilizam aspectos autobiográficos de forma mais ou menos direta, a exemplo dos curtas-metragens de Olga Futemma (*Sob as Pedras do Chão*, 1974; *Retratos de Hideko*, 1981; *Hia Sá Sá – Hai yah*, 1985), ou mesmo *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

¹⁵ No contexto acadêmico é notório o interesse despertado pela produção pessoal, como prova a presente publicação. Vale também citar a iniciativa do *Grupo de Pesquisa Speculum*, que visa mapear e pesquisar documentários autobiográficos a partir de um recorte de gênero e território: filmes realizados por mulheres no Brasil e Portugal. Acesso aqui: <https://speculum.labcom.ubi.pt/speculum/>.

¹⁶ *Family* (Phie Ambo e Sami Saif, 2001); *Stevie* (Steve James, 2002); *First Cousin Once Removed* (Alan Berliner, 2012); *The Other Side of Everything* (Mila Turajlic, 2017); *In a Whisper* (Heidi Hassan e Patricia Pérez Fernández, 2019); *Radiograph of a Family* (Firouzeh Khosrovani, 2020). Disponível em: <https://professionals.idfa.nl/program/awards-juries/winners-1988-2023/>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

Em 2018, o mesmo festival dedicou uma mostra paralela exclusiva a documentários pessoais e autobiográficos, intitulada *Me*¹⁷. Composto por 19 títulos, o programa abrange um período de quase 50 anos, de *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (Kazuo Hara, 1974) a *Yukiko* (Young Sun Noh, 2018); com obras europeias, asiáticas, africanas, sul-americanas, entre outras regiões do globo, realizadas tanto por cineastas consagradas, como Naomi Kawase, Chantal Akerman e Rithy Panh, quanto por estreantes, como a diretora coreana Young Sun Noh. Dada sua amplitude temporal, geográfica e estilística, a mostra *Me* aponta para um fenômeno mundial, cuja trajetória histórica já contabiliza mais de cinco décadas, dentro das quais é possível inclusive discriminar obras paradigmáticas, tidas como clássicas ao gênero.

No contexto brasileiro, em 2023, duas obras pessoais saíram-se vitoriosas de dois dos principais festivais internacionais sediados no país. *Incompatível com a Vida* (Eliza Capai, 2023) recebeu o prêmio de melhor documentário brasileiro no Festival *É Tudo Verdade*, e *Neirud* (Fernanda Faya, 2023) foi o grande vencedor do *Olhar de Cinema*, festival internacional de Curitiba. Além disso, ocorreram as estreias nas salas de cinema de *Retratos Fantasmas* e *Marinheiro das Montanhas*, dirigidos por dois dos mais importantes cineastas brasileiros em atividade, Kleber Mendonça Filho e Karim Ainoüz, que receberam boa acolhida da crítica e do público especializados.

Além de obter destaque no circuito cultural dos festivais de cinema, o documentário em primeira pessoa alcançou também a visibilidade e a relevância simbólica e mercadológica da mais opulenta e midiática premiação cinematográfica: sim, o Oscar. Nas últimas edições, filmes como *Black Box Diaries* (Shiori Ito, 2024), *For Sama* (Waad Al-Kateab e Edward Watts, 2019), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), *Minding the Gap* (Bing Liu, 2018), *Strong Island* (Yance Ford, 2017), *Visages, Villages* (Agnès Varda e JR, 2017) figuraram entre os concorrentes à estatueta na categoria documentário. Certamente, seria justificável que essa ascensão dos filmes pessoais ao tapete vermelho acompanhasse o mero crescimento desse tipo de produção em todo o planeta. Seria lógico que alguns dentre tantos alcançassem finalmente os holofotes da Academia.

O impasse atual do documentário em primeira pessoa decorre justamente da contradição entre o aumento exponencial da produção, sugerindo um cenário de saturação, e o interesse contínuo que desperta em cineastas, curadores, pesquisadores e público. Entretanto, ao deixar de representar uma inovação em si, pela ousadia que significou outrora abrir a vida pessoal ao escrutínio público, o documentário pessoal precisa lidar não tanto com métodos e estéticas que desafiou quando de seu

¹⁷ Disponível em: <https://professionals.idfa.nl/stories/in-focus-me/>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

advento, mas com os próprios paradigmas narrativos e formais que acabou estabelecendo e que, de certa maneira, passa a reproduzir, em um contexto sociocultural de estonteante exibição da vida privada e culto da personalidade individual. As diferentes contribuições e rupturas propostas pela produção em primeira pessoa na história do documentário concedem-lhe o status de produção inovadora ou, ao menos, de alternativa autoral aos modelos majoritários. No entanto, na medida em que as transformações epistemológicas e estéticas propostas pelos filmes pessoais pouco a pouco acomodaram-se em padrões amplamente aceitos, como a necessidade de delimitar e especificar o lugar de fala do(a) realizador(a) ou a demanda social e interpessoal por enunciados carregados de subjetividade, a condição disruptiva de tal produção tornou-se ambígua.

Seria válido considerar, portanto, que o incômodo diante do documentário em primeira pessoa não seria causado unicamente pelo volume crescente da produção, mas pelo fato de que tal produção demonstra um alto grau de padronização, quando o que se esperaria seria justamente o contrário? Seria essa contradição, a expectativa de originalidade contraposta à repetição de formatos/fórmulas, responsável pela sensação de saturação demonstrada por pesquisadores e profissionais do cinema em relação aos filmes pessoais?

É importante lembrar que a dimensão visível da produção em primeira pessoa é composta apenas pelos filmes que atravessaram o crivo dos festivais de cinema e dos canais de exibição, alcançando assim a visibilidade pública. Seria possível inferir que se trata, portanto, da ponta do *iceberg* do fenômeno como um todo. Há, certamente, uma oferta reprimida de filmes em primeira pessoa. Fato que as estatísticas dos festivais mundo afora atestam¹⁸. Aquela parcela da produção, majoritária e “invisível”, que muitas vezes não chega à luz da projeção pública — e não atinge, portanto, a esfera do debate social. Filmes que poderiam passar ao largo do processo cultural, não fosse pelo modo com que afetam a própria dinâmica curatorial, uma vez que cada filme atua em referência aos demais quando agrupados no trabalho de seleção.

Se é impossível inferir qualquer conclusão a respeito desta produção em primeira pessoa invisibilizada, no entanto, é interessante refletir a respeito do que ela indica enquanto sintoma: o desejo que mobiliza cineastas de inúmeros países e diferentes origens para a realização de filmes pessoais;

¹⁸ Os maiores festivais de cinema do mundo recebem facilmente milhares de inscrições a cada edição. Em sua edição de 2025, o festival de Sundance (EUA), por exemplo, recebeu 4.138 inscrições de filmes de longa-metragem, dos quais 1.736 foram documentários. Trinta e sete títulos foram selecionados; ou seja, 2.1% do total (Cooper, 2025). Tais números revelam a extrema competitividade do mercado e não dizem respeito unicamente aos filmes em primeira pessoa. Filmes de todos os gêneros e formatos inundam as seleções curatoriais não apenas dos grandes festivais, mas também daqueles de nicho ou independentes, sinalizando que a saturação é condição intrínseca da produção cultural contemporânea.

as condições culturais e os parâmetros estéticos que sustentam esse desejo; e as práticas, os símbolos e os valores que o legitimam.

O desejo (extremamente) pessoal por cinema

O volume crescente de cineastas interessados e interessadas em abordar nos filmes seus universos particulares pode ser encarado por diversas perspectivas, algumas mais abrangentes, que buscam considerá-lo como a manifestação de um verdadeiro clima de época ou “estrutura de sentimento” (Williams, 1979), e outras bastante circunscritas, que consideram os mecanismos de financiamento, os laboratórios de desenvolvimento de projetos, em níveis locais e globais¹⁹. É afetado igualmente por variáveis territoriais e históricas que dependem da dinâmica geracional em relação a eventos traumáticos, como são os casos dos filhos e filhas de militantes políticos perseguidos pelas ditaduras civis-militares na América Latina (Feldman, 2017; Labbé, 2017; Piedras, 2014); os herdeiros das experiências europeias na II Guerra Mundial (Curtis; Fenner, 2014); ou os descendentes de coreanos (*zainichi*) que vivem no Japão após o fim do império nipônico (Dew, 2016).

Ou então, o avanço da produção pessoal vincula-se às diferentes políticas identitárias, no interior das quais a experiência individual visa articular situações particulares com questões políticas presentes no debate público. Casos em que a pessoa cineasta projeta experiências de populações cujas tradições, vivências e imaginários foram invisibilizados pelo discurso histórico oficial, nos quais se combinam atos de reparação histórica, fabulação crítica e luta política.

Há também casos em que a perspectiva em primeira pessoa atua como ponto de vista privilegiado na elaboração de biografias de personalidades públicas, em geral, políticos ou artistas, a partir do lugar de intimidade que o(a) cineasta ocupa, já que geralmente se trata de familiares ou amigos próximos. Outro caso ainda são os filmes que abordam traumas pessoais, sejam de caráter eminentemente universalistas, como a morte e o luto, ou vinculados a contextos histórico-sociais específicos, a exemplo da violência de gênero ou aquela cometida pelo Estado.

¹⁹ Pablo Piedras, pesquisador do documentário em primeira pessoa argentino, cita o impulso que mudanças na forma de financiamento público — via Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales — deu à produção pessoal na Argentina; quando passa a oferecer, em 2007, uma linha de financiamento para projetos menores, de cineasta iniciantes, conhecida como “quinta vía” (Piedras, 2014, p. 72). Ao estimular a produção de baixo orçamento, a “quinta vía” comprovou o interesse de jovens cineastas pelos filmes pessoais. Já com relação à influência dos laboratórios de desenvolvimento de projetos e rodadas de mercado, é possível citar o exemplo de Susanna Lira. Diretora de *Nada Sobre Meu Pai* (2023), Susanna revela que inicialmente pretendia realizar um filme sobre diferentes pessoas marcadas pela ausência paterna. Mas, ao ser provocada por um produtor de TV equatoriano, decidiu transformar o projeto original, tornando-o autobiográfico, já que ela jamais havia conhecido o próprio pai (Haddad, 2023).

Normalmente, essas diversas possibilidades combinam-se entre si. Por isso, é tarefa hercúlea perseguir a trilha dessas inúmeras vertentes. Contudo, ao considerar o significativo apelo que tais produções provocam, principalmente nas gerações mais jovens de cineastas (e não falo por experiência própria?), pode ser interessante, mesmo que distante de esgotar o tema, especular a respeito dessa sanha que falar de si, e dos seus, tem despertado entre as gerações mais novas²⁰.

Patrícia Mourão (2016) faz essa mesma pergunta em seu estudo a respeito do cinema autobiográfico da vanguarda norte-americana. Ao questionar o que levaria tantos jovens a optarem em começar suas carreiras com filmes autobiográficos, a autora chega a uma curiosa proposição: “em cinema, a autobiografia é, sobretudo, a afirmação de um desejo por cinema. [...] o desejo de uma vida em cinema” (Mourão, 2016, p. 13). Ao realizar filmes pessoais, aspirantes a cineastas estariam interessados em dar os primeiros passos, não apenas no campo profissional escolhido, mas na própria expressão cinematográfica. “Usar o cinema para fazer uma autobiografia é uma afirmação de si como cineasta [...], uma aposta no futuro” (Mourão, 2016, p. 13). Um gesto que valoriza a própria experiência e subjetividade, combinado à busca pela autoria enquanto cineasta.

Imaginemos o seguinte: um jovem, ou uma jovem cineasta, em busca de um tema para um possível filme, se debruça sobre a própria vida ou a vida de familiares. Há ali uma história ou acontecimentos, experiências pessoais inseridas em determinado contexto histórico, em geral traumático, à maneira do século XX (e não menos do século XXI); cujas ramificações ainda projetam sombras sobre o terreno do presente. É provável que o assunto atraia o interesse da cineasta para além da realização do filme. Faz parte da sua vida e da história de pessoas próximas. Trata-se afinal de uma causa existencial, posta em marcha muitas vezes pelo próprio processo de realização fílmica. Certamente, amigos e conhecidos apoiarão a iniciativa, seja porque a trama dos acontecimentos é surpreendente o suficiente para ser “digna de um filme”, ou porque a situação é delicada, difícil e/ou emocionante — permitindo dar corpo, rosto e voz e um ponto de vista à experiência pungente.

Para esses primeiros interlocutores, conhecer a autora — narradora e personagem — é de vital importância. Não porque garanta a veracidade dos eventos por si só, mas porque mobiliza uma dose de curiosidade voyeurística combinada com a insígnia da *legitimidade*: se for para contar a história — tantas vezes tabus ou segredos familiares — que seja alguém “de dentro”. Nossa cineasta começa,

²⁰ Cabe lembrar, no entanto, que não apenas cineastas em início de carreira são capturados pelo impulso autobiográfico. Cineastas já veteranos dedicaram-se, nas últimas décadas, a obras declaradamente autobiográficas, ainda que seus filmes progressos estivessem estreitamente relacionados a suas trajetórias pessoais, como são os casos, por exemplo, de Rithy Pahn e Patricio Guzmán.

então, a filmar com os recursos disponíveis, cada vez menos restritivos, enquanto busca financiamento. Há casos em que tampouco ele é estritamente necessário, já que a estrutura de produção pode ser mínima: equipes de uma única pessoa. Não raro, as filmagens estendem-se por anos. Ao mesmo tempo em que acaba gerando aflição diante da ausência de perspectivas futuras concretas quanto ao filme finalizado, a longa duração suscita certo contentamento, já que trabalhar o filme significa conviver e lidar com as questões existenciais a ele vinculadas, por mais dolorosas que possam ser.

O que seria o “desejo por cinema” mobilizado por processos de realização como este? Seria o ato de gerir a vida, dedicando-a às necessidades do filme, como quem entrega, em sacrifício, as próprias experiências aos imperativos da criação? Ou seria o contrário: o filme enquanto fonte de estímulo existencial, já que “uma vida em cinema” só se realiza por meio de filmes, e estes, mesmo à custa da exploração dos dramas ou das tragédias pessoais, ainda assim, precisam ser feitos para que uma identidade de cineasta possa ser reconhecida?

Há sempre o risco, nesse tipo de filme, de que a lógica do “quanto pior, melhor” acabe vigorando. As mazelas pessoais e familiares podem se converter em matéria narrativa altamente atraente. Nesses casos, as fronteiras entre abordar eticamente os infortúnios ou capitalizá-los enquanto espetáculo se tornam porosas. Essa tendência já foi observada por Hisashi Nada (2005) a respeito de um conjunto de filmes realizados por jovens cineastas japoneses nos anos 80 e 90. Obras que se caracterizam pela “confissão da infelicidade” (*confession of unhappiness*), segundo o autor. Mas que, em contrapartida, buscavam abordar temas tabus da sociedade japonesa²¹. De minha parte, como negar o fato de que, ao me confrontar com um episódio triste na etapa final das filmagens de *Bem-vindos de Novo*, não me passou pela cabeça as vantagens que aquele evento trazia para curva dramática do filme?

Por outro lado, se há o desejo de realizar filmes, não seriam os temas pessoais, autobiográficos, aqueles que estariam mais à mão, acessíveis e, ao mesmo tempo, passíveis de serem abordados sem grandes investimentos financeiros iniciais? Pois, ainda que nem todo filme de baixo orçamento seja autobiográfico, propostas pessoais tendem a não se ressentir tanto, estilisticamente, das limitações impostas pela escassez de recursos. Abordagens de cunho pessoal toleram, por assim dizer, captações “caseiras”, desde que transmitam a sensação de autenticidade, intimidade e subjetividade. A precariedade estética torna-se, nesses contextos, recurso de linguagem que acentua a “cruza” e espontaneidade dos eventos captados, conferindo-lhes um valor expressivo específico que pode superar as limitações técnicas.

²¹ Durante o estágio de pesquisa que realizei no Japão estudando o documentário em primeira pessoa japonês, não pude ter acesso a dois desses filmes, pois suas autoras não querem que eles circulem mais, devido às suas temáticas pessoais e tristes.

Deixando de lado as imensas facilidades proporcionadas pelo desenvolvimento dos equipamentos digitais, cujo principal revés talvez seja o excesso de material filmado decorrente dessa mesma acessibilidade (consequência: processos de pós-produção longos, trabalhosos e custosos), certamente, o envolvimento existencial dos realizadores e das realizadoras com os temas dos filmes desempenha papel fundamental no avanço da produção. Essa motivação pessoal não pode ser subestimada, na medida em que desempenha papel importante não apenas no que se refere ao ímpeto de realização, mas também porque atua no processo de legitimação dos projetos em face das fontes de financiamento.

Sob a forma de um texto comumente chamado de “declaração da direção”, o envolvimento pessoal dos cineastas com os temas dos filmes é fator fundamental na avaliação do potencial das obras, na medida em que permite antecipar a quantidade e a qualidade da energia dispensada para a realização dos filmes. Se tal motivação personalista pode se justificar pela coragem em expor a própria vida e a vida das pessoas próximas, cabe avaliar o quanto esse risco de exposição ainda exerce poder de convencimento diante da onipresença de intimidades expostas nas redes sociais virtuais.

Ao combinar questões autobiográficas com a possibilidade de realizar filmes, o documentário em primeira pessoa oferece aos cineastas (jovens, sobretudo) a possibilidade de dar vazão a dois desejos fundamentais: o desejo de fazer filmes e o desejo de compreender seu lugar no mundo. Há, portanto, um duplo trabalho de constituição identitária que se mistura no processo de realização dos filmes pessoais. Uma identidade de cineasta que se concretiza no momento da feitura das obras, e uma identidade de sujeito (histórico) que se desdobra tanto na avaliação das próprias experiências, quanto na exploração dos antecedentes familiares, em relação (ou não) a eventos históricos específicos. Como anuncia Michele Citron (2000, p. 280, tradução nossa²²): “meu trabalho é impulsionado pelo desejo de compreender minha vida em relação a forças culturais mais amplas, assim como por um anseio por estar presente no mundo”. Esse duplo questionamento identitário é uma das principais razões que explica a atração que esse tipo de produção exerce sobre jovens cineastas. Contraprova: fosse um simples desejo subjetivo, relacionado ao trato de questões íntimas ou conflitos familiares, não haveria razão para a realização dos filmes.

Ainda sob a perspectiva dos(as) realizadores(as), é possível afirmar que, efetivamente, existe o desejo de criar obras que abordem de forma adequada e justa experiências singulares a partir

²² Do original: “[...] my own work is fueled by a desire to understand my life in relation to larger cultural forces, as well as, a yearning for presence in the world”.

de perspectivas pessoais e autorais e que escapem ao formato convencional dos documentários. Essa é uma das razões pelas quais o filme-ensaio tem sido recorrentemente endereçado na elaboração de filmes pessoais. Ao introduzir inovações formais que trabalham com a subjetividade e a reflexividade, as referências da tradição do cinema ensaístico oferecem alternativas que podem oxigenar abordagens documentárias mais convencionais.

O cineasta e pesquisador britânico Michael Chanan (2012), por exemplo, comenta de que maneira procedimentos ensaísticos podem enfrentar as diferentes padronizações do documentário de caráter institucional. Em particular, destaca a forma com que as narrações de natureza ensaística — ao contrário da voz *over* convencional — não subordinam as imagens ao seu jugo, ao se manifestarem de maneira reflexiva ou como uma espécie de “ruminação poética”, em referência à obra de Chris Marker.

É importante notar que o público (especializado) também nutre a expectativa de que filmes na primeira pessoa sejam originais. Novamente: ao explorar trajetórias particulares, narradas de maneira subjetiva, não seria natural uma linguagem igualmente única? Além disso, um aspecto metodológico torna cada um dos filmes potencialmente singulares: as relações pessoais que os cineastas possuem com personagens e situações. Na medida em que dependem de canais de acesso únicos, baseados na própria condição social, econômica, cultural e afetiva dos(as) realizadores(as), os filmes se apoiam em pontos de vista “exclusivos”. É o caso típico, por exemplo, dos documentários focados na trajetória biográfica de figuras públicas, mas então abordada “de dentro e de perto”, a partir da primeira pessoa de um familiar ou amigo próximo.

Por fim, é preciso ressaltar que a relação entre singularidade e originalidade não corresponde a um fato da realidade, mas, antes, trata-se de uma construção histórica inaugurada pela ideologia do romantismo europeu²³. Esse fator, no entanto, não deixa de se reproduzir no campo cultural contemporâneo, influenciando o horizonte de expectativas de realizadores e profissionais do meio cinematográfico em relação às obras pessoais. Tensiona a produção na expectativa de que, se os filmes são em primeira pessoa, eles devem ser únicos e, portanto, originais, estabelecendo um parâmetro específico de avaliação e valoração das obras. Caso essa promessa seja frustrada, tanto a justificativa da abordagem na primeira pessoa se enfraquece, quanto a sensação de saturação em relação ao volume da produção pessoal se intensifica, pois parte significativa da sua razão de ser parece não se realizar.

²³ Charles Taylor (2001) rastreia a origem da conexão entre autodescoberta e criação artística, balizada pela ideia de autenticidade, na segunda metade do século XVIII, no cerno do movimento romântico europeu.

Criar a partir do impasse

Como se pôde observar ao longo do capítulo, a realização de documentários em primeira pessoa ocorre hoje em meio a condições contraditórias — ou mesmo paradoxais — que atravessam todas as etapas do processo: da concepção dos projetos à recepção das obras. As tensões resultantes desse cenário não apenas influenciam a escolha dos temas, mas moldam diretamente a linguagem e a forma dos filmes. Diante disso, parece mais fecundo encarar que a criação não acontece apesar do impasse, mas justamente a partir dele — em confronto com suas exigências e ambiguidades.

A primeira dessas condições diz respeito a uma consciência formal: os procedimentos estéticos e narrativos que, antes, representaram rupturas na tradição do documentário — como a narração subjetiva, a presença do cineasta em cena, o uso de arquivos domésticos e a articulação entre memória e presente — tornaram-se marcas registradas da produção em primeira pessoa. Esses elementos seguem sendo recursos expressivos potentes, mas, ao mesmo tempo, correm o risco de se tornarem cacoetes estilísticos. Repetidos sem reflexão, perdem força e se diluem em padrões previsíveis. Daí a importância de reposicionar ou mesmo subverter esses recursos. Incorporá-los de modo consciente: seja para radicalizar sua presença, seja para evitá-los deliberadamente ou mesmo, por que não, utilizá-los do modo mais direto e simples.

A segunda condição envolve a relação paradoxal com o cenário cultural contemporâneo, marcado pela exposição contínua do eu e pela espetacularização da intimidade. Os filmes pessoais não estão à margem desse regime de visibilidade — pelo contrário, são atravessados por ele. A performance do eu, o impulso voyeurístico, o narcisismo: tudo isso influencia na produção e circulação das obras. No entanto, muitos desses filmes também operam como contrapontos, ao construir subjetividades abertas ao outro, marcadas pela escuta, pela vulnerabilidade e pelo atravessamento histórico. Nesse sentido, os documentários pessoais podem reconfigurar a lógica dominante da autoexposição. Inseridos na “tirania da visibilidade”, podem propor posturas críticas e modos alternativos de se colocar como indivíduo no mundo.

Por fim, há a condição espetatorial: a recepção dos filmes. A abordagem em primeira pessoa atrai curadores e público especializado, tornando-se objeto de interesse acadêmico e gozando de prestígio cultural. Entretanto, a cada novo filme pessoal, pesa a necessidade de justificar sua existência diante de um cenário de saturação cultural, fazendo com que os realizadores vivam numa tensão constante entre a necessidade de legitimar a própria voz e o risco de se diluir na multidão.

Essas três dimensões — estética, cultural e espectral — delineiam o impasse que marca o documentário pessoal na atualidade. Mas, em vez de ser um entrave, ele pode ser encarado como um espaço de tensionamento criativo. É a partir (e no interior) do impasse que os filmes podem ser gestados; negociando entre expressão subjetiva, relevância pública e invenção formal. Reconhecer esse cenário contraditório como parte constitutiva do fazer cinematográfico potencializa o trabalho crítico e criativo. Como campo de criação, o impasse é a própria pré-condição para sua superação.

Referências

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

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de Busca: 33 e Um Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir [orgs.]. *O Cinema Do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

CHANAN, Michael. The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film. In: LEBOW, Alisa (ed.). *The Cinema of Me: The self and subjectivity in First Person Documentary*. Londres: Walflower Press, 2012. E-book.

CITRON, Michelle. Fleeing from Documentary: autobiographical film/video and the “ethics of responsibility”. In: WALDMAND, Diane; WALKER, Janet (ed.). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 271-286.

COOPER, Caitlin. Sundance 2025: \$850 Million Spent on Docs That Missed Out? *Documentary Business*. [S. l.], 3 fev. 2025. Disponível em: <https://documentarytelevision.com/sundance/sundance-2025-850-million-spent-on-docs-that-missed-out/#:~:text=15%2C775%20submissions.,up%20from%201.9%25%20in%202024>. Acesso em: 4 de maio de 2025.

CURTIS, Robin; FENNER, Angelica (ed.). *The autobiographical turn in Germanophone documentary and experimental film*. New York: Camden House, 2014.

DEW, Oliver. *Zainichi Cinema*. Korean-in-Japan Film Culture. London: Palgrave Macmillan, 2016.

HADDAD, Naief. Em ‘Nada Sobre Meu Pai’ diretora vai ao Equador à procura do pai desaparecido. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 abr. 2023. Disponível em: <https://folha.com/6mn1yd4o>. Acesso em: 4 de maio de 2025.

- FELDMAN, Ilana. Do Pai ao País: o Documentário Autobiográfico em Face do Fracasso das Esquerdas no Brasil. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017. p. 213-225.
- HOLANDA, Karla. Helena Solberg: entre o pessoal e o político. In. *Devires*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, P. 184-203, JUL/DEZ 2017. Disponível em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si/>>. Acesso em: 13 de junho de 2025.
- ILLOUZ, Eva. *O Amor nos Tempos do Capitalismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011. E-book Kindle.
- LABBÉ, Paola L. Documental y Experiencia Introspectiva: relaciones, correspondencias y tensiones para explorar el espacio de las prácticas cinematográficas autorrepresentacionales. *Devires*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 226-251, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si/>>. Acesso em: 13 de junho de 2025.
- LEJEUNE, Philippe. Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. org. Jovita Maria Gerheim Noronha; trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 257-274.
- MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- NADA, Hisashi. “Self-Documentary: Its Origins and Present State.” *Documentary Box 26*: 2–16, 2005. Disponível em: <<https://www.yidff.jp/docbox/26/box26-2-e.html>> . Acesso em: 13 de junho de 2025.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 5ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 355-393.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SHAVIRO, Steven. What is the post-cinematic? *The Pinocchio Theory*. [S. l.], 11 ago. 2011. Disponível em: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=992>. Acesso em: 10 de março de 2024.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TAYLOR, Charles. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. 10. ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

TODO filme é sobre mim? A crise no cinema do “eu”. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo. 8min29s. Publicado pelo canal Meio Amargo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PeA9zIfozPQ&t=10s>. Acesso em: 11 de março de 2025.

VALENTE, Eduardo (Eduardo Valente). *Aquele toque de final de processo (...)* São Paulo, 10 de abril de 2019. Facebook. Disponível em:

<https://www.facebook.com/eduardo.valente.96/posts/2292687880752829>

Acessado em 20 de abril de 2025.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979.

YOSHISAKI, Marcos Vinicius. *Ensaio em família: Bem-vindos de Novo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) — Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-05122018-113607/publico/MarcosViniciusYoshisaki.pdf>. Acesso em:

20 de abril de 2025.

Viver, Filmar, Narrar – Das autobiografias cotidianas no cinema de Ed Pincus e Ross McElwee

Márcio Andrade | Gabriel Tonelo

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade parte de uma entrevista com o educador e pesquisador Gabriel Tonelo para refletir sobre as práticas autobiográficas no documentário a partir das obras de Ed Pincus e Ross McElwee. Estes dois cineastas são figuras centrais na consolidação de uma linhagem intimista e reflexiva do cinema documental surgida no contexto da chamada Escola de Cambridge, nos Estados Unidos.

A conversa parte da trajetória acadêmica de Tonelo, que se dedicou a investigar a construção do olhar autobiográfico no cinema norte-americano, com foco nos modos de fabulação, presença e temporalidade que atravessam a obra desses diretores. A partir de filmes como *Diaries* (1971–1976), de Pincus, e *Sherman's March* (1986), *Time Indefinite* (1993) e *Photographic Memory* (2011), de McElwee, o episódio discute como esses autores transformaram o cotidiano em matéria cinematográfica, articulando memória, afetos, política e questões éticas em torno da exposição de si e dos outros.



 ESCANEIE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST



 ESCANEIE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADO – GABRIEL TONELO

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO

PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

Ditadura militar e escrita de si no documentário argentino – Uma análise de *Los Rubios e Cuatros*

Sabrina Tenório Luna



Introdução

A Argentina, assim como diversos países da América Latina, sofreu um golpe militar que teve como resultado um governo ditatorial. Entre 1976 e 1983, o país foi controlado por um governo autoritário que deixou cerca de 30 mil mortos e desaparecidos. Nas décadas seguintes, o país passou a lidar com as perdas ocasionadas pelo regime. Movimentos sociais compostos por mães, filhos e avós de militantes desaparecidos contaram com grande participação da sociedade na manutenção da memória como estratégia de reflexão. Tendo como lema expressões como “*No olvido! No perdono! No me reconcilio!*”²⁴, diversos argentinos passaram a se reunir anualmente com o intuito de não esquecer os crimes praticados pelo Estado, assim como as suas vítimas.

A lembrança e o testemunho dos que ficaram têm sido fundamentais para, além de manter a memória viva, preencher as lacunas criadas pelo regime autoritário. “A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina” (Sarlo, 2003, p. 20). De acordo com Beatriz Sarlo, o “testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia no ‘nunca mais’ se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita” (Sarlo, 2003, p. 20). Os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, tendo sido apoiados algumas vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade (Sarlo, 2003, p. 20).

As políticas da memória, além de responsáveis pela culpabilização dos responsáveis pelos atos de terror, abarcam também apagamentos outros, entre os quais destacamos os filmes realizados por militantes políticos. Algumas dessas obras foram localizadas após o fim do regime, enquanto outras seguem desaparecidas. Tais desaparecimentos são tema de parte da obra da diretora Albertina Carri,

²⁴ Não esqueço! Não perdoo! Não me reconcilio!

filha de Roberto Carri e Ana María Caruso, intelectuais e militantes do grupo peronista *Motoneros*, que foram sequestrados no dia 4 de fevereiro de 1977 e nesse mesmo ano assassinados pelo regime ditatorial argentino.

Em parte da sua obra cinematográfica, Carri abarca o tema dos desaparecimentos operados pelo Estado autoritário, geralmente estabelecendo diálogo entre o documentário e suas variantes. Dessa forma, utiliza elementos, grosso modo, associados à ficção, como é o caso de *Los Rubios* (Argentina, 2003, 89’); estabelece contato com formatos experimentais e performáticos, como pode ser percebido em *Restos* (Argentina, 2010, 8’), curta-metragem participante do projeto “25 miradas — 200 minutos”; e também desenvolve obras do formato ensaístico, como em *Cuaterros* (Argentina, 2016, 83’), filme ensaio realizado com narrativa em primeira pessoa.

Neste artigo, pretendemos nos deter na análise de *Los Rubios* (Argentina, 2003, 89’) e *Cuaterros* (Argentina, 2016, 83’), destacando a dimensão subjetiva presente na construção das obras. Nesses filmes, Albertina Carri realiza uma busca pela memória dos seus pais colocando em perspectiva a sua experiência pessoal diante da dor coletiva causada pelo regime ditatorial. Nessa busca, ela procura a si mesma, colocando-se em primeira pessoa dentro do processo de realização fílmica. Ao se aproximar de abordagens como a guinada subjetiva, que aparece de forma a valorizar a análise de detalhes do passado, exceções à regra e curiosidades, despertando na historiográfica o “interesse pelos sujeitos ‘normais’” (Sarlo, 2007, p. 16), a diretora desafia e expande, no campo do documentário, as formas de abordagem acerca dos desaparecimentos causados pela ditadura militar argentina. Afetada de maneira direta através do assassinato dos seus pais, Carri coloca em evidência a sua própria experiência ao abordar o tema.

Em *Los Rubios* (Argentina, 2003, 89’), Carri utiliza animações e elementos, no geral, associados ao campo da ficção, contratando também uma atriz para representar a si mesma no documentário. No início do filme, a atriz Analía Couceyro, que interpreta a diretora, lê um trecho do livro *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*, escrito por Roberto Carri e publicado em 1968. O livro, que ocupa um lugar importante na sociologia argentina dos anos 1960, analisa a vida de Isidro Velázquez, um dos bandoleiros mais perigosos da região do Chaco, no norte da Argentina — uma espécie de Robin Hood ou Lampião argentino. O Cuaterro, alguém que se dedica a roubar cavalos e gado, e o seu grupo foram assassinados no ano anterior ao lançamento do livro, em Machaguay, e desde então Isidro ocupa um grande espaço no imaginário mítico popular da região.

O livro lido por Analía Couceyro no início do filme foi também o ponto de partida de *Cuaterros* (Argentina, 2016, 83'), filme ensaio com narrativa verborrágica em primeira pessoa, composto por imagens provenientes de noticiários, anúncios, vídeos caseiros, entrevistas, filmes, entre outros. Os arquivos escolhidos para a montagem fílmica atestam, antes de qualquer coisa, as ausências operadas pelo regime ditatorial. Em sua narrativa, descobrimos que o livro inspirou o filme *Los Velázquez*, de Pablo Izir, filmado entre 1970 e 1972. Tanto o filme, que nunca teve estreia comercial, quanto o diretor estão desaparecidos. *Cuaterros* parte de tais ausências, da falta do arquivo que venha a ratificar a memória e das diversas formas como isso repercute na vida pública e privada da diretora.

Em ambos os filmes, Carri parte em busca de si ao procurar informações e rastros dos seus pais. Ao se colocar em primeira pessoa nas obras, tensiona elementos estilísticos e políticos que desafiam as tentativas de definições e padronizações do documentário e de suas variantes. Tendo como base essas premissas, pretendemos investigar as estratégias usadas nos filmes para refletir sobre esse momento histórico, colocando em relevo os processos de subjetividade que atravessam a construção fílmica.

Los Rubios

No começo de *Los Rubios*, vemos planos que mostram animais de brinquedo em uma fazenda de bonecos *Playmobil*²⁵. Os planos próximos mostram, também, uma casa de brinquedo vista do lado de fora, pela janela. Em seguida, um plano aberto exhibe a cena animada, os animais ao redor da casa e uma criança de brinquedo que chega e é recebida pelos seus pais, também *Playmobils*. Uma voz em *off* dirige a cena. Logo após, são exibidas imagens do campo, paisagens, estradas, acompanhadas por comentário em *off* da diretora. Esses primeiros cortes são seguidos por uma cena que mostra Analía Couceyro lendo uma passagem do livro *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*, de Roberto Carri. O trecho fala sobre a força da união coletiva no combate às injustiças, no acúmulo de rancores capaz de despertar, de forma apaixonada, a luta coletiva. O trecho termina com a seguinte frase: “Como se a flecha acertasse o alvo e a torrente destruísse tudo que se opusesse a ela”. Através dessa primeira incursão narrativa, o Roberto jovem, sociólogo, revolucionário nos é apresentado. Assim, começamos a entrar em contato com a busca de Albertina, que encontra fragmentos dos seus pais através da obra, mas também passa a buscá-los por meio de entrevistas com vizinhos,

²⁵ *Playmobil* é uma linha de brinquedos criada por Hans Beck em 1974. A linha consiste em pequenos bonecos com parte móveis e uma série de objetos, veículos, animais, objetos e elementos com os quais esses bonecos irão se integrar.

companheiros de luta, além de se ancorar nas suas lembranças de infância. Lembranças frágeis, de uma criança que tinha três anos quando seus pais desapareceram.

Los Rubios é um documentário que evoca a memória da ditadura argentina através da subjetividade, que pode ser percebida tanto no uso de elementos como a animação com *Playmobils*, que viria encenar o momento do desaparecimento de Ana Maria e Roberto, quanto na escolha por uma atriz para representar a própria Albertina. Profundamente implicada no tema, Carri desafia uma pretensa objetividade nessa busca. O foco na subjetividade está presente tanto no discurso, quanto na forma filmica sem que, de forma alguma, fira a seriedade do tema.

Poucos minutos após iniciado o filme, vemos uma cena que mostra uma mulher em plano americano que diz: “Meu nome é Analía Couceyro, sou atriz e neste filme represento a Albertina Carri”. A utilização de atores, assim como de elementos como animações, pode ser percebida em documentários que, de acordo com Bill Nichols, são associados ao modo performático. Os documentários que se encaixam nesse formato enfatizam o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Nessas obras, percebemos a valorização da subjetividade, da experiência e da memória (Nichols, 2005). Através da atuação de Analía Couceyro, entramos em contato tanto com a subjetividade de Carri, filha de Ana María e Roberto, em seu processo de busca pela memória dos seus pais, quanto com a de Albertina, a diretora do filme que está sendo feito.

Além dessas estratégias, *Los Rubios* também apresenta um tom reflexivo, exibindo em diversos momentos o extracampo. A exibição do extracampo apresenta um espaço de permeabilidade entre o real e a representação no documentário, podendo a presença da equipe e da diretora na cena variar do distanciamento à extrema visibilidade no quadro (Brasil, 2013). No filme, a equipe é acionada de diversas maneiras, e essa exposição representa uma necessidade de dialogismo e reflexividade intensificada (Brasil, 2013). Por se tratar de um processo de busca pela memória que liga o pessoal ao coletivo, exibir as formas do fazer cinematográfico, marcadas pela presença do extracampo em cena, adquire um tom de afirmação política.

Logo no início do filme, após a leitura do trecho do livro, a diretora e um dos membros da equipe chegam a uma casa, vizinha à habitada pela família de Albertina quando do desaparecimento dos seus pais. Perguntam à mulher, que fala com a equipe pela janela, sobre a família. Ela fala de Paula, irmã da diretora, e diz que lembra de Albertina, que tinha três anos na época. Afirma também que não sabe o que aconteceu com eles. Pergunta, por fim, onde vai aparecer e o membro da equipe afir-

ma que são estudantes e que aquele é um trabalho que estão realizando para a Universidad del Cine. Nessa cena, percebemos também a exibição do antecampo, uma forma mais extrema de visibilidade do extracampo (Brasil, 2023), que exhibe, além da equipe, as estratégias utilizadas para que o documentário exista.

Ao escolher formas que desafiam as categorizações clássicas do documentário, debatendo também as suas dimensões éticas, a diretora opta, também, por apontar as implicações de suas escolhas. Esse ponto é ilustrado em uma cena do filme em que Couceyro lê uma carta de rejeição ao projeto por parte do Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales²⁶, com a justificativa de que, apesar da importância do tema, o projeto, para ser realizado, precisaria de uma revisão que tivesse como base um maior rigor documental. Além disso, os avaliadores apontam, na carta de rejeição, para o conflito de ficcionalizar a própria experiência quando a dor pode nublar a interpretação de feitos dilacerantes.

A subjetividade, porém, não pode ser excluída da obra de Carri, pois ela fala em primeira pessoa sobre um desaparecimento de presos políticos que lhe toca pessoalmente. Esses desaparecimentos fazem parte da sua formação identitária e, a partir disso, a conectam com toda uma geração. O seu sobrenome, que, de acordo com a autora, antes implicava terror e rechaço, desperta, no então momento de realização da obra, olhares que contêm, em determinados círculos, uma mescla de desconcerto e piedade. Através da voz de Couceyro, com bonecos *Playmobil* ao fundo que representam a sua infância, ela aponta que a necessidade de construir a própria identidade se afirma quando se encontra ameaçada e que, no seu caso, o estigma perdura. Dessa forma:

A ideia de entender o passado a partir de sua lógica (uma utopia que moveu a história) emaranha-se com a certeza de que isso, em primeiro lugar, é absolutamente possível, o que ameniza a complexidade do que se deseja reconstituir; e, em segundo lugar, de que isso se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e do discurso indireto livre: modos de subjeição do narrado (Sarlo, 2007, p. 18).

O entendimento do passado, em *Los Rubios*, se dá a partir do então presente, da construção da identidade dos que ficaram a partir das ausências operadas. Uma pretensa ideia de verdade, ou apuração rígida de fatos, não é suficiente para lidar com elementos que atravessam gerações. Para Sarlo, “o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao

²⁶ O INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales foi fundado em 1968 e tem como função promover a indústria cinematográfica argentina, financiando produtoras cinematográficas argentinas qualificadas e apoiando novos cineastas.

fazê-lo, afirmar-se como sujeito” (Sarlo, 2007, p. 39). Na construção subjetiva do documentário, Albertina se constrói enquanto sujeito, buscando na memória e em seus relatos uma “cura” da alienação e da coisificação (Sarlo, 2007, p. 39). Nessa busca:

Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção. Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis (Sarlo, 2007, p. 39).

A ideia de uma verdade absoluta, a partir de uma perspectiva subjetiva, não é suficiente. Porém, através da experiência, que se realiza através da narração, o sujeito é compreendido e com isso o são também os processos que atravessam a sua formação.

Através das estratégias elencadas, acreditamos que Carri apresenta uma dimensão pessoal à perda coletiva que, ao contrário de se firmar como uma estratégia puramente autorreferencial, adiciona ao evento vivido as suas consequências, que se entrelaçam com a formação identitária dos filhos, pais e avós das vítimas. O processo de memória em torno da ditadura militar argentina, portanto, se fortalece através da expansão de suas estratégias e da produção de obras, sejam elas cinematográficas ou de outros campos artísticos, que rememoram os eventos com o intuito de que não sejam repetidos.

Cuaterros

Cuaterros traz tanto elementos presentes em *Los Rubios*, entre os quais destacamos a conexão com o livro escrito pelo pai da diretora, Roberto Carri; quanto em *Restos*, que tem como foco os filmes de militantes realizados nas décadas de 1960 e 1970 na clandestinidade. A maioria das cópias desses filmes foi eliminada, porém as poucas que restam estão nas mãos de colecionadores particulares (Tenório Luna, 2013). Observar a obra de Carri a partir desses três filmes é também observar suas diferentes abordagens em torno dos desaparecimentos e perdas operados pela ditadura militar Argentina, tendo a subjetividade e a experiência pessoal como foco.

Cuaterros é narrado por Albertina Carri, que constrói uma obra verborrágica, ilustrada por imagens de arquivo provenientes de fontes diversas. O filme começa com a leitura de trechos do livro *Isidro Velázquez: Formas prerevolucionarias de la violencia*, no qual o autor aponta que as suas investigações em torno do caso Velázquez/Gauna tiveram como base “a observação da área, conversas com moradores locais, a troca de correspondências com amigos e publicações da época que se ocuparam do caso”. Afirmar, também, que o material utilizado pode ser questionado por investiga-

dores sérios, porém isso lhe importa muito pouco. A valorização do testemunho e da primeira pessoa enquanto fonte de debate histórico seria uma das características da guinada subjetiva (Sarlo, 2007), de acordo com a autora:

Há décadas o olhar de muitos historiadores e cientistas sociais inspirados no etnográfico deslocou-se para a bruxaria, a loucura, a festa, a literatura popular, o campesinato, as estratégias do cotidiano, buscando o detalhe excepcional, o vestígio daquilo que se opõe à normalização e as subjetividades que se distinguem por uma anomalia (o louco, o criminoso, a iludida, a possessa, a bruxa), porque apresentam uma refutação às imposições do poder material ou simbólico. Mas também se acentuou o interesse pelos sujeitos “normais”, quando se reconheceu que não só eles seguiam itinerários sociais traçados, como protagonizavam negociações, transgressões e variantes (Sarlo, 2007, p. 15-16).

Em *Cuaterros*, encontramos tanto a valorização do que sai à norma, percebida através da análise de Velázquez e Gauna, anti-heróis com grande apelo popular que foram assassinados por policiais, convertendo-se em seres lendários; quanto o interesse pelos sujeitos normais, que servem de base tanto para a investigação sociológica operada por Roberto Carri, quanto para o caminho que Albertina Carri percorre para viabilizar a realização do filme. As fontes oficiais não lhe apresentam respostas, enquanto as conversas e trocas com colegas, colecionadores e conhecidos a guiam em torno da sua busca.

O livro de Roberto Carri inspirou *Los Velázquez*, dirigido por Pablo Izir e filmado entre 1970 e 1972. O filme nunca teve estreia comercial e está, assim como o seu diretor, desaparecido. As ausências imagéticas — dos seus pais, cujos corpos nunca foram encontrados, das imagens do filme de Izir, que se tornou também lendário, dos arquivos cinematográficos do seu país, que, como ela aponta em sua obra, não conta com uma cinemateca nacional — são substituídas por imagens garimpadas em arquivos diversos que não contam com créditos explicativos que as localizem no tempo ou denotem a sua origem. De acordo com Boido:

Deve-se esclarecer que até os dias atuais não existe um acervo público que centralize este tipo de arquivo e que por esta razão cada elemento que aparece no filme provém de extrações diversas. Alguns pertencem ao acervo oficial do Museu de Cinema da Cidade de Buenos Aires, enquanto outros são provenientes de coleções privadas, como, por exemplo, a do colecionador Fernando Martín Peña ou do técnico e cinéfilo Daniel Vicino (Boido, 2022, p. 99, tradução nossa).

O privado, dessa forma, assim como a escrita em primeira pessoa, é fundamental para a construção não apenas da história da diretora, mas também dos militantes e do cinema revolucionário produzido na época da ditadura militar argentina. A narração em primeira pessoa operada por Carri ilustra como o privado e as fontes não oficiais, além das conversas informais, são as únicas fontes possíveis

para a diretora. O questionamento às fontes oficiais “possibilitou algo que iria além da valorização de detalhes do passado, exceções à regra e curiosidades” (Sarlo, 2007, p. 16). A narração em primeira pessoa ocorre devido ao fato de que “o testemunho é a única fonte (porque não existem outras ou porque se considera que ele é a mais confiável)” (Sarlo, 2007, p. 21).

De acordo com Jacques Derrida, o arquivo vem do “arkheion grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam” (Derrida, 2001, p. 12). Os arcontes eram responsáveis pela guarda dos arquivos e por sua interpretação. Esse poder se reproduz nas instituições oficiais até os dias atuais, mas o seu espaço vem sendo questionado de forma crescente. Esse questionamento está presente nas obras de Carri, que lidam com o arquivo enquanto falta e com os testemunhos e as fontes informais como possibilidade única de uma reconstrução do passado que seja justa às vítimas do terrorismo de Estado e aos seus familiares.

A montagem imagética, acompanhada da narrativa verborrágica, nos mostra em diversas passagens imagens exibidas de forma simultânea em janelas que coexistem no mesmo plano. Dessa forma, aproxima-se de formatos como a videoarte e as videoinstalações. Para Dubois, “à noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo” (Dubois, 2011, p. 84). A heterogeneidade dos materiais é parte constitutiva da sua obra, o que é reforçado pela montagem de telas sucessivas dentro dos planos. Essa montagem, também, entra em consonâncias com a narração, que se apresenta como um testemunho de uma busca que ocorre de forma não linear.

A narração em primeira pessoa coloca *Cuaterros* em um limiar que, ao mesmo tempo que foi passível de questionamento em uma determinada época, é hoje responsável por expandir o campo estético e discursivamente. As imagens que acompanham a narração provêm de fontes diversas, incluindo filmes de ficção, propagandas, sequências de filmes clandestinos, e apresentam igual valor, pois atestam a ausência do que realmente importa: o documento que ateste o desaparecimento dos corpos, o arquivo do filme ausente. Elementos como os observados a seguir localizam o filme dentro da tradição ensaística, caracterizada pela:

Subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade de pensamento (concepção da escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias) (Machado, 2003, p. 21).

Além disso, muitas vezes é difícil classificar documentários que apresentam uma perspectiva mais ou menos pessoal e de difícil entendimento, sendo possível, porém, localizá-los dentro da tradição ensaística (Corrigan, 2015, p. 4). A narrativa pessoal nos guia pela obra através de um fluxo que nos traz informações diversas sobre a diretora e sua trajetória pessoal e profissional. Ao narrar suas conversas sobre a ideia de fazer um filme sobre Velázquez e sobre a descoberta de que um filme já havia sido feito, porém nunca havia sido visto, ela descobre, durante as filmagens de *La Rabia* (2008), que uma pessoa da equipe tinha uma cópia do roteiro do filme de Izir, deixada por seu pai, que supostamente fez parte da equipe de *Los Velázquez*. A diretora lê a primeira cena do roteiro, que é ilustrada por imagens de arquivo. A cena em questão, além disso, lembra à diretora o filme *Los Rubios*, que, assim como no roteiro de Izir, exhibe imagens da equipe, acionando o extracampo.

Cuaterros pode ser definido como um filme de arquivos que se vale da apropriação como estratégia principal. Não é, porém, um filme de documentos e menos ainda um filme de citações. Ao comentar as distinções entre citação e apropriação, Antonio Weinrichter afirma que a citação é um fenômeno recorrente no cinema contemporâneo e que aparece de forma a homenagear, fazer alusão ou reproduzir trabalhos anteriores (Weinrichter, 2009, p. 12). Ao contrário da citação, na apropriação:

A imagem não faz alusão a uma imagem anterior, mas se apropria diretamente dela. Estes são os filmes que nos interessam aqui: não os que recorrem à “recriação” ou forma alusiva e sim à utilização direta das imagens (Weinrichter, 2009, p. 12).

Na montagem de *Cuaterros*, as imagens exibidas nem sempre corroboram a narração e é nesse contraponto que compreendemos toda a perda histórica e as suas consequências. A Argentina, até os dias atuais, não conta com uma Cinemateca Nacional, o que torna mais difícil o desafio de trabalhar com arquivos para a realização filmica. Devido a isso, a busca se concentra em fontes informais, como apontado anteriormente. As imagens apagadas são substituídas por filmes diversos, algumas vezes sem nomes, outras nomeados ao acaso. Outras, que poderiam substituir a imagem perdida com similar potência. Outras ainda, recuperadas não pelos arquivos institucionais, e sim pela busca operada por pesquisadores e colecionadores particulares. Na ausência do Estado enquanto poder de guarda e interpretação, entram os sujeitos normais como agentes ativos da construção da memória.

Cuaterros aponta para uma falta latino-americana: o arquivo imagético. A realização desse filme é um movimento na direção da reconstrução de um fio mnemônico marcado por ausências a partir do então momento presente. É também uma tentativa de debate em torno da construção de uma memória atravessada por violências. Além disso, delinea como o pessoal e o político podem se imbricar

e com isso gerar descobertas que não seriam possíveis quando esses dois campos estão separados.

O processo de guarda e descobrimento dos filmes revolucionários desaparecidos é ilustrado em uma viagem que a diretora realiza a Cuba para apresentar *Los Rubios* no Festival de Cinema de Havana. Entre reflexões sobre o local, Carri narra um encontro com Fernando Peña e Lucía Cedrón. Eles passam de carro e a convidam a ir ao ICAIC — Instituto de Cinema de Cuba. Ao chegarem lá, Peña localiza uma lata de filme intitulada *Juan y Susana en la cama* e a projeta, exibindo, no lugar de uma obra que poderia ser um filme pornô, como indicado no título, o filme revolucionário *Ya es tiempo de violència* (Argentina, 1969, Dir. Enrique Juarez, 43'). O filme, que foi produzido na clandestinidade, faz alusão ao *Cordobazo*, rebelião popular ocorrida na cidade de Córdoba em 1969 contra a ditadura de Juan Carlos Onganía. A utilização do título inventado tinha como objetivo burlar a censura e, com isso, salvar a obra e possibilitar a transmissão da mensagem proibida em seu país de origem no seu momento de produção. Através de investigações e anotações, Peña localiza a obra, que Carri, entusiasmada, afirmou, então, que seria o melhor filme argentino que já havia assistido. O filme de Izir, porém, permanece desaparecido.

O ICAIC tem o arquivo de cinema revolucionário mais importante do mundo. Filmes com teor revolucionário, realizados em países como China, União Soviética, El Salvador e Argentina, foram enviados para serem preservados em seu arquivo. Com a falha da revolução, os filmes, que, segundo Carri, deveriam ser patrimônio da humanidade, são ainda de difícil acesso. No processo de busca, Carri não apenas questiona a autoridade do arquivo a partir das suas ausências, ela propõe um alargamento desse espaço e coloca em foco todo o processo de arquivamento e de exclusão histórica. A interpretação dos fatos deixa de ter apenas o registro documental e técnico como foco, ela se vale também do popular, do horizontal, das relações pessoais e da experiência. A narração da experiência, que “está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado” (Sarlo, 2007, p. 24), funciona como o processo principal de recuperação da memória destruída pelos sistemas ditatoriais que abarcaram boa parte da América Latina na segunda metade do século XX.

No processo de reflexão não linear e marcado por questionamentos que ligam presente e passado, Carri reflete sobre a herança pesada que a define e sobre formas de se libertar dela. Ao se questionar sobre a busca desesperada por Velázquez, ela compreende que o que busca são os seus pais vivos. Mulher lésbica, casada e mãe de um filho gerado entre ela, sua companheira e um amigo, reconhece tanto as faltas da sua vida quanto os seus privilégios. Neste ponto ela começa, no reconhecimento da

impossibilidade do arquivo. Ela começa onde o documento termina e se vale da memória para encontrar os pais perdidos. Só então, já nos momentos finais, o filme se faz. No final, recupera a memória da sua mãe através das *Aventuras de Huckleberry Finn*, considerada por Ana María Caruso uma obra de extrema importância. Volta ao presente, ao seu filho Tom e à tia que tenta civilizá-la. Termina. Fim. Sua, sinceramente, Huckleberry Finn.

Termina, mas com isso não fecha um ciclo que, mesmo com os esforços operados pelos movimentos de memória, não restitui as perdas e nem faz justiça aos crimes operados pelo Estado. Quase ao final do filme, aos 80 minutos e 23 segundos, afirma: “mas as imagens não estão lá, os corpos não aparecem e o julgamento nunca chega. Isso não consigo esquecer”.

Em sua rememoração busca os pais vivos, jovens.

A qualidade juvenil é enfatizada quando os filhos desses militantes mortos ou desaparecidos duplicam o efeito de juventude, destacando que eles são, na atualidade, mais velhos que os pais no momento em que estes foram assassinados (Sarlo, 2007, p. 56).

Ao fim de *Cuaterros* e de toda a busca empreendida, Carri corrobora a sua ideia e prova a sua tese inicial: de que os arquivos podem faltar, mas os crimes ainda existem e devem ser investigados. Assim, entendemos que o que está fora dessa conjuntura não é o não existente, mas simplesmente o que foi excluído da memória oficial. Para além do oficial, temos os relatos dos excluídos dos registros, o testemunho, as lembranças.

Conclusão

Entre a realização de *Los Rubios* e *Cuaterros*, 13 anos se passaram. Nesse período, Carri realizou também *Restos*, parte de um projeto desenvolvido pela Secretaria de Cultura da Nação Argentina, que tinha como principal objetivo refletir de forma poética sobre os duzentos anos da Revolução de Maio (Tenório Luna, 2013). A obra de Albertina Carri, porém, vai além tanto da realização de documentários, quanto da abordagem ao tema do desaparecimento dos seus pais. Esse tema, de formas distintas, volta, pois assim como as suas diversas outras incursões no cinema e na literatura, é parte constitutiva da sua identidade. Parte essa, porém, que adquire uma dimensão pública que se entrecruza com a sua própria constituição enquanto pessoa.

Ao debater a guinada subjetiva, Beatriz Sarlo afirma que “se há três ou quatro décadas o ‘eu’ despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar” (Sarlo,

2007, p. 21). A centralidade do eu nas obras analisadas confere esse lugar de privilégio, pois possibilita, através das relações afetivas e das conversas marcadas pela horizontalidade e pelos vínculos pessoais, o acesso a histórias apagadas pelo Estado. A desconfiança do poder institucional marca, dessa forma, essas três obras. A desconfiança se dá não apenas pelo apagamento de corpos e arquivos operados pelo sistema ditatorial, mas também pela falta de acesso que existe, ainda nos dias atuais, acerca de muitas das informações sobre o período.

No momento em que este texto é escrito, vários dos conceitos abordados estão sendo postos em questão. E o “Nunca mais” se transforma não apenas em um “Talvez”, mas em uma possibilidade real. A juventude militante, que deixou mães, avós e filhos que agora são mais velhos do que seus pais quando de seu desaparecimento, parece estar sendo substituída por uma nova juventude que busca não mais a revolução e sim a volta a conceitos e governos conservadores. O atual presidente da Argentina, o populista libertário de extrema direita, Javier Milei, foi o candidato preferido entre os jovens do país na eleição presidencial de 2023. Eleito, não tem entre suas prioridades a reflexão em torno da memória do período ditatorial argentino. Pelo contrário, seu governo ataca diretamente o cinema e a educação, fortes motores do país nas políticas mnemônicas e na reflexão em torno do período ditatorial. Assim como a Argentina, vários países do mundo ocidental e da América Latina têm visto a insurgência de líderes da extrema direita, além de tentativas de golpe de Estado. Diante disso, como deixar de lembrar de obras que servem não apenas como uma memória do momento que muitos parecem teimar em esquecer, mas também como um testemunho do vivido? Não apenas o testemunho impossível dos corpos apagados, dos filmes destruídos, mas também o testemunho dos que ficaram, dos afetos partidos, das memórias.

Acreditamos que, mesmo com um processo de reflexão que abarcou um longo período, ainda carecemos de políticas da memória para que esses momentos não voltem de fato. O arquivo ainda é uma grande falta no nosso continente e, com ele, formas de interpretação mais horizontais. E quando pensamos em arquivo enquanto instituição de transmissão da memória, pensamos também não apenas na sua presença e constituição, mas também no seu alargamento. Arquivo, que é sempre um penhor, e como penhor, algo destinado ao futuro (Derrida, 2001).

Referências

BOIDO, Pablo Salvador. Nuevas narrativas sobre el pasado reciente: el montaje del archivo en las obras de Albertina Carri. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, v. 11, n. 25, p. 96-107, jul. 2022. DOI: <https://doi.org/10.21827/mistral.3.41201>. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4742>. Acesso em: 30 de março de 2025.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512>. Acesso em: 22 de abril de 2025.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio*. Campinas: Papyrus, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: COSACNAIFY, 2011.

MACHADO, Arlindo. Filme ensaio. *Revista Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro*, ano 4, n. 5, p. 63-75, dez. 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TENÓRIO LUNA, Sabrina. Guinada subjetiva e memória no cinema latino-americano: uma análise de restos, de Albertina Carri. In: CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo. (Org.). *Cinema e Memória*. 1. ed. Recife: Editora Universitária, 2013. v. 1. p. 1-156.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009. (Colección Punto de vista, n. 4).

Filmes

Cuaterros. Produção de Albertina Carri. Buenos Aires: INCAA, Universidad del Cine, Wanka Cine, 2016. Arquivo digital (83 min), DCP, son., color.

Los Rubios. Produção de Albertina Carri. Buenos Aires: Cine Ojo, 2003. 1 fita de vídeo (89 min), VHS, son., color.


Do si como encontro com o outro – Das cartas filmicas ao documentário autobiográfico em *Limiar*

Márcio Andrade | Coraci Ruiz

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade entrevista a documentarista e pesquisadora Coraci Ruiz, que compartilha sua trajetória e suas experiências com o cinema de si, refletindo sobre as implicações éticas, estéticas e políticas do gesto de narrar a própria vida e a vida daqueles que estão ao redor. A conversa atravessa duas linhas fundamentais da sua obra: o uso das cartas filmicas como dispositivo de criação documental e a construção do documentário autobiográfico como prática relacional, como é o caso do longa *Limiar* (2020).

Coraci revisita seu percurso desde os primeiros experimentos com videocartas nos anos 2000 até a pesquisa acadêmica sobre documentários autobiográficos realizados por mulheres. Ao tratar das cartas audiovisuais (como em *Saudade: Videocartas para Cuba e Cartas para Angola*), a autora explora a potência poética e dialógica dessas formas narrativas, entendendo-as como pontes entre sujeitos distantes, dispositivos de escuta e troca. Já em *Limiar*, filme que acompanha o processo de transição de gênero de seu filho adolescente, a cineasta se lança numa travessia íntima e política, em que a câmera torna-se mediadora de afeto, descoberta e reinvenção.



 ESCANEIE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST



 ESCANEIE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADA – CORACI RUIZ

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO

PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

PARTE 2
QUEBRANDO
ESPELHOS
POR DENTRO –
O ENSAIO
ENTRE RASTROS,
ARQUIVOS E
FABULAÇÕES



A segunda parte do livro reúne experimentações que exploram o ensaio como forma cinematográfica, textual e performativa, situada entre pensamento e sensibilidade, entre luto e invenção. Os conteúdos aqui reunidos partem de rastros, ruínas e silêncios para propor modos de escrita de si que tensionam arquivos pessoais, histórias coletivas e regimes de representação.

Abrindo a seção, o vídeo-ensaio *Pensar como Deriva – O ensaio e a escrita a partir de si*, de Márcio Andrade, apresenta o filme-ensaio como linguagem em trânsito e instável, em que o pensamento se dá por imagens. Dialogando com autores como Timothy Corrigan e Theodor Adorno e com cineastas como Chris Marker, Agnès Varda, Harun Farocki e Walter Salles, o vídeo propõe o ensaio como um modo de ver que se faz escuta, rasura e fabulação. No artigo *Inscrição subjetiva e processos de luto no cinema ensaio brasileiro*, Ana Paula de Aquino Caixeta analisa filmes como *Di-Glauber*, *Diário de Sintra*, *A paixão de JL* e *Inconfissões*, refletindo sobre como o cinema ensaio elabora a perda de modo fragmentado e sensível. Apoiada em Adorno, Butler, Corrigan e Guattari, a autora mostra como a escrita de si se dá como rastro e não como totalidade.

No podcast *Arquivos da Ausência – Das rasuras da memória ao ensaio como invenção*, Márcio Andrade entrevista Carolina Gonçalves em uma conversa sobre a potência da ausência no documentário ensaístico. A partir de obras como *Histórias que Contamos*, de Sarah Polley, *Coração de Cachorro*, de Laurie Anderson, e seus próprios processos de criação, a pesquisadora discute como a fabulação pode preencher as lacunas deixadas por traumas e imagens apagadas. Em *Cinescritas: escrever imagens em Marguerite Duras*, Ana Karla Farias investiga o cinema da autora francesa como forma de literatura expandida, marcada por ruínas visuais, silêncios e apagamentos. Em diálogo com Bajomé e Morin, a pesquisadora mostra como Duras produz uma escritura que desloca os limites entre o ver e o dizer, entre cinema e literatura.

Encerrando a parte, o podcast *Thyniá e Mar de Dentro – Ou do gesto de rasurar arquivos e reescrever a memória* traz a artista visual Lia Letícia em conversa com Márcio Andrade. A partir de obras como *Thyniá e Mar de Dentro*, Lia compartilha sua prática entre performance, videoarte e direção de arte, em que arquivos coloniais e corpos racializados são ativados em gestos de reexistência e inscrição de memórias silenciadas. Entre rastros e ruínas, essa parte do livro afirma o ensaio como gesto de invenção de mundos, onde lembrar é também fabular, onde pensar é rasurar e partilhar.

Pensar como Deriva – O ensaio e a escrita a partir de si

Márcio Andrade

O vídeo-ensaio propõe uma introdução crítica e poética ao filme-ensaio como linguagem híbrida, instável e inventiva dentro do campo audiovisual. Articulando conceitos teóricos, referências históricas e exemplos filmicos, o episódio apresenta o ensaio não apenas como um gênero textual, mas como uma forma de pensamento que ganha contornos específicos quando transposto para o cinema. A partir de filmes como *Cartas da Sibéria* (1957, Chris Marker), *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1989, Harun Farocki), *As praias de Agnès* (2008, Agnès Varda), *No intenso agora* (2017, João Moreira Salles), *Cinema contemporâneo* (2019, Felipe André Silva) e outros, o episódio problematiza a noção de verdade, subjetividade e montagem na criação audiovisual ensaística. O vídeo defende que o filme-ensaio opera entre três eixos (subjetividade, linguagem e ideia), deslocando as fronteiras entre documentário, ficção e experimentação para compor uma forma discursiva aberta à dúvida, à falha e ao inacabado. Seu gesto é menos o de afirmar uma verdade do que o de instaurar uma deriva sensível, onde a memória, a dúvida e a imaginação são partes constitutivas do pensamento audiovisual contemporâneo.



▶ ESCANEIE COM A CÂMERA DO
CELULAR E ASSISTA AO VÍDEO-ENSAIO

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO - MÁRCIO ANDRADE

PRODUÇÃO - JANAÍNA GUEDES

EDIÇÃO - GABRIEL COELHO | MIRACÉU AUDIOVISUAL

GRAVAÇÃO - TÁGORY NASCIMENTO

ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO - ESTÚDIO GUERRA NOS ESTUDOS

ARTE - PAULA K | MIRAH IDEIAS

CRIAÇÃO DE MARCAS - RODRIGO SARMENTO

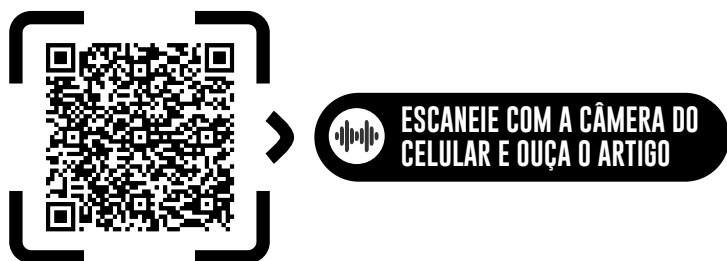
MOTION DESIGN - ARTHUR CARVALHO

REALIZAÇÃO - COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO - FUNDO PERNAMBUCANO DE INCENTIVO À CULTURA

Inscrição subjetiva e processos de luto no cinema ensaio brasileiro

Ana Paula de Aquino Caixeta



A questão da subjetividade foi amplamente conceituada por teóricos do filme-ensaio e tomada como uma das principais responsáveis pela conformação desse domínio cinematográfico. É ela a responsável por reger a reflexão almejada a partir da sua imersão e teste em uma experiência pública. Conforme o exposto por Timothy Corrigan (2015, p. 37), “a subjetividade e a experiência são os produtos do discurso e, em vez de estabilizar e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria choques e lacunas em cada encontro e ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento”.

A partir de tal premissa, este capítulo se dedica a uma reflexão sobre os efeitos produzidos pelo encontro da subjetividade ensaística com a experiência de perda provocada pela morte do outro. Obras como *A paixão de JL* (Carlos Nader, 2015), *Diário de Sintra* (Paula Gaitán, 2008), *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) e *Inconfissões* (Ana Galizia, 2018) prestam-se a ritos fúnebres. Nelas, as imagens de pessoas falecidas são recobradas por fragmentos diversos: como a presença de uma voz-over, que assume a primeira pessoa e reflete os impactos das ausências, e os retalhos de materiais de arquivo que tentam suprir as lacunas das lembranças efêmeras.

Partindo do pressuposto elaborado por Theodor W. Adorno (2003, p. 35) nas raízes filosófico-literárias do ensaio, aqui lidamos com uma forma que “pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso”. Desta maneira, tendemos a crer que, em sua configuração fílmica, o ensaio favoreça uma inscrição subjetiva assumidamente abalada pela perda. Ao comportar tais fraturas e descontinuidades, o ensaio como forma cinematográfica propicia um espaço para reflexões sobre a morte não limitado apenas à sua representação, tornando possível dissecá-la pela perspectiva de quem sofre suas ausências reais e simbólicas.

Além disso, levando em consideração as adversidades envoltas no processo de assumir e enunciar a morte de um ente querido para si e para o mundo, parece-nos que a maneira como a subjetividade ensaística promove um “repensar e refazer do eu” (Corrigan, 2015, p. 21) vai ao encontro dos deslocamentos necessários diante das transformações impostas pela perda (Butler, 2003). Isto é, a reflexão da morte nos filmes-ensaio muito nos remete ao próprio trabalho de luto, tendo em vista que ambos caracterizam um processo.

As análises filmicas se debruçarão sobre as quatro obras mencionadas acima e seus diferentes modos de inscrição subjetiva nos ensaios cinematográficos. Modos estes que variam desde os mais explícitos, com intensas manifestações físicas e vocais do ensaísta no filme, até aqueles que recorrem aos intercessores (Teixeira, 2022), levando a presença do ensaísta à rarefação.

O corpo visível e o corpo sonoro do ensaísta enlutado

Quando imerso em um acontecimento traumático, como a morte de um ente querido, o corpo fala por si só. Tremores, gaguejos ou a irrupção de um choro podem acometer aquele que se encontra atravessado pela perda em um repertório que vai além da comunicação verbal ou das gestualidades pré-codificadas. Por mais que a morte imponha vazios imensuráveis, ela provoca sentimentos reais e sensações viscerais que escapam à lógica ou às tentativas de racionalização.

O corpo do ensaísta cinematográfico se torna uma importante ferramenta para a ancoragem e condução da experiência reflexiva almejada. Todavia, nesses filmes-ensaio lutosos, o realizador pensa a perda enquanto é afetado por ela. Como formulou Timothy Corrigan (2015, p. 21), a expressividade ensaística compreende a “sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu”. Ou seja, para além da experimentação formal e estética da morte do outro, a imersão nesse acontecimento disruptivo e limítrofe também coloca em teste, e em reconfiguração, os processos de subjetivação do ensaísta durante a feitura filmica.

Nesse sentido, ao nos voltarmos para as inscrições subjetivas do corpo visível e do corpo sonoro do ensaísta enlutado, buscamos analisar mais do que as suas aparições físicas ou sua voz enquanto mero suporte verbal. Consideramos igualmente relevantes essas outras manifestações corporais que, no contexto dos filmes, podem se materializar de diferentes formas, como uma filmagem instável, feita com uma câmera na mão trêmula; ou o comprometimento do grão da voz — a sua especificidade, segundo Barthes (2012) — em momentos de fragilidade enunciativa.

Segundo a arqueologia do cinema ensaio brasileiro proposta por Francisco Elinaldo Teixeira, *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) possui uma das mais contundentes presenças do realizador a partir da sua inscrição em corpo e voz. Trata-se, nas palavras do teórico, de “um trabalho de pensamento, com seus movimentos e processos dando a ver em ato, dos mais intensos e extemporâneos que o ensaio desenvolveu em nossa cinematografia” (Teixeira, 2022, p. 144).

Glauber Rocha comparece ao velório do seu amigo, o pintor modernista Di Cavalcanti, não com o intuito de prestar condolências aos familiares, mas para subverter o rito oficial de despedida a partir da realização fílmica. Segundo o próprio Rocha, em texto mimeografado distribuído na primeira projeção pública da obra, em 11 de março de 1977 (Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro), seu ato cinematográfico era “de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. [...] O filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição” (Rocha, 2009).

Os funerais na cultura ocidental tendem a ser regidos por condutas normativas que prescrevem desde as vestimentas até os modos de falar e agir (Ariès, 2012). Desse modo, ao ocupar esse espaço na condição de cineasta, Glauber Rocha ignora o papel social esperado para aquele momento. Ali, abandona o que Gilles Deleuze chama de corpo cotidiano, para dar lugar a um corpo cerimonial, capaz de sustentar e viabilizar seu gesto disruptivo:

“Dar” um corpo, montar uma câmera no corpo, adquire outro sentido: já não se trata de acuar o corpo cotidiano, mas de fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo em uma gaiola de vidro ou em um cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que faça dele um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, para atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível (Deleuze, 2018, p. 276).

Ao instaurar naquele espaço solene uma movimentação dissonante a partir da sua presença e da sua equipe, Rocha desfaz o pacto social estabelecido pelas convenções. A performatividade do seu corpo cerimonial, inserido nesse contexto fúnebre, desestabiliza e reconfigura o rito. “Gesto de apropriação, *Di-Glauber* não filma um evento. Aí, o cinema é o evento” (Xavier, 2015, p. 126). Por tais vias, o ensaísta faz de si palco e matéria-prima para reivindicar outros lutos possíveis, aqueles de tom mais carnavalesco-surrealista, que considerava condizentes com a trajetória do falecido.

Rocha toma a própria voz como instrumento basilar na constituição desse corpo cerimonial transgressor. Em uma incontida oralidade, sua voz-over¹ assume um aspecto metamórfico, semelhante a uma emissão radiofônica estridente (Teixeira, 2012; Xavier, 2015). Ora soa como um narrador esportivo, ora como um declamador fervoroso, transitando por variados assuntos e modulações, como se cambiasse entre diferentes estações que repercutem o enterro de Di Cavalcanti.

Expondo suas instabilidades e errâncias, essa voz incorpora múltiplas *personas* e divaga por temas aparentemente desconexos. Mantém-se apartada das visualidades, abdicando de preenchê-las com informações factuais ou de lhes conferir qualquer unidade espaço-temporal-causal. Há, nesse modo de composição, uma exaltação das rupturas e fragmentos, o que promove distanciamento das narrações teleológicas, aproximando-se mais do frenesi de um estado mental delirante, em êxtase.

Os demais arranjos do desenho sonoro também reforçam essa perspectiva ao não privilegiar a inteligibilidade da fala, que é frequentemente interrompida ou sobreposta pela trilha musical. Efusivas e presentes ao longo de todo o filme, as músicas e as diversas vozes de Glauber Rocha atuam como cúmplices na recusa de qualquer minuto de silêncio em homenagem ao morto, ritmando uma movimentada cerimônia carnavalesca.

O caráter caleidoscópico (Alter, 2018) desse corpo sonoro inscrito pelo realizador o afasta radicalmente de um registro cotidiano. Mesmo sendo o único enunciador, sua voz assume um comportamento ensaístico que Catherine Lupton (2011) define como heteroglóssico, pela maneira como ramifica o discurso em múltiplos modos e funções, descentralizando, assim, sua própria autoridade. Tal configuração polifônica da voz expõe as incertezas, lacunas e instabilidades de um pensamento não lapidado, em pleno estado de elaboração, características relevantes tanto para o ensaio cinematográfico quanto para um processo de luto assumidamente não linear.

¹ Em uma nota de rodapé do texto “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”, de Mary Ann Doane, incluído na coletânea *A experiência do cinema: antologia* (1983), o organizador Ismail Xavier observa que “no Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão voz-off para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos.” (1983, p. 459). No entanto, para teóricos de som estadunidenses, como a própria Doane, há uma distinção entre voz-off e voz-over. Segundo a autora, a voz-off emana de dentro da diegese, mas sua fonte emissora não está visível em quadro; já a voz-over se situa radicalmente fora desse espaço diegético, gravada em estúdio e adicionada posteriormente. Considerando o caráter caleidoscópico das sonoridades ensaísticas, cujos desenhos sonoros evocam múltiplas vozes, adotamos aqui o termo voz-over para designar a voz apartada das visualidades, pois tal distinção contribui para análises mais precisas diante das especificidades de cada filme-ensaio.

É importante ressaltar que seu corpo acústico e seu corpo visível não possuem nenhum momento síncrono. Ainda assim, as relações heautônomas² entre os fragmentos sonoros e visuais intensificam a transgressão do corpo cerimonial. Um exemplo disso ocorre no início do filme, quando a voz-over diz de forma imperativa: “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, CORTA! Agora dá um *close* na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul-marinho, casamento azul-claro. Corta! Vai atrasar outra vez [inteligível] filmar... filmagem causa espanto e irrita filha e amigos” (*Di-Glauber*, 1977, 1min13s). Enquanto os dizeres se repetem, o plano visual percorre o corpo de Di Cavalcanti no caixão, coberto por flores vermelhas, até fechar um *close* no rosto do cadáver. Pela agressividade dessa exposição do morto, sem qualquer pudor, as imagens visuais e sonoras provocam abjeção (Kristeva, 1982) e reiteram a ação intempestiva do cineasta. Todas essas articulações contribuem para a irrupção de um corpo grotesco em Glauber Rocha. Isso se evidencia quando, já quase ao final do filme, ele aparece ao lado do caixão no momento do sepultamento. Mesmo com uma postura neutra, semelhante à dos demais presentes, a sua presença ali, por si só, já passa a configurar uma contra-venção ao rito.

Para além da sua aparição física no velório, que faz do seu corpo um agente propulsor de uma cerimônia paralela à oficial, Glauber Rocha também surge fisicamente em outros dois momentos, segurando materiais impressos em frente à câmera. A inserção dessas materialidades nos planos filmados, somada aos movimentos rápidos da câmera e à montagem nuclear — denominação cunhada por ele no filme —, promove um “senso de proliferação” (Xavier, 2015) que reforça a heterogeneidade imagética da obra; ainda que, em sua maioria, o filme se construa por filmagens captadas em primeira mão no enterro e não recorra ao *found footage* como forma de fragmentação estética.

Essas aparições físicas se articulam, desse modo, como comentários autorreflexivos que apontam para a própria feitura fílmica, baseada na disjunção e na pluralidade de materiais audiovisuais que possuem esferas próprias de significação e, por diversas vezes, não estabelecem conexões óbvias

² Deleuze (2005) afirma que, no cinema moderno, os elementos sonoros escaparam da “maldição de Balázs” (Deleuze, 2005, p. 297) — que atestava a inexistência de uma imagem sonora — ao se apartarem da imagem visual, deixando de ser apenas um componente que favorecia a sua completude. A imagem sonora emerge, assim, a partir da sua cisão com a imagem visual, adquirindo um caráter que o autor qualifica como “heautônomo” — referência à terceira Crítica de Kant, na qual se opera uma distinção específica do conceito de “autonomia”. Essa distinção é significativa, pois não implica, necessariamente, que a imagem sonora e a imagem visual devam ser concebidas em total independência uma da outra. O que se torna crucial é a consideração das disparidades entre os elementos visuais e acústicos, inscritas em uma lógica que é propriamente audiovisual.

entre si. Assim, Glauber, mais uma vez, faz do seu corpo um suporte para repelir qualquer tipo de planificação do processo de luto fílmico em curso.

A intensidade fragmentária do corpo cerimonial de Glauber Rocha configura o que Josep M. Català (2022) denomina como “antimetodologia” ensaística. Essa aparente aleatoriedade na composição dos fragmentos imagéticos-sonoros não conduz, necessariamente, ao caos, estritamente entendido como desordem ou confusão. Ao contrário, aproxima-se da noção de *caosmose*, formulada por Félix Guattari para pensar os processos de subjetivação.

Para Guattari, esses agenciamentos “caóticos”, produzidos pelo confronto entre diferentes materiais de expressão, não devem ser compreendidos de forma negativa, pois atuam como propulsores de novos complexos de subjetividade:

oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos [...]. Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo como um artista plástico cria novas formas a partir da palheta que dispõe (Guattari, 1992, p. 17).

É por meio desse aparente caos que Rocha decompõe uma experiência de luto já cristalizada no imaginário coletivo, subvertendo-a com a composição fragmentária desses estilhaços imagéticos. Nessa mesma direção, e desdobrando a reflexão de Guattari para o domínio ensaístico, Català (2022, p. 20, tradução nossa) observa que o filme-ensaio é “literalmente uma produção estética capaz de sustentar um processo reflexivo ao mesmo tempo em que configura uma nova subjetividade, bem como uma relação diversa com a realidade”. Por essas vias, *Di-Glauber* promove o que consideramos uma “parabolização do processo de luto” (Caixeta, 2024), ou seja, ele transfigura, ou melhor, implode o evento original para, a partir de seus fragmentos, construir um outro luto com a feitura fílmica.

A morte do outro pode desestruturar a subjetividade do enlutado de diferentes formas e intensidades, exigindo a reconfiguração radical de afetos, planos e ideias que antes estavam vinculados à presença da pessoa falecida. “Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas” (Freud, 1996, p. 250-251). Em outras palavras, o reconhecimento e a elaboração da perda ocorrem de forma gradual e estão atrelados às especificidades de cada relação. Por isso, embora o luto seja uma experiência universal — pela maneira como todos estão sujeitos a perder um ente querido —, ele não constitui um processo unívoco e pode suscitar reações díspares (Ariès, 2012). É essa complexidade e pluralidade da vivência lutuosa que *Di-Glauber* reivindica ao

corromper um rito padronizado.

Sob essas perspectivas, Glauber Rocha se apropria do velório e do próprio morto de forma antropofágica-carnavalesca. Sua presença intensa e multiforme não busca atrair atenção para si mesmo ou para suas dores pessoais, mas atua como um simulacro daquilo que foi excluído da cerimônia solene: as marcas festivas, as obras vibrantes, as memórias felizes e outros vestígios simbólicos e materiais deixados pelo falecido artista. Trata-se de um rito paralelo ao oficial, sustentado por um fluxo imagético frenético que colide formas e ideias, movido pela urgência de resistir aos vazios e à efemeridade das lembranças diante da perda do outro. Com isso, Glauber dá corpo a uma cerimônia de despedida que honra a morte sem apagar ou esquecer a vida.

Nos ensaios cinematográficos mais recentes, no entanto, observa-se uma significativa rarefação da presença do ensaísta (Teixeira, 2022), movimento que também é acompanhado de experimentações menos subversivas das ritualísticas do luto. Em contraste com a presença efusiva de Glauber Rocha, filmes como *Diário de Sintra* (Paula Gaitán, 2008) propõem tratamentos distintos da morte do outro, marcados por abordagens mais introspectivas. O que parece emergir, nesses casos mais contemporâneos, é uma valorização dos silêncios, das poéticas pesarosas e de um recuo do ensaísta, que cede espaço às memórias evocadas por materiais de arquivo.

O corpo visível do ensaísta se torna mais difuso, enquanto a voz-over se destaca na materialização do pensamento ensaístico (Caixeta; Almeida, 2019). *Diário de Sintra* (Paula Gaitán, 2008) é um exemplo emblemático dessa outra forma de inscrição subjetiva, por dois principais motivos. Em primeiro lugar, porque a presença da realizadora se manifesta, sobretudo, a partir da sua voz-over poética. No campo visual, sobressaem os rastros dos seus movimentos no antecampo fílmico (Brasil, 2014), como o tremular dos planos captados com a câmera na mão e os olhares direcionados a ela. Em segundo lugar, porque o filme se dedica a refletir os efeitos da morte do próprio Glauber Rocha, que foi parceiro afetivo de Paula Gaitán. E, apesar de terem compartilhado a vida e a profissão, suas obras adotam posturas radicalmente distintas diante da perda de um ente querido. A comparação entre esses filmes reafirma como a morte do outro pode suscitar reações diversas e como a liberdade formal do ensaio cinematográfico se demonstra propícia para acolher subjetividades dilaceradas pelo luto.

Gaitán retorna a Sintra, cidade portuguesa que viveu em exílio com Glauber Rocha e onde ele faleceu. Nas filmagens tomadas em primeira mão, a câmera se torna uma extensão do corpo da realizadora e, em movimentos táteis, ela percorre diferentes superfícies, texturas e relevos. Alguns objetos

pessoais — como fotografias impressas de Glauber — aparecem espalhados pelas paisagens cotidianas. O percurso filmico sublinha um retorno a espaços físicos e simbólicos relevantes no passado de Gaitán. Algo que é relatado por ela logo no início, em sua primeira fala em voz-over: “Retorno ao passado extinto/ Real ou imaginário/ A estranheza, o vazio e o amanhecer/ Nada-se no ar/ O olhar segue essas linhas e esquece o peso da matéria/ Assim como a memória” (*Diário de Sintra*, 2008, 46min56s).

Nesse filme-ensaio, o recuo físico da ensaísta é literal pelo lugar que ocupa atrás da câmera e pela maneira como, a partir dessa posição, conduz sua experiência da perda. Aqui, a cerimônia filmica do luto deixa de ser um ato performativo centrado no corpo diante da câmera para valorizar os deslocamentos reflexivos e geográficos que ocorrem por trás ou a partir dela.

Paula Gaitán, em voz-over, compara a figura da viúva às árvores e se define como um objeto-sombra. Essa metáfora compactua com os efeitos produzidos por seu posicionamento no antecampo filmico. Assim como a sombra é uma imagem virtual de um corpo concreto, a sua presença por trás da câmera também sugere um corpo, mas sem lhe atribuir concretude. Sua figura, dessa maneira, torna-se espectral e os movimentos de busca ganham destaque pelos ires e vires percorridos por Gaitán com o intuito de encontrar vestígios do parceiro falecido pela cidade. Como observa Roberta Veiga:

Aquele que filma potencialmente se inscreve numa narrativa cinematográfica de forma porosa e lacunar, produzindo um eu aberto e plural, por, a princípio, não a partir de uma identidade idealizada ou de memórias pré-determinadas, mas do desejo de busca pelo outro, e de construção do outro (Veiga, 2016, p. 197).

Sua retirada em prol dessa busca ativa pelo outro conforma um jogo de presenças e ausências. Quanto mais o nome e a figura de Rocha se espalham pela cidade, mais evidente se torna a sua falta. Essa tentativa de presentificar o ausente, através do confronto entre vestígios materiais remanescentes e lugares do passado, remete à concepção de Sandra Jatahy Pesavento sobre a cidade como um palimpsesto³. Tal comparação é pertinente na compreensão das condições de reescrita sobre tempos remotos a partir da memória exercitada e atualizada no presente. Segundo ela:

Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto,

³ Técnica de reaproveitamento de pergaminhos pela raspagem e superposição de textos, que, no entanto, não apagava por completo os traços antigos.

mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir. [...] Esta acumulação de marcas de historicidade deixadas no tempo se amplia para além dos traços materiais ou de escrita, pois se estende ao plano das recordações, onde muitas lembranças jazem na esfera do inconsciente, podendo ser recuperadas, como bem aponta a psicanálise (Pesavento, 2004, p. 26-27).

A obra, dessa forma, parte de um gesto de revisita que engendra um processo de rememoração. Há uma busca desejanante pelas lembranças dispersas naquele lugar. Ao retornar a esses espaços significativos e espalhar por eles fotografias e objetos materiais de Glauber, a ensaísta promove o que Aleida Assmann e Paulo Soethe (2011, p. 25) consideram uma “reanimação” do passado no presente, em que “tanto o lugar reativa a recordação quanto a recordação reativa o lugar”. Essa reanimação do passado no presente implica diretamente a subjetividade da ensaísta, que atua como a propulsora dessa experiência mnemônica a partir do seu retorno. Mesmo sem voltar a câmera para si, Gaitán intervéem naquele espaço estrangeiro, ao mesmo tempo que também é atravessada e transformada por ele.

Além de delinear a ausência deixada pela morte, esses procedimentos também realçam a condição fugidia dessas memórias, pois “nunca a imagem de um falecido se imobiliza” (Halbwachs, 1990, p. 74). Apropriando-se postumamente de falas, fotografias e filmes de/com Glauber Rocha, a ensaísta recorre ao aspecto metamórfico desses arquivos para refletir sobre a viuvez e seus efeitos transformadores. As raras aparições físicas de Gaitán, em filmagens super-8 pouco definidas e vertiginosas, reforçam essa impermanência. *Selfies* por reflexos, vidraças ou sombras — um *leitmotiv* de seus filmes — acentuam sua imagem espectral e volátil, em constante movimento.

Se o corpo físico da ensaísta é etéreo e manifesta sua potência mais intensamente por trás da câmera do que em frente a ela, seu corpo vocal assume uma presença significativa. A enunciação de Paula Gaitán a partir da voz-over também escapa à narração convencional e se filia a um ritmo poético, bastante fragmentado, no qual suas falas se assemelham a versos livres com pausas bem demarcadas.

Como ponderado por Paul Zumthor (1997, p. 13) sobre a poesia oral, “na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa”. Reforçando essa imanência da palavra enunciada como memória-em-ato, a ensaísta contorna os empecilhos da enunciação impostos pela perda e tece notas poéticas sobre seu luto a partir da inscrição vocal. Esse comportamento da voz-over ressoa como um diário lírico de viagem, analogia sustentada pela presença de planos que percorrem diversas páginas escritas e pelo próprio título do curta-metragem. São modos de compo

sição que fazem do filme um registro da vida que segue sem o outro, mas com as marcas indeléveis deixadas por ele.

Por seus deslocamentos espaciais, imagéticos e reflexivos, Paula Gaitán tensiona passado e presente, ausência e presença, memória e esquecimento, para atualizar sua perda, conferindo-lhe novos contornos e reiterando as transformações operadas pela morte do outro. De acordo com Michel de Certeau, a escrita sobre os mortos promove a passagem da sepultura-lugar para uma sepultura-gesto. Esse gesto, segundo ele, teria duas principais funções:

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um *rito de sepultamento*; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma *função simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: ‘marcar’ um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está *por fazer* e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos (Certeau, 1982, p. 106).

A função simbolizadora da escrita sobre a morte do outro, mencionada por Certeau, revela-se ainda mais potente quando observada pelo prisma do ensaio cinematográfico. Embora os modos de inscrição subjetiva variem, como analisado nos filmes, os ensaístas fazem de seus corpos ferramentas para a construção de diferentes ritos de despedida. A fragmentação estética e a heautonomia imagética se tornam aliadas na elaboração de estratégias retóricas que não evitam as ausências impostas pela morte, ao contrário, as convocam para o discurso, delineando contornos para essa falta que permitem seu reconhecimento e elaboração.

Pelas montagens não lineares, vozes metamórficas, corpos performativos e corpos indutores da memória, por um pensamento que se ramifica e se desdobra em diversas questões sem se comprometer com modelos predeterminados, por cada lacuna assumida pelo discurso, o ensaio se demonstra favorável às incompletudes e rupturas do processo de luto. Quando imersas nessa experiência disruptiva, as subjetividades não só constroem algo novo ao evocar e atualizar o passado no presente, como também se reinventam, imaginam outros caminhos possíveis a partir de um pensamento luto-oso cinematográfico.

Fantasma intercessores e os interstícios ensaísticos

Tanto em *Di-Glauber* quanto em *Diário de Sintra*, os ensaístas se apresentam como condutores de ritos lutosos situados no domínio ensaístico, a fim de tangibilizar a perda e compreender suas rupturas amparados pela estética do fragmento. Algo relevante nas obras mencionadas até aqui é que a inscrição subjetiva dos ensaístas não se dá exclusivamente a partir das suas aparições físicas e vocais — mesmo naquela cuja presença corporal do realizador é das mais intensas, como é o caso de *Di-Glauber*. Outras pessoas, elementos e espaços também são convocados para compor a trama rizomática e heterogênea do pensamento ensaístico. Esses outros componentes, que se somam ao que Adorno (2003) chamou figurativamente de colcha de retalhos, são denominados por Francisco Elinaldo Teixeira como intercessores/personagens conceituais/figuras estéticas que compreendem a presença de:

Uma espécie de terceira pessoa [que] opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo tempo um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande (Teixeira, 2022, p. 143).

Nos filmes-ensaio dedicados ao tratamento reflexivo da morte do outro, há um tipo específico de intercessor que ocupa um lugar privilegiado na composição do discurso: os próprios falecidos. Essa presença dos mortos é recuperada a partir da apropriação de materiais de arquivo diversos — cartas escritas e faladas, fotografias, filmagens, diários, peças artísticas, filmes produzidos por eles etc. São vestígios imagéticos remanescentes que podem ser entendidos como “mídias externalizadas da memória” (Assmann; Soethe, 2011, p. 25). Ou seja, contribuem com a reconstituição e evocação de lembranças relacionadas a esse outro que já não está mais presente.

Os registros materiais deixados por quem partiu são importantes para os processos de luto, pela maneira como auxiliam nos exercícios de rememoração. Esse mecanismo contribui com o reforço da realidade, na medida em que a ausência imposta pela morte se torna ainda mais latente no contraste do passado com o presente, o que consequentemente favorece a realização do luto.

Segundo Maurice Halbwachs (1990), é depois do falecimento de uma pessoa que a atenção dos seus conhecidos se fixa com maior intensidade nela, contudo, é também nesse momento que sua imagem se torna mais volátil, instável e menos nítida. Assim, esses filmes-ensaio resistem ao aspecto fugidio da imagem do outro ao mesmo tempo que são acometidos por suas impermanências. O que pode parecer desfavorável para os ensaios fílmicos se torna material reflexivo e mesmo as lacunas e incertezas são acolhidas pelas estratégias retóricas criadas por cada filme. É o caso, por exemplo,

de *Diário de Sintra*, em que a realizadora concebe procedimentos para a ativação e reconstituição da memória através do seu retorno a um espaço de recordação.

Nos filmes-ensaio que recorrem ao *found footage*, a ressignificação dos materiais encontrados se dá a partir de uma postura metacrítica (Rascaroli, 2009), que destitui o sentido original das materialidades apropriadas para desdobrá-las em novas camadas de significação favoráveis ao discurso. Isso geralmente ocorre com a inserção de comentários em voz-over ou com o choque entre diferentes tipos de materiais visuais. Entretanto, nos filmes-ensaio lutosos, a morte caracteriza ainda uma segunda camada de ressignificação, justamente por essas particularidades referentes às imagens dos falecidos mencionadas por Halbwachs, que, ao perderem seu referencial no mundo concreto, se tornam fugidias, fantasmáticas.

Ao acolher as rupturas, descontinuidades e demais aspectos lacunares impostos pela morte, responsáveis por obliterar o discurso em diversas instâncias, o ensaio cinematográfico se difere drasticamente das cinebiografias. *Di-Glauber, A paixão de JL, Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Elena* (Petra Costa, 2012), *Babenco — Alguém tem que ouvir o coração e dizer: parou* (Bárbara Paz, 2019) são filmes-ensaio brasileiros que fazem seus fantasmas de intercessores, inclusive tomando seus nomes como título. O que ganha evidência nessas obras é o descompromisso com um perfil informativo-representativo, comum nas biografias póstumas, que delineiam uma cronologia — geralmente compreendendo do nascimento até a morte — e perpassam linearmente os grandes feitos, mudanças e acontecimentos considerados relevantes na trajetória da pessoa biografada.

Os filmes-ensaio lutosos não se filiam a um ordenamento orgânico, baseado em lógicas causais-temporais. Rejeitam quaisquer vieses teleológicos em prol de uma estrutura não linear, compatível com o aspecto rizomático do pensamento. Segundo Català (2022), a reflexividade ensaística contrasta com as linhas planas de um pensamento metodológico pela maneira como escapa de qualquer predeterminação para estabelecer associações livres. Entretanto, sua sinuosidade reflexiva não configura, necessariamente, um modo de pensar aleatório nem abstrato e sim um que rejeita regras anteriores para criar as suas próprias estratégias.

Nesse sentido, a vida e a morte do outro são apropriados, não para reconstituir e narrar uma história baseada na realidade, nem para usar os materiais de arquivo remanescentes como documentos comprobatórios de acontecimentos passados. Na condição de intercessores, os vestígios materiais deixados pela pessoa falecida também são recuperados pela lógica metacrítica de desnaturalização dos sentidos, a fim de compor a trama reflexiva. Isto é, da mesma maneira como o ensaísta faz do seu

corpo matéria-prima para a condução do pensamento, as memórias e materialidades deixadas pelo outro também são tomadas como peças para compor uma reflexão sobre a perda, na tentativa de dimensionar seus impactos. É uma forma de criar, a partir do filme, a sepultura-gesto mencionada por Certeau e efetuar ritos de despedida.

Inconfissões, por exemplo, é um curta-metragem de Ana Galizia em que a realizadora se apropria do arquivo pessoal do seu tio, Luiz Roberto Galizia, que faleceu antes do seu nascimento. A ensaísta faz da criação fílmica uma forma de “conhecer pela estética”, pois, no ensaio fílmico, “não é tanto que a imagem pensa, mas que a imagem é uma maneira de pensar” (Català, 2022, p. 17-18, tradução nossa). Galizia elabora um procedimento de reconstituição do outro a partir da junção de fragmentos imagéticos diversos encontrados na casa de uma outra tia. São cartas, fotografias e algumas filmagens, registros diversos do trabalho de Luiz com o teatro, das suas relações familiares e da sua intimidade afetiva e sexual. Todavia, essa reconstituição não ambiciona se aproximar de um retrato fidedigno, ao contrário, a obra dá a ver seus processos inventivos ao justapor e contrastar diferentes conjunturas.

Em diversos momentos, o filme sublinha que a homossexualidade de Luiz era uma questão isolada das esferas familiares, duas partes que foram segmentadas e vividas separadamente. Assim, é somente após a sua morte que os familiares acessam sua privacidade e toda uma intimidade clandestina emerge a partir dos arquivos deixados. O movimento proposto pela realizadora é o de retirar essas imagens do esquecimento e trazer à superfície memórias subterrâneas. Integrantes das culturas minoritárias e dominadas, as memórias subterrâneas são aquelas marginalizadas pela história coletiva oficial, que constrói um limiar entre “dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável” (Pollak, 1989, p. 9), relegando ao apagamento certos corpos e vivências.

Inconfissões tensiona justamente essas fronteiras, ao sobrepor, por exemplo, fotografias explícitas de práticas BDSM⁴ à leitura de cartas enviadas à mãe que descrevem seus sonhos. As ameadas cotidianas são entrelaçadas com vivências condenadas ao enclausuramento pela dissidência dos preceitos morais e sociais. Desse modo, é pelo gesto da montagem, que une fragmentos visuais e sonoros contrastantes em uma relação de heautonomia, que a ensaísta formula um corpo póstumo não limitado a uma mera representação do vivido, pois nele as diferentes partes de uma mesma vida coexistem sem que uma invisibilize a outra.

⁴BDMS é uma abreviação em inglês para *bondage, discipline (or domination), sadism (or submission), masochism*. Em tradução livre, são práticas sexuais envolvendo *bondage*, disciplina ou dominação, sadismo ou submissão e masoquismo (BDSM, 2024).

Nesse filme-ensaio, Ana Galizia cede quase que por completo o espaço enunciativo para os arquivos de Luiz Roberto, colocando-os em destaque. Não há aparições físicas da realizadora e as imagens visuais são todas compostas por fotografias e filmagens de Luiz. As vozes *over* presentes são majoritariamente masculinas e narram as cartas recebidas e enviadas por ele. Há apenas um breve momento, já quase ao final do filme, em que a ensaísta inscreve sua voz-over para enunciar a morte de Luiz em decorrência da AIDS.

Há, nessa breve inserção vocal de Ana Galizia, um outro aspecto importante. Além do comentário que anuncia a morte, ela também elabora uma fabulação sobre uma fotografia feita no mesmo mês em que Luiz faleceu. A partir dessa imagem — em que ele está parado em frente a um mercado segurando uma sacola de compras ao lado de um outro homem —, Ana prolonga o momento do registro, desdobrando-o ao imaginar que dali eles seguiram juntos para casa, cozinham e ficaram juntos perto da lareira. Uma cena de afeto que, como pondera a própria Ana, provavelmente não seria compartilhada com a família. “Se o arquivo é passado, ele não existe guardado na gaveta, ele existe quando ressurgir e ao ressurgir recria o que foi num arranjo possível. Nesse sentido a memória pode surgir como invenção, e o cinema como devir-memória” (Veiga, 2016, p. 195). Dessa forma, a ensaísta impede que a morte decreta um fim definitivo ao prosseguir com a fabulação de outras histórias, criando, a partir do filme, uma continuidade possível.

Após sua fala, há uma sequência de fotos de Luiz Roberto. São registros variados que vão desde cenas cotidianas a protestos pelos direitos LGBTQIA+, retratos e autorretratos que, ali, reivindicam o afeto, o prazer e a liberdade sexual. Esse desfecho, somado ao destaque dado à intercessão do corpo póstumo de Luiz Roberto ao longo do filme, demonstra que o passado é evocado, não para repeti-lo tal como foi, mas para garantir que as memórias subterrâneas não fossem preteridas e enterradas junto com Luiz. *Inconfissões* se ampara na sobrevivência das imagens para retirar do esquecimento todas as potências de uma vida para além da sua finitude corpórea.

A paixão de JL também parte dessa premissa, de recuperar fragmentos diversos deixados pelos mortos para refletir a perda com o auxílio dos próprios intercessores fantasmas. A diferença é que leva tal estratégia retórica à sua máxima. Esse filme é um dos casos mais emblemáticos da cinematografia ensaística brasileira, devido à total ausência em corpo e voz do ensaísta. Assim, é pela montagem que Carlos Nader constrói um corpo pictórico para José Leonilson, artista visual que faleceu em 1993, também por complicações da AIDS.

As obras de Leonilson são por si só um enorme legado artístico que perpetua suas vivências,

pela forma como borram as fronteiras entre o pessoal e o coletivo, público e privado, do íntimo e do social. Todavia, é pela costura das peças artísticas com os diários sonoros — gravados em fita pelo próprio José Leonilson após testar positivo para HIV — que Carlos Nader evidencia ainda mais a amálgama entre o artista e a sua criação.

A voz do artista plástico gravada em fitas-diários se ancora nas suas obras, algo que é reforçado pela ausência do corpo visível de Leonilson. No decorrer do filme, o grão da sua voz é gradualmente comprometido, tornando audível o corpo debilitado pela doença. O filme progressivamente anuncia a morte de Leonilson em uma articulação que recria a sua obra que leva os dizeres “morro pela boca/vivo pelos olhos”.

De todo o *corpus* filmico analisado neste capítulo, *A paixão de JL* é o único que não recorre a nenhum tipo de intervenção do ensaísta a partir da voz-over ou por aparições físicas. Fora as duas cartelas escritas no início e ao final do filme, a construção do pensamento ensaístico se dá inteiramente pela composição de um mosaico com os materiais audiovisuais deixados por Leonilson e alguns outros arquivos apropriados. O recuo absoluto de Carlos Nader exemplifica bem a possibilidade de inscrição subjetiva do ensaísta somente pela montagem de materiais apropriados e pela intercessão de outras figuras estéticas ou personas conceituais.

Como observa Corrigan sobre a subjetividade ensaística, ela não se refere, necessariamente, a um posicionamento de uma consciência individual,

mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. Aninhado na ação textual do filme, o sujeito ensaístico torna-se produto de expressões experienciais mutáveis em vez de simplesmente o produtor de expressões (Corrigan, 2015, p. 34).

Ao abordarmos a inscrição do ensaísta no filme, não nos limitamos às suas aparições físicas ou vocais, pois não se trata de um *eu* unívoco e autocentrado que assume a primeira pessoa para discorrer sobre o que já conhece de si mesmo. Referimo-nos a uma subjetividade que “não é passível de totalização ou de centralização” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 31), mas a um efeito provisório, produto da experiência estética em que está imersa, configurando uma “matéria-prima viva e mutante a partir da qual é possível experimentar e inventar diferentes formas de perceber o mundo e nele agir” (Mansano, 2009, p. 112). Essa experimentação subjetiva, possibilitada pela liberdade formal do domínio ensaístico, pode se materializar de diferentes maneiras, seja nas aparições do ensaísta ou na enunciação dos interessados.

Da mesma forma como a subjetividade é um efeito provisório, a experiência na qual ela imerge também não é algo dado, pronto e com contornos predefinidos. Conforme aponta Georges Didi-Huberman (2011, p. 143), experiência é “fissura, não-saber, ausência de projeto, errância nas trevas”. E é justamente pela junção e tensionamento dessas duas instâncias mutáveis e imprecisas que esses filmes-ensaio produzem fluxos de pensamento em estado bruto, em plena elaboração.

A experiência como fissura, segundo a definição de Didi-Huberman, interessa-nos pelo modo como se manifesta nos ensaios filmicos lutosos, e especialmente naqueles em que os fantasmas intercessores se destacam. Pois é a partir das rachaduras entre fragmentos heterogêneos que o ensaísta reivindica a condução do pensamento e inscreve sua subjetividade. Para Deleuze, esse espaço entre as imagens configura um interstício, um corte que vale por si mesmo, “que determina as conexões não comensuráveis entre imagens. [...] Já não há encadeamento de imagens associadas, apenas reencadeamentos de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais* outra” (Deleuze, 2018, p. 310). Por essa acepção, o interstício é o espaço existente entre duas imagens que reforça sua condição de fragmento.

É pelo interstício entre uma imagem e outra que o pensamento formulado pelo ensaísta se dá a ver. São os interstícios entre os arquivos familiares e os arquivos íntimos de Roberto Galizia, por exemplo, que manifestam a trama reflexiva proposta por Ana Galizia, sustentada pelo contraste como efeito de sentido emergente das composições que ela elabora. Ou seja, é o interstício que possibilita a colisão de sentidos e seus desdobramentos em novas camadas, conforme mencionado anteriormente.

O interstício imagético nos filmes-ensaio pode se manifestar no espaço entre a voz-over e as imagens visuais, assim como entre blocos imagéticos e sonoros provenientes de diferentes fontes materiais, temáticas ou contextos. Nos filmes que se debruçam sobre a morte do outro, nota-se que esse aspecto lacunar, ao reforçar intermitências, viabiliza o pensamento mesmo diante das incongruências, instabilidades e ausências de sentido derivadas da perda. Dessa forma, são os interstícios que materializam, nos filmes, as fraturas assumidas pela forma ensaística mencionadas por Adorno (2003). Eles acolhem as cicatrizes e os vazios enfrentados pelos ensaístas durante a experiência de um luto que se faz enquanto se pensa.

Segundo Laura Rascaroli, os interstícios também são os responsáveis por conformar o caráter dialógico do cinema ensaio, pois “esse é o espaço a partir do qual os significados não são estabelecidos de forma autoritária, mas são radicalmente questionados, oferecidos à reflexão do espectador e

abertos ao novo” (Rascaroli, 2011, p. 9, tradução nossa). Por tal perspectiva, os interstícios também geram brechas que convocam o pensamento do espectador, chamando atenção para suas próprias perdas.

Embora o luto seja uma experiência singular, que mobiliza reações díspares e diferentes processos de subjetivação, para Judith Butler, ele ainda é um processo que promove “um senso de comunidade política de ordem complexa, [...] ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética” (Butler, 2022, p. 43). Há, no luto, uma dimensão fortemente coletiva que faz com que as experiências subjetivas da morte do outro sejam, em certa medida, compartilháveis. Em consonância com Didi-Huberman, compreende-se “que uma experiência interior, por mais ‘subjetiva’, por mais obscura que seja, pode parecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão” (Didi-Huberman, 2011, p. 135). Assim, ao acolher o que há de mais inapreensível na morte, o filme-ensaio não apenas reflete sobre a perda, mas a incorpora estruturalmente. Nesse trânsito, ele transcende o caráter individual dessa experiência, configurando um processo de luto cinematográfico que atravessa e modifica tanto a subjetividade do ensaísta quanto a do espectador.

Considerações finais ou o que ainda ressoa após o fim

Como podemos constatar a partir das análises realizadas ao longo do texto, a liberdade formal ensaística se estende também aos modos de inscrição subjetiva do realizador. Para os filmes-ensaio lutuosos, isso configura uma vantagem, pois, diante das complexidades impostas por essa experiência, o repensar e o refazer do eu, mencionado por Corrigan, favorecem o reconhecimento e a elaboração da perda.

As aparições dos ensaístas, seja pelo corpo visível ou sonoro, possuem diferentes níveis de intensidade e variações estilísticas. Algo recorrente é a disjunção da presença física com a voz-over, sendo raros os momentos síncronos. Essa é uma entre diversas estratégias identificadas durante as análises que reforçam a desconstrução do realizador, para poder emergir um corpo cerimonial capaz de conduzir o rito fúnebre almejado.

Os aspectos processuais e fragmentários do domínio ensaístico, concretizados nos interstícios imagéticos, permitem que o vazio instaurado pela morte do outro seja mensurado justamente pelo que ele oblitera, acolhendo suas ausências de sentido com a exposição das fraturas, incertezas,

deslocamentos e metamorfoses. Os fantasmas dessas perdas, inclusive, são convocados para o rito e abraçados pelo discurso, recuperados por vestígios mnemônicos que contrariam a finitude corpórea.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ALTER, Nora M. *The essay film after fact and fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.

A PAIXÃO DE JL. Direção de Carlos Nader. Brasil: Já Filmes, 2015. (82 min.), son., color.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ASSMANN, Aleida; SOETHE, Paulo. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BABENCO – Alguém tem que ouvir o coração e dizer: parou. Direção de Bárbara Paz. Brasil: Myra Babenco, 2020. (75 min), son., P&B.

BARTHES, Roland. The grain of the voice. In: STERNE, J. (Ed.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.

BDSM. In: Cambridge Dictionary, Dicionário Online de Inglês. Cambridge: University Press & Assessment, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/bdsm>. Acesso em: 24/02/2024.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, 2014. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512>. Acesso em: 17/06/2025.

BUTLER, Judith. Violence, mourning, politics. *Studies in gender and sexuality*, Philadelphia, v. 4, n. 1, p. 9-37, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1080/15240650409349213>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/15240650409349213?needAccess=true>. Acesso em: 17/06/2025.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

CAIXETA, Ana Paula de Aquino. A parabolização do luto, oralidade barroca e inflexões ensaísticas em Di-Glauber. *DOC On-line*, Covilhã, n. 35, p. 129-144, 2024. DOI: 10.25768/1646 - 477x.n35.08. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/1377>. Acesso em: 17/06/2025.

CAIXETA, Ana Paula de Aquino; ALMEIDA, Rafael de. A voz que pensa: Vertentes vococêntricas do fil-

me-ensaio. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 20, n. 43, p. 125-137, 2019. DOI: <https://doi.org/10.13037/ci.vol20n43.5710>. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5710. Acesso em: 17/06/2025.

CATALÀ, Josep M. News of the end of the world: the essay film as mentality. *Comparative Cinema*, Barcelona, v. 10, n. 18, p. 11-31, 2022. DOI: 10.31009/cc.2022.v10.i18.02. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/388332/496510>. Acesso em: 17/06/2025.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

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

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIÁRIO DE SINTRA. Direção de Paula Gaitán. Brasil: Urca Filmes, 2008. (90 min), son., color.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DI-GLAUBER. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Embrafilme, 1977. (18 min.), son., color.

ELENA. Direção de Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. (80 min.), son., color.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: editora Revista dos Tribunais, 1990.

INCONFISSÕES. Direção de Ana Galizia. Brasil: Ana Galizia e Guilherme Farkas, 2018. (21min.), son., color.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LUPTON, Catherine. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Org.). *Der Essayfilm: Ästhetik und aktualität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 110-117, 2009. Disponível em: <https://revpsi-co-unesp.org/index.php/revista/article/view/78>. Acesso em: 17/06/2025.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. *Esboços*, Florianópolis, v. 11, n. 11, p. 25-30, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334>.

Acesso em: 17/06/2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 17/06/2025.

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

RASCAROLI, Laura. Sonic interstices: essayistic voiceover and spectatorial space in Robert Cambrinus's Commentary (2009). *Media Fields Journal*, Califórnia, v. 3, p. 1-10, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/37336381/Sonic_Interstices_Essayistic_Voiceover_and_Spectatorial_Space_in_Robert_Cambrinus_Commentary_2009_. Acesso em: 17/06/2025.

ROCHA, Glauber. Di (Das) Mortes. Texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977 na Cinemateca do MAM. *GPESC*. [S. l.], 17 ago. 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gpesc/?p=124>. Acesso em: 5 out. 2023.

SANTIAGO. Direção de João Moreira Salles. Brasil: VideoFilmes, 2007. (79 min.), son., P&B e color.

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

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro* (formações e transformações). São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

VEIGA, Roberta Oliveira. Por uma política de rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo*, Niterói, v. 35, p. 187-210, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i3.870>. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/37975/2/robertaPoliticaRememoracao.pdf>. Acesso em: 17/06/2025.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. *DEVIRES-Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 120-131, 2015. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/350>. Acesso em: 17/06/2025.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Campinas: Hucitec, 1997.

Arquivos da Ausência – Das rasuras da memória ao ensaio como invenção

Márcio Andrade | Carolina Gonçalves

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade conversa com a pesquisadora e realizadora Carolina Gonçalves sobre as potências criativas da ausência no cinema autobiográfico. A partir de sua trajetória entre a prática artística e a pesquisa acadêmica, Carolina compartilha o processo de construção de sua tese de doutorado, que articula memória, luto e imagens de arquivo no filme-ensaio. Em meio à descoberta de um rolo de Super-8 que não revela as imagens esperadas de seu pai falecido, emerge a pergunta que guia sua investigação: o que fazer diante da imagem que falta?

Ao longo da conversa, discutimos como a linguagem do ensaio permite lidar com fragmentos, lacunas e hesitações, transformando a falta em gesto de criação. Carolina comenta também sua análise de filmes como *Histórias que Contamos* (2012, Sarah Polley), *Coração de Cachorro* (2015, Laurie Anderson) e *Teatro de Guerra* (2018, Lola Arias), refletindo sobre fabulação, subjetividade e os atravessamentos entre ficção, documentário e autobiografia. Entre vozes, arquivos e afetos, o episódio propõe o ensaio como um modo de escutar o que ainda não tem forma — e de habitar o intervalo entre o visível e o invisível.



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST**



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO**

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADA – CAROLINA GONÇALVES

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO

PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

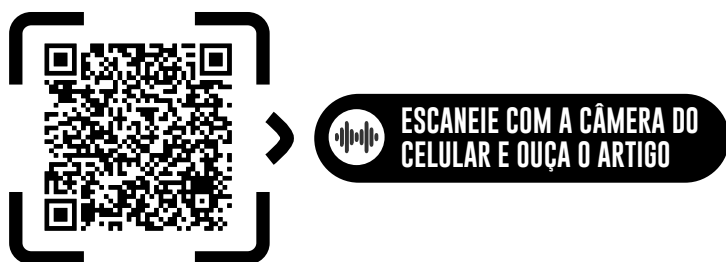
REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

Cinescritas: escrever imagens em Marguerite Duras

Ana Karla Farias



É preciso dizer: não podemos.

E escrevemos (Duras, 2021, p. 63).

Escrever com imagens, reaproveitar ruínas filmicas

“Escrever era a única coisa que preenchia minha vida e a encantava. Foi o que fiz. A escrita jamais me abandonou” (Duras, 2021, p. 25), disse Marguerite Duras no ensaio *Escrever* para refletir sobre o sentimento de encontrar-se numa solidão profunda e saber que só a escrita seria capaz de salvá-la. Sempre desconfiei que, assim como há leitores que buscam por determinados livros, há livros que procuram certos leitores. Enquanto me debruçava, ainda de mãos vazias, sobre esta pesquisa-experimento, havia um movimento recíproco, Duras também andava no meu encaixe como um espectro.

Tal qual uma fotografia em que se recorta o semblante da figura humana ali captada, deixando apenas os contornos, vejo que a cinescritora (visto que ela pensa o cinema como uma forma de escrita, aos moldes da câmera-caneta prevista por Astruc)⁵ permanece em sua presença-ausência, coexistindo comigo no presente. As vozes e (cine)escritas de Duras, em algum momento, tomaram meu corpo. Um corpo que escreve e se perfaz na alteridade. Ouvi o seu chamado para também me inscrever subjetivamente neste trabalho em que nossas vozes estão entremeadas, em que há um desejo de aproximação e de encontro de almas.

Parece-me inconcebível me debruçar sobre a filmografia de Marguerite Duras sem antes percorrer o caminho íngreme de sua escrita literária. Por meio de sua escrita, é possível compreender que a

⁵ Em *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*, Alexandre Astruc propõe que o cinema estaria se tornando um meio de expressão flexível como a linguagem escrita.

aventura de Duras com o cinema começa a ser gestada ali, enquanto escritora que pensa por imagens. Um dos fatores cruciais para que Duras escrevesse o livro *O amante* (1984), adaptado para o cinema em 1992 pelo diretor Jean-Jacques Annaud, foi a proposta feita pelo filho da autora de que ela criasse legendas para as fotos de sua vida. Contudo, a fotografia preponderante para a narrativa jamais foi feita, o que remete a uma marca importante para a compreensão do que chamarei aqui como “cinescrita durasiana”: a recusa da representação pela imagem que oscila entre aparição/desaparição, que vou nomear de imagem-fantasma, à luz da concepção de fantasmático trazida por Edgar Morin (1956) em alusão ao primeiro cinema. Segundo Bajomé (1989), as obras de Duras remetem a lugares de aparição do desaparecido, onde as presenças são restituídas apenas para serem apagadas.

Escrever para ela não significava apenas transpor palavras para o papel em branco, mas mobilizar corpo e espírito, em uma relação porosa com o mundo para traduzir em palavras, em vozes e imagens, os atravessamentos que se desdobram do contato eu-mundo. Com essa capacidade de abertura para o outro, ela realizou 19 filmes. O exercício de produzir novas imagens foi se tornando um *modus operandi* cada vez mais escasso na cinematografia durasiana, que se alinhava a uma rarefação do visível, o que levou a cineasta a reaproveitar as sobras do seu acervo filmico para reconfigurar parte de suas obras. Assim, a partir de *Le navire Night*, ela fará *Cesarée* e *Les mains négatives*. Já para a composição de *L’homme atlantique*, a cinescritora, como quem realiza um processo alquímico, vai se utilizar de tela escura e restos das imagens de *Agatha et les lectures illimitées*. A estratégia de recuperação da sua ruína filmica se deu também na construção do filme *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, em que ela reaproveitou a imagem sonora de *India Song*.

Há uma importante relação tecida entre o seu cinema e texto, que toma a imagem como uma forma de escrita, ou melhor, cinescrita. Esse livre trânsito entre escrever textos e escrever com a câmera vai possibilitar uma fluidez nos diferentes âmbitos da criação artística durasiana. Ela costumava dizer que carregava sua escrita para onde quer que fosse, sobretudo, quando realizava seus filmes, visto que filmou alguns de seus livros e escreveu alguns de seus filmes. A obra cinematográfica durasiana entrecruza o ato de filmar e o de escrever por meio da busca de uma imagem apta a acolher o dispositivo falante. Em 1943, Duras publicou seu primeiro romance, intitulado *Les impudentes*, e, dali em diante, apresentou uma obra que passeia entre literatura, cinema e teatro. “Quando faço cinema, eu escrevo, eu escrevo sobre a imagem, sobre o que ela vai representar, sobre minhas dúvidas quanto à sua natureza” (Duras, 1963, p. 61).

Segundo Paraiso (2002), a partir da publicação da obra *Moderato Cantabile* (1958), a literatura de Marguerite Duras passa a se distanciar do romance tradicional, caracterizado pela linearidade e espaços bem definidos, apresentando um enredo cada vez mais rarefeito, que caminha para restos, ruínas e apagamentos. Já no cinema, a vontade inventiva de embaralhar gêneros e convenções também se torna evidente no seu fazer filmico. A obra cinematográfica de Marguerite Duras apresenta como *leitmotiv* a ideia de destruição dos convencionalismos e da narratividade. Desde *Un Barrage contre le Pacifique*, observaremos que a noção de desconstruir alcança a centralidade de suas reflexões, permeando toda a sua obra posterior até chegar a *Détruire, dit-elle*. Publicada em 1969, a obra *Détruire, dit-elle* também foi transcrita para o cinema, manifestando expressamente uma desmontagem do romanesco e o fracasso da linguagem: “escrever, é preciso dizer: não podemos. E escrevemos” (DURAS, 2021).

A partir de 1950, com a publicação de *Un barrage contre le Pacifique*, ela lança mão do processo de criação através da retomada, reescrita e reconstrução que vão permear sua obra literária e cinematográfica. A obra literária vai ser a primeira publicação responsável por projetar nacionalmente a carreira de Duras, como também por colocar em cena personagens, lugares, diálogos e episódios que serão ressignificados ao longo de sua produção artística, inclusive, transitando da literatura para o cinema e da literatura para o teatro.

Em 1977, *Un barrage contre le Pacifique* é recriada para o teatro através da peça *L'Éden cinéma*. Embora haja a repetição de personagens e situações, nunca se trata da mesma obra, há sempre um movimento de reconfiguração. A narrativa autoficcional está centrada na personagem a quem a autora não atribui um nome, mas a chama de mãe. Ainda jovem, a mulher casa-se e tem dois filhos. Ao tornar-se viúva, a mãe de Duras, aqui personagem, investe as suas economias no cultivo de uma terra cedida pelo governo da colônia, contudo, as águas do oceano invadem e destroem as plantações. À maneira de Dom Quixote lidando com seus moinhos de vento, a mãe começa a reconstruir, em um ciclo sem fim, barragens que não suportam a força selvagem das águas.

É ainda em *Un barrage contre le Pacifique* que é narrada, pela primeira vez, a história da mendiga indiana. Com uma criança, sua filha, a mendiga caminha rumo a Calcutá. Ao passar pelo Mékong, dá sua criança a uma mulher branca (a mãe, personagem central). Explica o quanto a criança atrapalha sua caminhada em direção ao Norte e diz que, embora a ame muito, não pode levá-la. Doente, a criança morre pouco tempo depois. Esse episódio, várias vezes retomado em livros ulteriores da escritora, constitui, segundo Madeleine Borgomano (1981), uma célula geradora da obra de Marguerite Duras (Paraiso, 2002, p. 21).

Em seus filmes, Duras costuma se remeter à criação a partir das sobras, do que está arruinado. O rosto sulcado, as barragens destruídas pelo oceano, a imagem em ruínas em *India Song*. Para Oliveira (2018), se num primeiro momento, a vontade criadora de desconstruir caminhos já esgarçados e reinventar possibilidades estéticas era apenas de natureza temática, o impulso de destruir, no intuito de recriar, tornou-se um desejo mais claro e consciente: “O cinema permitiu a Duras entregar-se ao gesto de destruir a obra, o seu imaginário de ruínas abraçando e tocando, através dele, a matéria constitutiva do cinema, das palavras às imagens, numa tentativa de o retomar do zero”.

Insatisfeita com o cinema comercial realizado na época, ela apresenta um fazer fílmico com a potência imaginativa de combinar as imagens, textos e sons de formas diferentes: “Em sua tentativa de assassinar as imagens, Duras inaugura uma possibilidade interessante de anti-cinema”, argumenta Mello (2014)Mo (2020 Para Duras, seria preciso libertar o cinema dos grilhões que o impediam de experimentar novas estilísticas e livrá-lo de uma vocação única para o entretenimento dos espectadores, a quem ela chamava de “espectador infantil”. Ou seja: aquele que vai às sessões de cinema para se distrair buscando uma válvula de escape da realidade que o cerca.

Seria preciso tentar falar do espectador, do primeiro espectador. Aquele que é considerado infantil, que vai ao cinema para se distrair, para passar um bom momento, e que não vai além disso. É esse o espectador que torna o cinema antigo. Ele é o mais educado dos espectadores. Foi a ele que, na realidade, ensinaram durante a juventude que o cinema tinha a função de distrair, que ia ao cinema com o objetivo específico de esquecer (Duras, 1988, p. 29).

Já na década de 1970, ela vai se debruçar exclusivamente sobre o cinema, dirigindo seus próprios filmes, escrevendo roteiros e adaptando suas obras, embora 1959 tenha sido o marco inaugural da sua experiência cinematográfica. Momento em que ela é convidada por Alain Resnais para escrever o roteiro do filme *Hiroshima mon amour*. Duras começou a filmar “para atingir o potencial criativo da destruição do texto”, segundo elucida Senra (2009) E esse ponto de partida ressoa também na destruição dela mesma como autora.

Conforme apregoa Perrone-Moisés (2012), já sendo uma escritora notabilizada, Duras foi instigada a dedicar-se à cinematografia em face da insatisfação com a adaptação de suas obras literárias para o cinema. Então, ela decide tomar a câmera e perfazer outros caminhos, muito mais formalistas, minimamente narrativos e com ausência de figuração. Assim, compreende-se a recusa estética de Duras pela adaptação do seu livro *O amante* por Annaud. Segundo ela, o filme era bonito e correto demais, despertando sua rejeição no que concerne ao realismo e à linearidade narrativa. Um dos pontos

que mereceu críticas por parte dela foi o fato de o diretor levar ao extremo a referência de encontrar um automóvel Morris Léon-Bollée dos anos 1930 e colocá-lo sobre uma verdadeira balsa de Mekong na cena que abre o filme. Como resposta ao seu descontentamento, Duras publicou o livro *O amante da China do Norte* (1991/1992).

A partir da publicação literária de *Agatha* em 1981, seguida da filmagem, inaugura-se o “ciclo Atlântico”. A cineasta revisita sua infância à luz de uma paixão transgressora que sente por Yann, 38 anos mais jovem. As imagens feitas para *Agatha et les lectures illimitées* (1981) são reaproveitadas no seu filme subsequente de 1982, chamado *L’homme atlantique*. Ao costurar retalhos aqui e ali de seus arquivos fílmicos para construir uma obra palimpsesta, esses fragmentos de imagens ganham novas camadas de sentido e funcionalidade por meio do ato de operar com bricolagem. Nada é banal aos olhos inaugurais de Duras. Tudo pode ser renovado a partir do começo, do eterno recomeço.

Operando com sua matéria reciclada, Duras apresenta um processo criativo a partir das imagens que restaram — como reticência, lapso, silêncio —, articuladas em constelações. A ruína é a evidência dos restos do tempo. Esse cinema de reapropriação de arquivo ou *found footage* reinstaura a experiência das ruínas. Como ensinam Rosa e Castro Filho (2017, p. 141), achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado, aproximação de realidades distantes.

Trata-se de uma forma de produção cinematográfica que recicla, reconfigura, ressignifica imagens alheias ou do próprio acervo do cineasta, captadas em outro tempo e contexto. O termo em inglês *found footage* é usado em outros idiomas, já em francês é conhecido como *cinéma de recyclage* ou *cinéma de remploi* (Brenez, 2012). Nos anos de 1970, o cinema vivencia um momento de expressiva experimentação com a composição de um fazer fílmico a partir de novas combinatórias e estilísticas. Assim, o cinema experimental vai adotar o *found footage* no sentido de mera apropriação do material audiovisual. O arquivo é encontrado, mas não necessariamente ressignificado, cabendo ao filme-ensaio a prerrogativa de transformação desse material compilado. Por meio do cine-ensaio, torna-se mais evidente a ressignificação do material apropriado no intuito de desnaturalizá-lo de sua função primeira para criar sentidos outros. A retomada às próprias imagens ou o reaproveitamento do material de terceiros para a produção de sentidos tem sido uma importante tendência estético-formal do ensaio no cinema, conforme elucidada Teixeira.

O trabalho de criação a partir de arquivos audiovisuais (“filme de arquivo”, “filme de compilação”, “*found footage* film”, “filme de montagem”, “metraje encontrado”), sempre fez parte do cinema pelo menos desde o período clássico (*A queda da di-*

nastia Romanov/1927, Esfir Shub), e isso, de maneiras diferenciadas, nos seus três territórios-concepções que lá se formaram: ficção, documentário, experimental-vanguarda. Mas é a partir do cinema moderno que as demandas por eles ganharam um impulso de maior elaboração artística, sobretudo dos anos de 1970 em diante com a proliferação de novos dispositivos e disseminação das imagens, quando torna a ganhar relevo um conceito como o de “apropriação” cinematográfica (no limiar da crise do cinema de autor) que, a partir desse quarto domínio da imagem atual, o do filme-ensaio, lhe acrescenta uma maior especificidade com o conceito de “ressignificação” (Bernardet, 2000) (Teixeira, 2022, p. 13).

Nesse ínterim, o teórico Weinrichter (2015, p. 81) reafirma que o *found footage* é axiomático para o projeto ensaístico, dado que o ato da retomada de fragmentos de filmes anteriores não tem um caráter simplório de mera repetição, mas de ressignificação desse material apropriado. Ao recriar novos caminhos a partir da transformação de imagens e materiais acabados, Duras esboça um gesto de devir alquímico e deriva ensaística. Conforme apregoa Weinrichter (2015), há um voltar a ver as imagens de arquivo, lançando sobre elas um sentido diferente de antes. “E do documentário de compilação ao *found footage*, há uma ampla tradição de cinema de apropriação, no qual sempre se viu uma (pré) condição ensaística” (Weinrichter, 2015, p. 65, tradução própria).

Homem-oceânico

Como notado anteriormente, a literatura e cinematografia de Duras apresentam um efeito de bricolagem, atravessadas pela reescrita e revisitação ao seu acervo particular aos moldes de uma concepção de obra aberta, que não se encerra. Sendo assim, ela apresenta uma carreira dividida em três ciclos. O primeiro deles, dos anos da Segunda Guerra Mundial até o fim da década de 1960, é o da ficção, sobretudo, no romance e no teatro. O segundo, contemplando a década de 1970, é dedicado ao cinema. E a terceira fase, que vai de 1980 até a morte da autora, intitulada Fase do Atlântico, é marcada pela inscrição de uma presença subjetiva, com a inserção do seu último companheiro Yann Andréa. Personagens, cidades, cenários, imagens repetem-se como uma obra incessantemente reescrita ou continuada. Como em um jogo de construção abismal, as obras literárias refletem umas nas outras, os filmes ressurgem noutros filmes, formando, segundo Neves (2013, p. 89), “uma espécie de palimpsesto espectral” com imagens, sons e textos duplicados ao infinito.

Fascinado pelos escritos de Duras, Yann, mais do que leitor, tornou-se seu companheiro. Antes do primeiro encontro, ele endereçava cartas a Duras. No lapso de cinco anos, sustentaram uma relação epistolar, marcada por palavras, sem que ela nunca respondesse ao jovem. Até que um dia, ele deixa de escrever-lhe. E é então que, em 1980, Duras o corresponde e depois Yann visita-a em

Trouville. Companheiro, amante, ator de seus filmes, motorista, confidente, Yann Lemée se tornou Yann Andréa Steiner.

Yann tem vinte e oito anos e é homossexual. MD tem sessenta e seis anos e encontra-se à beira do esgotamento. Ele deixa o emprego, a sua casa e torna-se companheiro dela. Ela faz dele uma das suas personagens: Yann Andréa Steiner, e até ao final da sua vida criará a partir dele – a sua chegada dar-lhe-á novo alento para escrever e fazer filmes sobre a impossibilidade do (seu) amor (Neves, 2013, p. 79).

Na fase correspondente ao *Homem Atlântico*, Duras se lança na feitura de filmes-ensaios que brotam no instante em que tudo está arruinado, e então, como *bricoleur*, ela constrói filmes com o que resta, com os estilhaços daquilo que sobrou. A relação poético-afetiva entre Duras e Yann torna-se cada vez mais conturbada, dilacerada pela dependência problemática da cineasta do uso de álcool. Sendo assim, ele se ausenta, sem dar satisfações, por vários dias. Será uma dessas partidas (que parecia definitiva), em junho de 1981, que vai influenciar a noite interminável, a impossibilidade da imagem, ou uma imagem vista exatamente através da ausência, do filme *L'homme atlantique* aqui analisado.

Para construir esse experimento radical, Duras não se utilizou de imagens feitas em primeira mão, ela usou tela preta e reaproveitou planos do filme *Agatha et les lectures illimitées*, nos quais se vê o homem oceânico deambular no espaço quase inabitável do hotel Roches Noires, à beira-mar, localizado em Trouville, costa da Normandia, onde a realizadora residia por longas temporadas. Somos inundados pelo som do mar e pela tela escura, flutuando entre claro e escuro. A voz de Duras direciona Yann Andréa a não olhar para a câmera por meio da frase que abre o filme: “você não olhará a câmera”. A voz feminina, desgarrada da imagem, carregada de modulações tonais, subsiste ao fantasmagórico do não visível, presenças-ausências, escuros, vazios.

Perante a falha, o vazio, os brancos do texto, os negros da imagem, resta apenas a voz. Voz que desvela/revela/vela precisamente a (des)aparição do homem, a (im) possibilidade do amor. Uma vez o corpo ausente, a voz subsiste enquanto presença densa, mas sem espessura. *L'homme atlantique* torna-se um filme de pura escuta, filme da voz do texto (Neves, 2013, p. 94).

Para Duras, a única maneira possível de escapar do vivido é escrever ou cinescrever sua própria história, assim, ela emaranha os espaços privado e público, tornando o hotel um lugar íntimo, mas ao mesmo tempo, poroso e aberto ao mundo. O quarto confunde todas as experiências, pessoais, eróticas, políticas, estéticas. Esse espaço circunscrito, à beira-mar, é o lugar do amor derradeiro de

Duras. Como quem desce ao fundo do mar aberto e vai descobrindo o mundo desconhecido e submerso, esse mar, presente até no nome de (Mar)guerite Duras, constitui uma imagem recorrente na sua vida e cinescrita, como forma de paisagem, memória afetiva, origem da vida, destruição ou vasto desconhecido.

Onipresente, ele constitui uma imagem que a assombra desde a infância, conforme ela declarou em entrevista à Della Torre, segundo texto de Pagès-Pindon (2019): “Acredito que poucas pessoas o conhecem tão bem quanto eu, que passei horas observando-o. O mar me fascina e me aterroriza. Desde criança, tenho pavor da ideia de ser levada pela água”. Duras olha o mar através das lentes da câmera que também captam o homem à beira-mar, fundido ao oceano. Nos dizeres de Neves (2013), Yann Andréa se tornará uma personagem oceanográfica, na qual mergulhamos. Uma personagem que Duras tenta conter, mas escorre nas (mar)gens da sua cinescrita. Olhamos através dos olhos dela, como se entrássemos no oceano na hora da imensa solidão do mar e víssemos nascer o homem em seus devires com o oceano. Há em *L’homme atlantique* o devir-oceânico. Yann vive a experiência limítrofe de encarnar o desconhecido do mar, não como sujeito cingido, mas que amplifica as suas intensidades. Ele se torna o homem-atlântico: “Você e o mar, para mim, são um só, são um só objeto” (Duras, 1992, p. 14). Nesse sentido, Deleuze e Guattari tratam em seus escritos das formas de devir sempre minoritárias, como linhas de fuga de um comportamento padrão: devir-mulher, devir-animal, devir-molecular, devires-outros.

Noite interminável

“Um livro aberto é também a noite”, lembra Duras (2021, p. 39) no ensaio *Escrever*. Se a escrita é o desconhecido, dado que, antes de escrever, nada se sabe sobre o livro, um livro aberto é uma vasta escuridão, um vazio que todo escritor deve enfrentar como a noite sem fim, acentuada pelo crepúsculo azul-escuro que a janela sem cortinas deixa transpassar. O filme negro de Duras tem me acompanhado por muito tempo como uma imagem que me inquieta. À noite, quando me deito, deixo um espaço na cama para o espanto e falo com ele: o que faz a imagem ali em *L’homme atlantique* na completa escuridão, como se Duras não tivesse saído da sua noite? O negro não se reduz a uma mera ausência de cor, ela inventa a imagem escuro-atlântica. No limiar entre escritora e cineasta, ela teve que vivenciar também aquela interminável noite do livro aberto, visto que para ela “o próprio hábito da destruição se tornará uma atitude criativa” (Duras, 1992, p. 88), como diria Jean-Luc Godard, “só a mão que apaga pode escrever”.

Um dos elementos mais intrigantes no cinema durasiano é a relação entre a imagem e o visível. Para ela, a imagem não deve mostrar demasiado, sob pena de aniquilar o direito à imaginação. Uma das primazias do seu cinema é a liberdade de imaginação por parte do espectador. Segundo Borgomano (1990), *L'homme atlantique* é um filme-lamento sobre a ausência de um homem que partiu. Assim, vemos uma obra composta por planos do mar, raras aparições de Yann e o registro da sua desapareição: a imagem negra. A anomalia visual que deve toda sua potência à inexistência da figuração para não perturbar o imaginário. Desse modo, a imagem ausente configura também uma imagem no cinema fantasmagórico de Duras e acena para aquilo que ela nomeou em *O amante* de imagem absoluta.

Nos quatro curtas-metragens que Marguerite Duras realizou em 1979, *Cesarée*, *Les Mains Négatives*, *Aurélia Steiner (Melbourne)* e *Aurélia Steiner (Vancouver)*, já conhecemos o seu desejo de “assassinar o cinema” no sentido de inventar uma nova pedagogia da percepção, a partir do seu livre trânsito entre a escrita e o imagético. Contudo, o ímpeto de “destruição do cinema”, como estava dado, culmina com os longos planos escuros de *L'homme atlantique*, filme que, uma vez esgotado, permitirá a Duras regressar ao exercício exclusivo da escrita como ela apregoava.

Nesse filme de imagens fantasmagóricas feitas da alternância entre aparecimento e desaparecimento e de dois terços de tela escura, o espectador se depara com a representação absoluta da imagem por meio da ausência dela, ou seja, pela impossibilidade de narrar, pela impossibilidade do amor e pela inexistência do registro. Essa imagem absoluta é alcançada através de uma liberdade de experimentação somente conseguida por uma escrita que modifica o fazer cinematográfico. Como esclarece Guimarães (1997), Duras provoca o espectador não mais a ver a imagem na tela, mas lê-la. Dado que as suas imagens não mostram muito, além de uma ausência.

É Duras quem vai propor uma legibilidade para o cinema que o aproxima da escrita, mas de uma escritura em voz alta, tal o privilégio dado à voz, desgarrada da imagem, autônoma, mostrando o que o olho não vê. Paradoxalmente, a clivagem entre os corpos e as vozes concede a estas uma corporeidade inesperada, que solicita do espectador um ouvido musical, capaz de distinguir as diferenças de timbre, de acento e de ritmo (Guimarães, 1997, p. 196).

Em quadro, está Yann, que lança um olhar vago pela janela por onde entra uma luz intensa. Ele fita o infinito do mar, tendo o semblante levemente refletido no vidro azul da janela, que serve como reflexão especular e tela entre o interior e o exterior. De pé e imóvel naquela sala, ele permanece assim por alguns minutos até que sua cabeça gira em direção à câmera, seus olhos, seguindo a ordem

da voz *over* de Duras, evitam a lente da câmera.

Em enquadramentos mais abertos, vemos o interior do apartamento. Tudo é lento: o movimento da câmera, do personagem, o que provoca uma sensação de não tempo. Enquanto a voz de Duras narra, o personagem de Yann se move um pouco, mas nada que modifique o sentido daquela cena que parece uma pose para uma foto. A ação está mais no âmbito da narração do que na atuação. O personagem de Yann é construído principalmente por meio das palavras da narradora e pelos sons que o ruído do mar produz no espaço de dentro. A voz da realizadora preenche as lacunas e vazios dos planos. Trata-se de uma voz ensaística que se coloca em cena/realiza, comenta, revela, ordena.

Na primeira sequência, até 1min e 33s de filme, vemos uma escuridão profunda entrecruzada à narração de Marguerite Duras. Ela enuncia nada ter sobrado de Yann. Nessa tentativa de dar a ver uma ausência, se perfaz a recusa da representação, aquilo que não está visível por meio da imagem. “Com o filme negro teria chegado à imagem ideal, à do assassinio confessado do cinema. É o que creio ter descoberto estes últimos tempos com o meu trabalho” (Duras *apud* Duarte, 2006). Nesse filme-experimento do cinema durasiano, podemos sentir uma potencialização dos sentidos para além do óptico, como o vazio interno da partida, a busca pela imagem ausente, a perda, o deserto do vivido.

Compreendendo a importância da escuridão em seus filmes, Duras apregoava que o negro (*night* em francês significa tanto negro quanto noite) estava presente em toda a sua filmografia, perpassando sua obra como um rastro, enterrado sob a imagem palimpsesta. O negro cria um espaço de destaque dentro do filme de Duras, permitindo que o espectador experimente a sensação do tempo passando como escuridão. A estética da rarefação do visível no seu cinema condiz com o desejo de reinventá-lo do zero, conforme ela declarou em entrevista concedida à Michelle Porte: “Como eu tenho uma espécie de desgosto em relação ao cinema que tem sido feito, enfim, da maior parte do cinema que tem sido feito, eu queria retomar o cinema do zero, numa gramática bem primitiva, bem simples, bem primária, quase recomeçar tudo” (Duras, 1977, p. 94, tradução própria).

[...] Era minha obrigação avisar as pessoas acerca da natureza do filme, aconselhar algumas dentre elas a evitarem completamente ir ver *L'homme atlantique* e até fugir do filme. Ao mesmo tempo, lembro a uns e outros que o filme é em sua maior parte composto de negro [...]. Eu gostaria, assim, de dizer a esses espectadores que não entrem no cinema onde *L'homme atlantique* está sendo exibido, que não vale a pena, porque este filme foi feito na total ignorância de sua existência e que, caso forem, irão atrapalhar os eventuais espectadores do filme (Duras, 1988, p. 208).

Homem-fantasma

Ao me debruçar sobre esse filme constituído de presenças-ausências e ruínas de imagens, pensei em Yann como um espectro que desaparece deixando um buraco. Algo parecido ocorre quando se tenta fotografar o semblante de alguém, mas por fragmentos de segundos fotografa-se o vazio. Para mim, esse filme ressoa como uma metáfora sobre o momento em branco da fotografia, sobre o desespero da imagem, não a imagem borrada, mas a imagem fantasma.

Como quem contempla o espetáculo de uma nuvem de vagalumes no breu da noite, alternando entre lampejos de luz e escuridão⁶, o espectador se depara com a dualidade aparições/desaparições até se chegar à tela negra. Duras evidencia algo anterior à imagem visual: sua criação interna, os caminhos do seu pensamento. Por conceber que “o cinema golpeava de morte a imaginação”, ela propunha que a imagem visual eliminava as possibilidades de fabulação da cena, não restando ao espectador o direito à imaginação.

Duras acredita ter perdido o amor de Yann e o filme nasce de um jogo dialético: o homem (ausente) e o mar (a perder de vista), símbolo da infinitude e dos caminhos abertos. Sendo assim, estamos diante do fantasma de um homem (uma cicatriz da ausência) que reaparece sem nunca ter completamente desaparecido, ou que está ali, apenas em sua ausência onipresente, conforme declara a realizadora: “Você ficou em posição de partir. Fiz um filme da sua ausência”.

Diferentemente dos filmes anteriores, desta vez, ela revela uma ruptura interior: uma separação entre ela e Yann Andréa, que a autora acreditava, naquele momento, ser definitiva. [...] Um jovem que não cessa de partir, parte: uma dessas partidas, segunda-feira, 15 de junho de 1981, parece definitiva e provoca aquele grito terrível e magnífico da autora. Após sua partida, Duras escreverá para desabafar sua dor, mas finalmente ela decide fazer um filme sobre sua dor (Guimarães de Oliveira, 2018, p. 147, tradução própria).

O filme funciona como lamento da ausência de um homem que partiu. E é essa presença-fantasma que foi filmada pela cineasta: uma imagem negra, a que ela se refere como “imagem ideal”. Homem oceânico, Yann é uma geografia marítima, um mar profundo, a imensidão deserta do amor. Aquele homem, que se fundiu ao movimento do mar, recuando e avançando, vai partir para onde a vista não mais alcança. O homem atlântico é sinuoso como o balanço das ondas que se repete, se repete, eternamente.

⁶ Alusão à relação entre a intermitência das imagens e os vagalumes por Georges Didi-Huberman.

Pensei que já tivesse apenas uma lembrança hesitante de você, mas não, eu estava errado, ficaram essas praias ao redor dos olhos, ali onde beijar como ali onde deitar na areia morna, e esse olhar centrado na morte. Foi quando eu disse a mim mesmo por que não. Por que não fazer um filme? Escrever seria demais de agora em diante. Por que não um filme. Você permaneceu no estado de estar desaparecido. E eu fiz um filme sobre sua ausência (Duras *apud* Denes, 2005, p. 28, tradução própria).

Nesse gesto de retomar temas, personagens, lugares e paisagens litorâneas, revisitando seu arquivo filmico, percebe-se um modo ensaístico de composição. O ensaio no cinema se apresenta como um lugar sem mapa, uma forma livre que passeia pela arte e pela ciência e que, muitas vezes, ignorada no campo científico, costuma ser considerada vaga e subjetiva. Duras vai tateando uma obra a partir do que sobrou de um filme anterior, abraçando os devires-outros, tornando-se, ao mesmo tempo, uma peça, um filme, uma multiplicidade.

“Vozes invisíveis”

As vozes no cinema durasiano escapam da função primária de meramente complementar uma imagem, como simples comentário do que é visto em tela. O desenho sonoro na sua filmografia não busca reforçar o que está sendo visto em tela ou dito pela voz *over*, mas formular novos sentidos. Há uma disjunção imagético-sonora, operando-se com falas separadas da *mise-en-scène*. Ela se utiliza de recursos estéticos para não mostrar por meio da imagem visual o que as palavras dizem; e para que as palavras, por sua vez, não germinem da imagem. Em *L’homme atlantique*, o personagem em cena não falará e, em muitos de seus filmes, não identificamos de onde vêm as vozes.

Conforme elucida Borgomano (1990), nesse cinema disruptivo, os personagens se movem lentamente no espaço físico, destituídos de vozes e de atuação. Eles costumam apresentar um ar ausente, com uma expressão neutra aproximando-se muito mais de um rosto-tela, segundo proposição de Jacques Aumont (1992). Desse modo, a imagem visual desvincula-se da função banal de contar uma história. Assim como se brinca de ouvir histórias no escuro, com os olhos bem fechados, as imagens surgem sozinhas, esvaziadas de sentido, mas é possível ouvir as vozes invisíveis que conduzem a nossa atenção. Na contramão da voz assertiva, característica dos documentários clássicos, chamada de “Voz de Deus”, as vozes no cinema de Duras hesitam, supõem, fabulam. Nos dizeres de Borgomano (1990, p. 35, tradução própria), “o espectador não sabe a quem pertencem essas vozes, de onde elas vêm. São vozes fantasmas, fantasmas de vozes, vozes do invisível”.

A assimetria entre o que se vê na diegese do filme e o que se ouve aponta para a possibilidade de um outro cinema, rompendo com a tradicional solidariedade entre imagem visual e sonora. Disjunção imagético-sonora comentada pela própria Duras em entrevista concedida à jornalista italiana Leopoldina Pallota Della Torre: “É como se as vozes não conhecessem o conteúdo das imagens. A narrativa não será nunca imediata, direta. Caberá ao espectador reconstituí-la” (Duras, 2013, p. 95, tradução própria). Segundo Deleuze (2018, p. 38-39), uma ideia propriamente cinematográfica é a dissociação ver-falar: fala-se de algo, ao mesmo tempo vê-se outra coisa. O filósofo esclarece que a dissociação imagético-sonora é utilizada num cinema relativamente recente, trazendo o exemplo do cinema de três cineastas: Syberberg, Straub/Huillet e Duras. Assim, a imagem audiovisual deixaria de ser um todo para se tornar uma fusão da fratura.

Nasceu a imagem sonora, na sua própria ruptura, da sua ruptura com a imagem visual. Já não são mesmo duas componentes autónomas de uma mesma imagem audiovisual [...] são duas imagens heautônomas⁷, uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre as duas. Marguerite Duras diz de *La femme du Gange*: são dois filmes, o filme da imagem e o filme da voz. Já não são vozes-off, na acepção habitual da palavra: elas não facilitam o desenrolar do filme, pelo contrário, encontravam-no, perturbam-no (Deleuze, 1990, p. 305).

Se na cinescrita durasiana o texto pode ser um filme que é também um livro, a imagem negra que compõe o filme consiste em um recurso estilístico para que o espectador desenvolva uma escuta porosa à narração. Após a produção cinematográfica, Duras transcrevia *L’homme atlantique* para literatura. Diferentemente de filmes-livros anteriores como *Nathalie Granger* (1973) e *Le camion* (1977), na versão literária de *L’homme atlantique* não se percebem comentários, considerações ou notas de rodapé, mas a voz de Duras ocupando o centro da narrativa através de declarações de amor, despedidas, reencontros. Para Neves (2013), “o texto é a *mise en scène* da escrita na voz de Marguerite Duras, voz projetada na sala de cinema”. Trata-se de uma estratégia do dispositivo durasiano para destacar o texto e a voz que narra. A imagem ali não teria sentido em si mesma se não fosse a polissemia do texto que a atravessa.

Compete ao poeta sobreviver e ao leitor captar, projectar nas entrelinhas. Tal como no cinema de MD, cuja escrita trabalha poeticamente imagem e voz, ultrapassando a dimensão do visível, para recuperar o sensível, essa experiência convergente que pode constituir-se na sala de cinema: “Um livro aberto também é a noite” (Duras, 2009a: 29). Noite do cinema, cinema da escrita: *L’homme atlantique* é uma voz na escuridão, e essa voz é uma poética e uma potência. No fundo, MD filma para que se ouça a escrita, filma para que nos deslumbremos na falha dos seus livros (Neves, 2013 p. 5).

⁷ Imagem partida, dissociada em seus componentes visual e sonoro.

Na contramão do que ocorre em filmes como *Le camion* (1977), em que a presença subjetiva da realizadora se dá em corpo e voz, uma vez que ela se encontra em tela, sentada à mesa da sala, junto a Gérard Depardieu, lendo o roteiro do filme porvir, em *L'homme atlantique*, há um recuo da imagem visual de Duras em cena, bem como nos filmes seguintes. Contudo, ela inscreve seu olhar nas obras por meio das palavras, que também se constituem da ausência, do movimento de esgotar-se o dizer para chegar mais rápido aos silêncios. São combinatórias em forma de ensaio construídas a partir da montagem de um texto, que ela mesma lê, com imagens que escapam à mera ilustração. Desde a abertura do filme, o público é confrontado com um breu dilacerante e a voz de Marguerite Duras ouvida por dois minutos enquanto o rosto de Yann aparece em *close*.

Esse cinema nascido das palavras ganhou maior força em sua última etapa cinematográfica, marcada também pelo caráter autobiográfico, com Aurélia Steiner (Melbourne) (1979) e Aurélia Steiner (Vancouver) (1980). Mas é em *L'homme atlantique* (1981) que a imagem finalmente se livra de todas as referências para abraçar a noite, intercalando fragmentos de filme com pedaços de filme preto na montagem (Guimarães de Oliveira, 2018, p. 146, tradução própria).

Segundo Guimarães (1997), Duras apresenta a possibilidade de uma legibilidade para o cinema, aproximando-se de uma escritura em voz alta. No sentido de que a voz se apresenta como um recitativo. O termo latino *recitare*, etimologicamente, significa ler em voz alta. Nesse filme que alcançou a imagem absoluta, o grau zero do cinema buscado por Duras, a voz reina suprema enquanto presença densa sobre um corpo ausente. *L'homme atlantique* torna-se um filme de escuta, filme da voz do texto. Tamanha a relevância atribuída à imagem sonora, desgarrada da imagem visual.

A disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora aponta, no limite, para uma experiência do cinema que o separa absolutamente do seu destino comercial atual: diante dos filmes de Duras, seria possível nos sentarmos na sala escura e, com os olhos voltados para uma tela negra, nos tornarmos os leitores desse texto composto por uma voz que o escande numa sintaxe e aponta a fala e o lugar dos personagens. Estaríamos diante do filme sem imagens, do filme negro, do filme da voz da leitura do texto (Guimarães, 1997, p. 198).

Enquanto defensora de um cinema feito a partir de poucos recursos, distanciando-se do cinema comercial, Duras mostra, a partir da radicalização de alguns de seus filmes, o seu desejo de construir um outro cinema. Tanto que, no lançamento de *L'homme atlantique*, ela rejeita a presença do espectador massivo e, segundo consta nas suas crônicas reunidas em *Os olhos Verdes* (1988), publica no jornal *Le Monde* um artigo aconselhando o público a não ir à sala de cinema ver o seu filme,

pedindo a “a certos espectadores [que] evitem de todas as formas ver O homem atlântico, e que até mesmo fujam dele”.

Em Duras, seja nos livros, seja nos filmes, para além das correspondências entre uns e outros e também para além do complexo regime de intratextualidade que se estabelece entre as narrativas, há um gesto que se tem repetido insistentemente ao longo dos anos: a busca da depuração, a constituição de uma economia significativa voltada para o mínimo, mas essencial, uma escritura livre do relato e até mesmo da imagem. Conforme a expressão de Deleuze, em Duras, imagem sonora e imagem visual tornam-se heautônomas, disjuntas, sem formarem uma totalidade orgânica, o limite de cada uma referindo-se à outra (Guimarães, 1997, p. 198).

Sendo assim, nesse ciclo intermitente de aparições/desaparições, a onipresença da voz de Duras, carregada de modulações tonais, pausas, silêncios, presença-ausência, em meio à noite infinita das imagens, cristaliza ainda mais a dimensão fantasmagórica de Yann: há menos para ver e mais para ouvir/fabular. Perante o vazio e os negros da imagem, sobra apenas a voz. Como a própria Duras enuncia no filme “Você não está em lugar nenhum. Nada resta de você a não ser essa ausência flutuante, deambulante, que preenche a tela”. Com o mesmo enfeitiçamento de Sherazade nas *Mil e uma noites*, Duras usa o seu domínio entorpecente com as palavras para inscrever a singularidade do seu cinema. A mulher ama o homem oceânico à deriva em mar aberto. Ela ama o transbordamento do mar, flutuando da margem da página ao filme (ler, ver, ouvir, sentir), ela tenta capturar o amor vivido através da imagem-fantasma ou da intermitência da imagem, como forma de eternizar sobre a noite, aquilo que não se quer evadir na escuridão: vagalumes de luz pulsante e passageira.

Referências

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo. Tradução: Matheus Cartaxo. *L'écran français*, nº 144, 1948.

AUMONT, Jacques. *Du visage au cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.

BAJOMÉE, Daniele. *Duras ou La douleur*. Paris: Éditions Universitaires, 1989.

BORGOMANO, Madeleine. *Cinema Écriture. L'ARC — Marguerite Duras*, Paris, p. 76-80, fevereiro de 1990.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/cartografia-do-found-footage-nicole-brenez-e-pip-chodorov>>. Acesso em: 5 maio 2016.

- DELEUZE, Giles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 — A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DENES, Dominique. *Um lieu à l'œuvre: la chambre noire de Marguerite Duras*. *Association Marguerite Duras*. [S. l.], 2005. Disponível em: <http://www.margueriteduras.org/conférences/dominique-denès/>. Acesso em: 11/05/2025
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Paris: Éditions de Minuit, 1963, p. 61.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Tradução de Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- DURAS, Marguerite. *L'homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- DURAS, Marguerite. *Entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras/UFMG; Ed. UFMG, 1997.
- OLIVEIRA, Luciene Guimarães de. L'expérience de la flânerie dans *Les mains négatives* (1979), de Marguerite Duras. *Vista: Revista de Cultural Visual*, v. 3, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9244893>. Acesso em: 10/05/2025.
- MELLO, C. M. M. (2014). *Escrever a dor da música*. In M. Ayer, & M. C. V. Kuntz (Orgs.), *Olhares sobre Marguerite Duras* (pp. 64-67). Publisher Brasil.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou L'homme Imaginaire. Essai d'Anthropologie Sociologique*. Paris: Les Éditions de Minuit S.A., 1956.
- NEVES, Mathilde Ferreira. *Marguerite Duras: o cinema da escrita/ a escrita da voz/ a voz do cinema*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle. *La voix adressée de Marguerite Duras dans le cycle atlantique : une voix fantôme*. *ZINBUN*, v. 50, 2019.
- PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. (2012). A imagem absoluta (Posfácio). In M. Duras, (1984), *O amante* (pp. 103-114). Cosac Naify.

ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de YouTube. *ÁGORA: Arquivologia Em Debate*, local, v. 26, n. 53, p. 171–192, 2016. ISSN 0103-3557x. Disponível em: <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/606>. Acesso em: 09/05/2025.

SENRA, Stella. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. In: Marguerite Duras: escrever imagens. São Paulo: Sesc-SP, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro: formações e transformações*. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2022.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado*. La apropiación em El cine documental y experimental. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio: notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

Thyniá e Mar de Dentro - Ou do gesto de rasurar arquivos e reescrever a memória

Márcio Andrade | Lia Letícia

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade conversa com a artista visual, realizadora e diretora de arte Lia Letícia, que compartilha suas práticas e atravessamentos criativos no campo expandido das imagens de si. A conversa parte de sua trajetória marcada por trânsitos entre linguagens (da performance à videoarte, da direção de arte ao cinema experimental) para abordar como seus trabalhos articulam corpo, memória e arquivo como territórios de invenção e disputa.

A partir dos filmes *Thyniá* (2019) e *Mar de Dentro* (2021), Lia Letícia propõe um cinema que tensiona os modos hegemônicos de narrar a história, re combinando imagens de arquivo, textos coloniais, vozes negras e indígenas e experiências racializadas. Fabulação, escuta e errância são os princípios de uma linguagem que se recusa ao fechamento e que assume a indisciplina como força política e poética. Sua obra, como discutido no episódio, se aproxima do gesto de cineastas como Rithy Panh e Rodrigo Ribeiro, ao transformar a ausência dos corpos, das vozes, das imagens apagadas em matéria sensível para um cinema de evocação crítica.



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST**



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO**

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADA – LIA LETÍCIA

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO


PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA



PARTE 3
AUTOINSCRIÇÕES E
ENCONTROS –
REINVENÇÕES DO
EU E DO OUTRO NAS
PRÁTICAS
AUTOETNOGRÁFICAS

A terceira parte reúne investigações audiovisuais e ensaísticas que exploram as múltiplas possibilidades de construção do eu e do outro no cinema documental. A partir de perspectivas etnográficas e autoetnográficas, os conteúdos aqui reunidos tensionam os limites entre memória, arquivo e invenção, revelando modos de escrever a si e aos outros por meio das imagens.

Em *Do estranho familiar – A autoetnografia como filme em família*, o vídeo-ensaio de Márcio Andrade propõe um percurso histórico e poético sobre a autoetnografia no cinema, refletindo sobre como filmar o cotidiano, os afetos e os vínculos familiares pode se tornar um gesto de invenção subjetiva e partilha coletiva. Em *Arqueologias de si – Construções autobiográficas no cinema documental de Tila Chitunda*, Luana Cabral analisa três curtas-metragens da cineasta pernambucana a partir do conceito de autodefinição, investigando como a diretora articula memória, ancestralidade e presença no gesto de narrar a si mesma e sua família, em uma abordagem fragmentária, feminista e decolonial.

No podcast *Encruzilhadas e Fabulações – Autoetnografias periféricas e as escritas (coletivas) de si*, Márcio Andrade entrevista Luz Mariana Blet, que compartilha sua trajetória no Coletivo Crua e no Coletivo Panelinha, refletindo sobre as potências do cinema de rua, da escrevivência e das fabulações negras na produção de imagens insurgentes. No artigo “*Mais do que isso não sei se ele contaria*”: *Variações entre o biográfico e o autobiográfico em Inconfissões*, de Ana Galizia, por sua vez, Gabriela Almeida e Pedro Henrique Andrade discutem o filme a partir da noção de ensaio filmico e da epistemologia do armário. A partir de materiais de arquivo deixados pelo tio da realizadora, o curta se configura como um gesto de reparação e fabulação, em que se entrelaçam alteridade, memória queer e práticas curatoriais do afeto.

No podcast *Virgindade, Fim de Tarde e as infâncias LGBTQIAPN+*, Márcio Andrade apresenta uma conversa com o realizador e quadrinista Chico Lacerda, que reflete sobre suas obras em cinema e quadrinhos a partir das escritas de si. O episódio aborda o curta *Virgindade* (2015) e a trilogia em HQ *Fim de Tarde*, explorando como memórias íntimas se articulam a paisagens urbanas, afetos e dissidências. Essa terceira parte amplia o campo das escritas de si no audiovisual, revelando como experiências singulares (íntimas, familiares, periféricas ou diaspóricas) podem se tornar caminhos estéticos de reconfigurações éticas na nossa relação com o mundo.

Do estranho familiar – A autoetnografia como filme em família

Márcio Andrade

O vídeo-ensaio investiga o conceito de autoetnografia a partir de suas ressonâncias no campo do documentário autobiográfico contemporâneo. Estruturado como um percurso crítico e sensível, o episódio propõe um olhar aprofundado sobre como o gesto de filmar a si, sua família e seu cotidiano se torna, no cinema, um processo de invenção subjetiva e partilha coletiva. A partir de uma contextualização histórica da etnografia e de seus usos coloniais, o vídeo introduz a autoetnografia como deslocamento ético e epistemológico: trata-se de virar a câmera para si e para os seus, reconhecendo a experiência vivida como matéria legítima para a criação de conhecimento e imagem. Assim, o vídeo-ensaio traça uma genealogia que vai de registros domésticos do início do cinema (*Le repas de bébé*, 1895, dos irmãos Lumière) aos filmes de família analisados por Roger Odin, passando pelas experiências experimentais de Jonas Mekas, Stan Brakhage e Marie Menken, até chegar às obras de cineastas como Alan Berliner, Péter Forgács, Amalie Rothschild, Martin Scorsese e uma nova geração de realizadores brasileiros e latino-americanos. Em obras como *Person* (2007, Marina Person), *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar), *Quintal Verde* (2021, Felipe dos Santos) e *Elos da Matriarca* (2021, Thor Neukranz), o íntimo se torna ponto de partida para imaginar outras formas de comunidade, memória e existência.



▶ ESCANEIE COM A CÂMERA DO
CELULAR E ASSISTA AO VÍDEO-ENSAIO

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO - MÁRCIO ANDRADE

PRODUÇÃO - JANAÍNA GUEDES

EDIÇÃO - GABRIEL COELHO | MIRACÉU AUDIOVISUAL

GRAVAÇÃO - TÁGORY NASCIMENTO

ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO - ESTÚDIO GUERRA NOS ESTUDOS

ARTE - PAULA K | MIRAH IDEIAS

CRIAÇÃO DE MARCAS - RODRIGO SARMENTO

MOTION DESIGN - ARTHUR CARVALHO

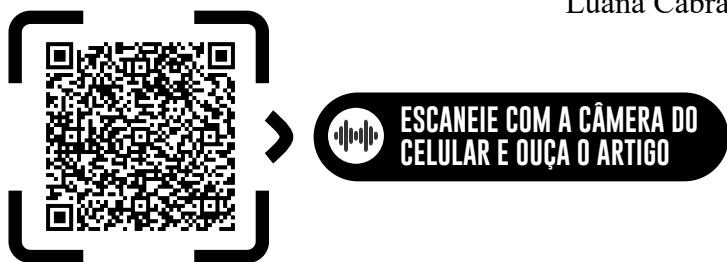
REALIZAÇÃO - COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO - FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

Arqueologias de si - Construções autobiográficas no cinema documental de Tila Chitunda

Luana Cabral



O desafio de escrever sobre cinemas autobiográficos, especialmente no campo do documentário, consiste em grande parte na necessidade de reconhecer o surgimento de práticas filmicas dessa natureza que remontam ao final da década de 1960, sobretudo no contexto norte-americano (Tonelo, 2022, p.34)¹, sem ignorar a maneira como as discussões sobre esses cinemas em primeira pessoa passam a se fazer cada vez mais presentes nos diálogos contemporâneos, trazendo à tona velhos e novos questionamentos, renovando ou não proposições estéticas, e inventando outras possibilidades políticas de representação.

No cenário brasileiro, marcado por incursões documentais altamente subjetivas como *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) e *Diários 1973-1983* (David Perlov, 1983), testemunhamos uma onda crescente nas produções documentais com características autobiográficas, especialmente no que diz respeito às obras realizadas a partir do início dos anos 2000. Filmes como *Diário de uma busca* (dir. Flávia Castro, 2010), *Os dias com ele* (dir. Maria Clara Escobar, 2012) e *Elena* (dir. Petra Costa, 2012) ajudaram a difundir o gesto autobiográfico entre um público abrangente (Lopes, 2024, p. 55). Podemos citar outros tantos exemplos, como *33* (Kiko Goifman, 2002), *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013), além dos mais recentes *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), de Carol Benjamin, e *Incompatível com a vida* (2023), de Eliza Capai. Esse brevíssimo panorama dá a ver não apenas o número vantajoso de produções com essas características realizadas no país nas últimas décadas, mas também a pluralidade de suas propostas, linguagens e temáticas: uma grandeza de possibilidades com variações múltiplas, como define Lopes (2024, p. 55).

No âmbito da produção de curtas-metragens, destaco aqui o trabalho da cineasta pernambucana Tila Chitunda como uma linha de força do cinema brasileiro contemporâneo, de contornos marcada-

¹ Como aponta Tonelo, inovações de ordem tecnológica que implicaram na simplificação e aprimoramento dos aparatos de registro de som e imagem sincrônicos tiveram grande importância no surgimento desse tipo de representação documental (2022, p.34).

mente autobiográficos. Filha de pais angolanos que se refugiaram no Brasil na década de 1970 em razão de uma guerra civil, sendo ela a única dos filhos nascida no país sul-americano, as relações com o passado de Angola, bem como de sua família, permeiam a obra da cineasta.

Em 2016, Tila Chitunda realizou *FotogrÁFRICA*, documentário no qual percorre as memórias e as fotografias de sua mãe desde a saída de Angola até o estabelecimento na cidade de Olinda, Pernambuco, local também marcado por manifestações de origem africana. O filme foi exibido em festivais nacionais e internacionais, recebendo premiações no African Diaspora Cinema Festival (2018), no 27º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (2016), entre outros. Em 2017 é lançado *Nome de Batismo: Alice*, no qual Tila Chitunda filma sua primeira viagem à Angola em busca das histórias de sua avó, Alice. Esse é o primeiro curta-metragem da série “Nome de Batismo”, na qual a cineasta, cujo nome de batismo é *Alice Frances Tilovita Sicato Chitunda*, se utiliza dos nomes que lhe foram dados para criar a premissa de diferentes filmes, cada um deles recontando partes específicas de sua história a partir de um dos seus nomes, remetendo a elementos do passado de sua família e de Angola (Batista, 2021, p. 28). No segundo filme da série, intitulado *Nome de Batismo: Frances*, lançado em 2019, a cineasta viaja para Portugal e Estados Unidos em busca de Frances, freira que ajudou sua família a fugir da guerra civil e a quem sua mãe decidiu homenagear no nome de sua filha, para que essa história fosse lembrada. Ambos os filmes foram exibidos em dezenas de festivais, tendo *Nome de Batismo: Alice* recebido a premiação de Melhor Filme no 23º Festival É Tudo Verdade e no 19º FestCinePE².

Esses filmes constroem narrativas pessoais, nas quais a cineasta se insere como autora-narradora em primeira pessoa, e também como articuladora de encontros que atravessam gerações, tempos e paisagens. O desvelar das camadas dessa história revela um contexto complexo, repleto de diferenças culturais, violência e afetos que contém em si parte da história da diáspora de um povo e da constituição de sua identidade. O gesto autobiográfico é aqui político de antemão, sobretudo por desvelar os efeitos do colonialismo e do pós-colonialismo nas populações africanas, bem como oferecer um retrato das trajetórias de populações negras em diáspora e das maneiras como tais discussões se atualizam no Brasil e na subjetividade de uma mulher negra, brasileira, vivendo em uma sociedade profundamente racista.

² Informações sobre os filmes aqui mencionados, bem como outros trabalhos realizados pela cineasta, estão disponíveis no site de sua produtora TiloVita, disponível em: Informações disponíveis em: <https://tilovita.com/portfolio>. Acesso em 28 de Abril de 2025.

Batista aponta para a existência de um processo de autodefinição na obra de Chitunda capaz de articular elementos pessoais e subjetivos aos de uma vida social, compartilhada (2019, p. 57), observado no gesto da cineasta colocar-se como centro da narrativa e tomar para si a incumbência de narrar a própria experiência no mundo. O conceito de autodefinição utilizado por Batista, compartilhado também pela análise de Correia (2021, p. 28-30)³ é tributário do pensamento de Patricia Hill Collins, que descreve a autodefinição como uma jornada em direção à liberdade, cuja importância política é demonstrada em seu potencial de relevar a dinâmica de poder envolvida na rejeição de imagens de controle da condição da mulher negra definidas externamente (2018, p. 244-247). A autora, cujas análises permeiam diversos segmentos da cultura, como a literatura e a música, afirma a autodefinição como uma forma de questionar a própria credibilidade daqueles que têm “o poder de definir” por ocuparem posições de autoridade (Collins, 2018, p.247). Rejeitando o pressuposto de que o outro possui o direito de interpretar a realidade delas, o ato de insistir na própria autodefinição e narrarem a si próprias, para as mulheres negras, valida seu poder como sujeitos humanos, *independentemente do conteúdo real dessas autodefinições* (Collins, 2018, p. 247, grifo nosso).

Destaco, aqui, a pontuação de Patricia Hill Collins em relação ao conteúdo dessas narrativas autônomas criadas por mulheres negras não se apresentar como o grande definidor de seu potencial político e libertador, mas sim o ato propriamente dito de insistir na criação de uma narrativa pessoal de si mesma. Nos filmes de Tila Chitunda, o relato autobiográfico possui contornos delineados por uma busca que nem sempre encontra as respostas almejadas, na qual a cineasta-personagem se depara com incompletudes em seu caminho, dificuldades de se aproximar do próprio passado por vezes materializadas através de pequenos desconfortos e alguns acidentes de percurso⁴. Lançando-se ao acaso do encontro com o outro, seja esse outro algum personagem ligado a sua história ou um território-paisagem desconhecido, os filmes revelam a incapacidade de delimitar todos os contornos de sua autobiografia ou, parafraseando Marques, a “impossibilidade em encontra-se a si mesma por inteiro” (2022, p. 363).

³ Batista (2022) e Correia (2021) lançam mão do conceito de autodefinição para analisar um conjunto de filmes contemporâneos brasileiros, em sua maioria curtas-metragens, realizados por cineastas negras. Diferentemente de Batista, Correia, em sua dissertação de mestrado, não inclui em seu *corpus* de análise filmes realizados por Tila Chitunda, ainda que mencione o trabalho da cineasta ao comentar a pesquisa sobre documentário autobiográfico de mulheres realizada por Ruiz (2022) em sua tese de doutorado (Correia, 2021, p. 73). Apesar disso, a convergência entre os pontos de vista das autoras e o diálogo em comum com o pensamento de Patricia Hill Collins motivam a aproximação aqui feita entre suas pesquisas.

⁴ Durante os deslocamentos protagonizados pela cineasta, nem tudo corre como o esperado. Essa abertura para o acaso é parte fundamental do conceito de dispositivo, que será discutido mais adiante nesse texto.

Percebemos que a construção de si articulada por Chitunda é fragmentária desde o princípio quando nos atentamos à premissa da escolha do nome-herança como elemento revelador das memórias do passado. Cada um desses nomes poderá apenas retomar uma parte específica dessa história, e se apresentará como uma entre as várias portas a serem abertas para o desconhecido. O dispositivo criado pela cineasta para narrar a si própria está, de antemão, mais interessado em percorrer as reminiscências do passado em diálogo com a experiência articulada entre a realizadora e o filme no agora, do que oferecer um retrato totalizante e cronológico de sua história. Como aponta Batista (2021, pp.55-56), “o filme – em seu processo de criação e em sua escritura – é tanto meio específico quanto o lugar de sua construção”. A possibilidade de invenção autobiográfica ou de uma escrita de si, no cinema de Tila Chitunda, está inscrita na relação estabelecida entre a personagem-autora-narradora e os vestígios de um passado localizados no tempo presente. A busca pela própria história torna-se uma busca por colocar-se em um jogo de cena com os elementos de memória que ao mesmo tempo narram e atualizam o tempo pregresso.

Construções autobiográficas

Como um reflexo das múltiplas possibilidades que formam o campo do documentário autobiográfico, existem também variadas nomenclaturas que buscam se aproximar deste tema. “Documentário subjetivo”, “documentário em primeira pessoa”, “documentário pessoal” são apenas alguns termos utilizados para descrever um cinema com características muito similares às de uma autobiografia documental, que possuem seu tema e seu discurso vinculados de maneira mais ou menos explícita ao autor(a) da obra. O termo utilizado depende de fatores como o país e o momento histórico que contextualizam sua elaboração e também buscam delimitar modulações específicas dentro de um campo abrangente (Yoshisaki, 2020, p. 31). Yoshisaki observa que nem mesmo o termo “documentário autobiográfico” é uma unanimidade, podendo ser subdividido em variantes distintas que “sinalizam para diferentes tradições e destacam aspectos específicos dessa produção” (2020, p. 30). Renov (2014, p.43) afirma que a autobiografia fílmica surge de várias formas, seja a partir das variações formais ou estruturais de cada filme, ou da existência de uma pluralidade das modalidades autobiográficas, tais como o modo confessional, a etnografia doméstica, o ensaístico, etc. Muito embora seja possível aproximar o cinema de Tila Chitunda de modalidades como o filme confessional ou a etnografia doméstica, por ora me concentrarei naquilo que Renov define como “variações formais e estruturais” para analisar quais procedimentos estéticos e de linguagem são utilizados na construção de

gestos autobiográficos nos curtas-metragens tomados aqui como objetos de estudo: *FotogrÁFRICA*, *Nome de Batismo: Alice* e *Nome de Batismo: Frances*.

Utilizo o termo “construções autobiográficas” para me referir aos gestos de auto-inscrição articulados pela forma e pelo discurso dos filmes aqui tratados, que possuem como motivação central o desvelar da história da cineasta-personagem e de sua família, considerando a relação com sua ancestralidade como elemento fundamental para afirmação de sua própria identidade – ou sua autodefinição, dialogando com o pensamento de Patricia Hill Collins. Pretendo, a seguir, mapear como essas construções possibilitam uma escrita de si que foge à construção cronológica e linear, buscando nos vestígios do presente as possibilidades de retomar e reescrever sua história. Neste texto, adoto a proposição de Lejeune que define a autobiografia como dependente da correspondência entre a identidade do autor, do narrador e do personagem (1994, p. 52), algo que observamos nos filmes aqui tratados, nos quais a cineasta se inscreve no interior do filme através de sua voz e também através de seu corpo, como personagem em cena.

Ir em busca de pessoas, paisagens, histórias: deslocamento como dispositivo filmico

Pela janela do avião em decolagem, vemos o chão de concreto do aeroporto junto a um horizonte de prédios. Essa imagem logo desaparecerá, dando lugar a uma visão panorâmica do Oceano Atlântico que rapidamente se fundirá a um mar de nuvens banhadas pela luz dourada do sol. Um movimento de *zoom-out* expande as bordas da imagem e nos revela a presença de uma mulher que, descobriremos mais tarde, se chama Amélia. Enquanto vemos essas imagens, ouvimos a leitura de uma carta escrita por Alice, mãe de Amélia e avó da cineasta Tila Chitunda, enviada em 12 de Agosto de 1978. Nela, Alice recebe com felicidade as notícias de que a família de sua filha encontra-se bem, demonstrando empolgação com o nascimento recente da neta que leva seu nome. Na cena seguinte, imagens de pessoas nas ruas nos informam que estamos em terra firme e chegamos ao nosso destino.

Os momentos iniciais de *Nome de Batismo: Alice* nos apresentam a um conjunto de relações familiares que compõem a trama do filme. Para além disso, essa sequência estabelece a viagem como condição para o encadeamento das ações que se darão daí por diante, a partir do qual a cineasta-personagem-narradora se colocará em cena durante seu processo de busca pelas histórias de sua avó e de sua família materna, que promoverá encontros com familiares até então desconhecidos e lugares ainda não visitados por ela, todos esses eventos compreendidos nos limites de uma única viagem.

O deslocamento de Tila à Angola, assim, se constitui como um dispositivo produtor das situações a serem filmadas (Lins; Mesquita, 2008, p. 34), uma máquina que provoca a criação das relações e dos encontros que constituem o ponto de interesse do filme e sua própria matéria de realização (Lins, 2007, p. 45). Mais do que uma regra ou método de produção, o deslocamento é aqui o ato criativo que determina um meio possível para a existência do filme diante das pressões do real, como aponta Comolli (2006, p.177).

De forma similar, *Nome de Batismo: Frances* constrói-se inteiramente a partir das viagens feitas a Portugal e aos Estados Unidos em busca de personagens ligados à história do pai da cineasta, o professor e inspetor escolar Teodoro: Fran e Robin, um casal de ex-missionários protestantes, e a Irmã Frances, que ajudou Teodoro e sua família a saírem de Angola para a Namíbia em meio à guerra civil do país, possibilitando seu exílio e estabelecimento no Brasil. Aqui, a viagem é menos anunciada do que no exemplo anterior: o filme já se inicia por dentro das casas dos personagens, onde presenciamos entrevistas conduzidas pela cineasta. Imagens de estradas a partir de um carro em movimento contextualizam o deslocamento geográfico, mas são apenas uma pontuação em um contexto que fica subentendido pela língua falada pelos personagens, ora inglês, ora português não-brasileiro. O deslocamento que se impõe, aqui, é em direção às memórias e ao espaço do Outro, utilizados como meio de acesso a uma história que se faria inacessível não fossem esses testemunhos. Os corpos em quadro dos três personagens, já bastante idosos, evidenciam não só a passagem do tempo, mas também a sua inescapabilidade.

As viagens, contudo, não são necessariamente em direção a terras desconhecidas. Em *FotogrÁFRICA*, a cineasta percorre as ruas de Olinda, Pernambuco, sua cidade de nascimento, em busca das memórias de sua mãe. Ainda que a ideia de um deslocamento geográfico não seja exatamente explorada, a relação fílmica a ser construída com o território é novamente um importante aspecto do filme, assim como no exemplo de *Nome de Batismo: Alice*, determinando não apenas os aspectos temáticos a serem abordados, mas sobretudo o conjunto de encontros e relações que constituem sua própria realização. Percorremos junto ao filme as ruas de Olinda, onde as expressões afro-brasileiras se fazem visualmente presentes: o muro pintado com o rosto de Nelson Mandela, a fachada do G.R.E.S Preto Velho de Olinda; As fotografias na casa de Dona Amélia, os livros sobre a história africana e os instrumentos musicais na casa de Mãe Beth de Oxum⁵, amiga da família de Tila Chitunda. Em meio

⁵Mãe Beth de Oxum é Iyalorixá, musicista, mestra coquista e comunicadora popular, à frente do Ilê Axé Oxum Karê e do Coco de Umbigada. Foi reconhecida como Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco no ano de 2021 (Ribeiro, 2022)

às andanças pela cidade, vemos pessoas dançando o Coco⁶, enquanto o *voice over* da cineasta nos revela que sua mãe se recusou a participar daquela festa, apesar do convite feito pela amiga Beth. “Por alguma razão, a minha mãe decidiu não ir, e isso me deixa bem confusa”, nos confessa a cineasta, revelando o momento em que o dispositivo fílmico é fissurado pelo real, ou por aquilo que Comolli define como “não totalmente filmável” (2008, p.177). É estabelecido um limite para o filme, neste caso dado pela recusa de uma personagem. Em *Nome de Batismo: Alice*, a viagem é atravessada por um grave acidente de carro sofrido pela cineasta durante seus deslocamentos por Angola, que quase interrompe a feitura do filme. Em vez de voltar ao Brasil, a cineasta permanece no país e é acolhida pela prima de sua avó, Salomé, que lhe oferece raízes para ajudá-la com suas dores. O dispositivo cria condições para que o acaso se dê (Migliorin, 2008, p. 30) e incorpora-o a sua teia de relações, provocando uma fricção no encontro de Tila com suas raízes que talvez não pudesse se dar de outra maneira. Nos dois filmes, a insistência em desejar esses gestos de perfuração do real é evidenciada na montagem (Migliorin, 2008, p. 30). Os limites e transbordamentos impostos pelo mundo e viabilizados pelo próprio dispositivo são, inclusive, narrados pela própria voz da cineasta.

Nesses dispositivos, a presença de Tila Chitunda se impõe invariavelmente no centro da experiência agenciada pelos filmes. Importa não apenas o deslocamento, mas quem a protagoniza, quem se movimenta por essas paisagens provocando as situações que constituem os filmes. Para além disso, sua posição implicada na narrativa e sua ligação familiar e afetiva com os personagens entrevistados altera todas as relações estabelecidas e os significados advindos dos encontros mobilizados. Nesse sentido, relembro o conceito de etnografia doméstica proposto por Renov ao se referir a filmes autobiográficos que justapõem à auto-interrogação um interesse pelas vidas dos outros, tratando-se nesse caso de “outros familiares”, que figuram também como reflexos da autora-personagem daquela narrativa (Renov, 204, p. 216). Essa complexa relação inibe a possibilidade de uma pretensa objetividade durante a investigação: para o autor-personagem, não existe uma posição completamente “fora” ou imparcial, desvinculada daqueles que filma, ao passo que os outros sujeitos documentados têm sua existência fílmica condicionada a uma relação constitutiva com o(a) realizador(a) (Renov, 204, pp. 218-219). O gesto doméstico-etnográfico abrange a autobiografia fílmica e também a transborda (Renov, 204, p 229); Ao falar da história de sua família, Tila Chitunda oferece um ponto de vista pessoal e explicitamente baseado na sua relação com as memórias de um passado com o qual busca se conectar, ao passo que documenta a experiência de mundo de pessoas ligadas à trajetória de seu núcleo familiar

⁶ O Coco é uma manifestação cultural de origem afro-brasileira tradicional do Nordeste brasileiro.

e à história do país de origem de seus pais, profundamente afetadas, assim como ela, pelas dinâmicas de violência, exílio e opressão provocadas pelo colonialismo.

De corpo presente: a cineasta na *mise-en-scène*

Nos três filmes aqui comentados, a cineasta se faz presente como narradora, inscrevendo seu *voice over* de maneira pessoal e subjetiva, sempre a partir da primeira pessoa. Sua fala é por vezes contaminada pela experiência das situações vividas no contexto do dispositivo articulado pelos filmes, descrevendo a forma como os encontros a fizeram se sentir, as frustrações, dúvidas e anseios vividos durante o momento de feitura dos filmes. Em *Nome de Batismo: Alice*, essa voz ganha contornos epistolares, a partir de um texto endereçado à avó Alice, como uma espécie de resposta à carta por ela enviada em 1978. Já em *FotogrÁFRICAS* e *Nome de Batismo: Frances*, esse *voice over* parece endereçar-se diretamente a quem assiste ao filme e compartilha daquela experiência. Apesar de pequenas diferenças, a narração invariavelmente nos aproxima de uma dimensão íntima da autora-personagem-narradora, responsável por traduzir algo que nos seria inacessível caso dependêssemos apenas do registro sincrônico de som e imagem feito durante as entrevistas e demais situações filmadas.

Apesar do efeito que essa voz tem em nos aproximar, em certa medida, de uma dimensão subjetiva da cineasta, por outro lado ela apresenta uma notável distância em relação ao vivido, por tratar-se de um registro não sincrônico, introduzido ao filme durante a montagem, após a filmagem e a vivência daquelas experiências, trazendo em seu conteúdo um certo grau de elaboração sobre os fatos. Uma outra modulação da voz da cineasta surge pontualmente, especialmente durante os diálogos com os personagens. Sincrônica, identificada no mesmo cenário e contexto das imagens e personagens que observamos na tela, essa voz denuncia a presença da cineasta, quando não visível em quadro, no espaço imediatamente anterior a ele, contíguo à encenação, aqui denominado antecampo (Aumont, 2004, p. 41). Destaco aqui os momentos nos quais Tila Chitunda conduz as entrevistas com os personagens, nos quais ouvimos sua voz ao fazer perguntas e comentários durante a conversa. Para além do registro audível de sua voz, sua presença no antecampo é percebida através da interação com esses outros sujeitos presentes, especialmente pela maneira com eles devolvem o olhar ao espaço de onde identificamos estar vindo essa voz, e por conseguinte a pessoa responsável por sua emissão. Esses olhares denunciam a presença de um antecampo agora integrado à *mise-en-scène*, tornando tangível uma presença pouco ou nada visível no quadro: a presença da cineasta (Brasil, 2014, p. 580).

Tomemos como exemplo a cena de *Nome de Batismo: Alice*, na qual Tila Chitunda conversa sentada à mesa com seus familiares. Inicialmente, a cineasta não está visível na cena, mas sua voz é ouvida ao interrogar os presentes com questionamentos incisivos. Os olhares direcionados à câmera, que supõe-se estar sendo operada pela própria cineasta ou ocupando um espaço próximo a ela, bem como a posição e a linguagem corporal das pessoas sentadas, que se direcionam à câmera com atenção, sugerem a presença física da cineasta-personagem naquele espaço. Em dado momento, um corte evidenciado na montagem mostra um quadro muito similar ao anterior, com a câmera operando no mesmo ponto de vista, mas com uma diferença: agora a autora-personagem encontra-se visível no quadro, dando seguimento à conversa. Vê-la em quadro parece reforçar a sensação de que ela sempre esteve ali, já provocada pela inscrição de sua voz e do antecampo nos momentos iniciais da cena.

Mesmo estratégias tradicionalmente utilizadas no campo do documentário, como a entrevista e o uso de materiais de arquivo, são articuladas no cinema de Tila Chitunda a partir de fragmentos de sua presença e de sua corporeidade. Em *FotogrÁFRICAS*, após termos acompanhado a cineasta caminhar pelas ruas de Olinda até chegar ao seu destino, a vemos bater palmas para anunciar sua presença e, sem seguida, pedir licença ao entrar na casa de uma entrevistada. Em *Nome de Batismo: Frances*, acompanhamos a cineasta posicionar o microfone lapela no corpo de sua entrevistada antes de começarem a conversa; Em outra cena, Tila Chitunda está em quadro, sentada em frente a um computador, enquanto pesquisa registros fotográficos do acervo digital de Robin, composto, em sua maioria, por fotografias que remetem ao período de sua missão em Angola.

Essa dinâmica de auto-inscrição corporal fragmentária, ora manifesta pelas intervenções da voz da autora-personagem, ora mostrando elementos visuais de seu corpo ou revelando sua presença no antecampo, se mostrará presente de forma constante nos três documentários, evocando a noção de corporeidade da cineasta: uma presença localizada na mesma “arena histórica” dos personagens, que acaba por intensificar as trocas entre a cineasta e os demais sujeitos, despertando possibilidades de sua atuação na posição de crítica, interlocutora, interrogadora (Nichols, 2017, p. 242). Mais performático do que observacional, utilizando aqui os termos de Bill Nichols (2017), esse gesto afirma, para além do estabelecimento de um modo relacional entre a autora e os demais personagens, uma perspectiva pessoal e altamente situada na experiência particular da cineasta com os acontecimentos que se desvelam ao longo desses filmes, enfatizando a importância da experiência e da memória (Nichols, 2017, pp. 258-259) para uma compreensão possível do mundo, do real que nos atravessa.

Por uma arqueologia de si: aproximações iniciais

As imagens autobiográficas construídas pela cineasta invariavelmente expõem os seus meios e mecanismos de elaboração. Mais do que as histórias de sua família e as memórias latentes nos corpos e paisagens encontradas pelo caminho, interessa a esses filmes transparecer as relações entre esses elementos que possibilitam a constituição de uma busca de si. Para a construção do eu autobiográfico, a narrativa de sua própria história (e da história de sua família) é apenas e não mais do que um ponto de partida para o filme-investigação; O que interessa a eles é menos a história cronológica pregressa que motiva a sua realização e mais a fricção entre a experiência da cineasta-personagem e os vestígios de um passado a ser lembrado e reconstruído, ativamente buscados por ela em suas imagens-andanças. É exatamente nessa busca que os filmes encontram sua forma, constituída pelos dispositivos de aproximação com o passado criados pela cineasta.

A partir de seus deslocamentos por paisagens a serem descobertas ou revisitadas, potencializados pela sua presença irrevogável na *mise-en-scène*, Tila Chitunda institui uma espécie de arqueologia de si, na qual a busca pela reconstrução de um passado pessoal e compartilhado se dá a partir da investigação dos rastros desse passado visíveis na realidade cotidiana, no real compartilhado. Um gesto contínuo e interminável, que almeja muito mais do que conseguir respostas para as lacunas de conhecimento existentes. A analogia com a arqueologia, aqui, baseia-se na noção de um fazer científico interessado no estudo de artefatos e objetos da cultura “que se encontram adormecidos sob os escombros da história” (Ribeiro e Santaella, 2017. p. 60):

Ao revirar os escombros em busca de ressignificação da história, a arqueologia propõe um procedimento que pressupõe uma tensão temporal entre o presente e o passado. Essa tensão é manifestada pelo contraste entre a materialidade do objeto que se apresenta e o contexto anterior a que ele aponta. Assim, a ação de desenterrar esses objetos esquecidos permite à arqueologia iluminar o presente e ressignificar o passado. Portanto, a nossa noção compartilhada da narrativa histórica pode ser desconstruída a partir da descoberta de elementos que revelam rupturas ou discontinuidades no tempo, com reflexos no presente (Ribeiro e Santaella, 2017. p. 60).

Em sua metáfora arqueológica, Walter Benjamin propõe uma busca pelos vestígios do passado nas diversas camadas do presente, ressaltando menos o resultado da escavação do que o próprio processo (Gagnebin, 2012, p. 35). No texto “Escavar e recordar”, o filósofo descreve a memória não como um instrumento, mas um meio para a elaboração do passado através do qual chegamos ao vivido, “tal qual a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas” (2014, p. 101). Benjamin afirma: “quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem que se comportar como um

homem que escava” (2014, p. 101). Deve-se voltar à mesma matéria múltiplas vezes, revirá-la como quem revira o solo, pois é daí que serão extraídos os elementos que dão importância à investigação em si. No cinema de Tila Chitunda, o constante retorno ao tema do exílio de seus pais, ou a uma mesma “matéria”, permite a localização de novos pontos de encontro com essa história e uma constante atualização de sua importância no presente. Os vazios, as distâncias e os acidentes provocados pelo acaso também compõem essa “escavação”, uma vez que atualizam sua relação com o presente e com os sujeitos que protagonizam a busca.

A proposta por uma arqueologia de si, é importante ressaltar, aqui não se restringe aqui aos limites do relato autobiográfico, apesar de englobá-lo. Assim como na proposição de Renov (2004) a respeito de sua etnografia doméstica, tratamos aqui de um cinema inscrito na necessidade de busca pelos relatos de uma história familiar e coletiva, capaz de alimentar a construção de um eu autobiográfico tanto quanto a busca subjetiva da realizadora pelo próprio passado alimenta uma possibilidade de leitura a contrapelo da história (Benjamin, 2012, p. 307) que, como definem Ribeiro e Santaella, permitem o revirar de uma camada superficial para “evidenciar os rastros arqueológicos de uma outra história possível” (2017, p. 75), atuando na reconstrução de narrativas à margem da história tradicional, contadas sob a perspectiva dos vencedores, a partir de índices do passado nunca totalmente ocultos pelas ruínas do presente (idem).

A violência colonial e pós-colonial no continente africano, especialmente em Angola, é retratada a partir da história de umas das famílias atravessadas pelos seus efeitos, da mesma forma que a experiência negra diaspórica e afro-brasileira ganha contornos pessoais a partir das estratégias de construção autobiográficas articuladas nesses filmes, em um movimento que centraliza a ancestralidade como importante meio para conhecimento de si próprio. Para além de um potente gesto de autodefinição, falamos de um cinema que rompe paradigmas não apenas do gênero autobiográfico ou em primeira pessoa, mas do próprio campo do documentário, borrando as fronteiras da dicotomia/oposição entre o Eu e o Outro que permeia sua tradição (Migliorin, 2008, p.10).

O nome de batismo, para além de um elemento de rememoração e conexão com a própria ancestralidade, surge como um rastro, um resíduo de uma história que não pôde ser completamente apagada – nesse caso, graças à intervenção proposital dos pais de Tila Chitunda ao inscreverem no nome de sua filha elementos simbólicos de seu passado. Cada um dos nomes que lhe foram dados oferece uma via distinta de relação com a sua própria história, que levam os filmes a criarem bifurcações, recortes e descontinuidades no tempo, desestabilizando sua pressuposta linearidade e propondo

uma forma alternativa de compreender o passado. De forma semelhante, a fotografia é articulada não apenas como registro visual, mas também como um rastro concreto, objeto carregado de sentidos e emoções, que deverá ser guardado, cuidado e exposto. Seja emoldurada na parede de Dona Amélia e cuidadosamente mantida livre de poeira e da ação das intempéries do tempo, ou seja organizada e codificada nos arquivos digitais de Robin, a fotografia é o resto de um momento, e demonstra a ausência de um tempo já não mais presente diante de nós (Ginzburg, 2012, pp. 114-115), mas que pode ser acessado através da existência desses objetos, ou de fragmentos deles. Talvez parta dessa ausência o desejo de vinculá-la aos corpos dos personagens, aproximando-os na *mise-en-scène*, fundindo-os na montagem, irrompendo contra o tempo cronológico e materializando, assim, relações de troca e correspondência entre passado, presente e futuro.

Referências

- AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BATISTA, Nicole Faria. *Bem-vindas de volta: a autodefinição no cinema de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas*. São Paulo: Autêntica, 2014
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Em: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. v. 20, n. 3, pp. 578-602. Setembro/dezembro 2013..
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. pp.169-178. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORREIA, Milena. *Autoinvestigação como caminho para a libertação: mulheres disruptivas e o cinema documental brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Estética e Estudos Artísticos - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, 2022.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. Em: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Ed.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. Em: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Ed.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LEJEUNE, Philippe et al. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, 1994.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo In: *Sobre Fazer Documentários* p. 44-51. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Zahar, 2008.

LOPES, Leandro da Silva. *Tão Longe, tão perto: a feitura fílmica infamiliar e a “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlan*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais - FAF - Departamento de Comunicação Social. Belo Horizonte, MG, 2024.

MARQUES, Julia Fernandes. O Cinema Autobiográfico de Mulheres Como Resistência: Autonegação e a Subversão de Estereótipos do Cinema de Hegemonia Patriarcal. *Nhengatu*, vol.1, n.6, p.341-372. São Paulo, 2022.

MIGLIORIN, Cezar Avila. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, Rio de Janeiro, RJ, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary* (Third edition). Bloomington: Indiana University Press, 2017.

RENOV, Michael. *The subject of documentary* (vol. 16). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RENOV, Michael. Filmes em primeira pessoa: Algumas proposições sobre a autoinscrição. Em: *Silêncios históricos e pessoais: Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Org: Natalia Barrenha e Pablo Piedras. Campinas: Medita, 2014.

RIBEIRO, Jan. Mãe Beth de Oxum: a primeira ialorixá eleita Patrimônio Vivo de Pernambuco. *Cultura PE* [online], Recife, 29 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.cultura.pe.gov.br/canal/patrimonio/mae-beth-de-oxum-a-primeira-ialorixa-eleita-patrimonio-vivo-de-pernambuco/>>. Acesso em: 10 mai. 2025.

RIBEIRO, Daniel Melo; SANTAELLA, Lucia. A arqueologia Benjaminiana para iluminar o presente midiático. Em: *Comunicação, Mídias e Temporalidades*. MUSSE, Christina Ferraz; NICOLAU, Marcos; VARGAS, Herom (Orgs). Salvador: EDUFBA, 2017.

RUIZ, Coraci Bartman. Documentário autobiográfico de mulheres: Tecnologias, gestos e estéticas de resistência. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2020.

TONELLO, Gabriel Kitofi. Filmar-se, sendo: o tempo narrativo presente em documentários autobiográficos. Em: *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 9, n. 1, pp-30-57. 2022.

YOSHISAKI, Marcos Vinicius. *Impasses e desafios do documentário em primeira pessoa: trajetórias da voz e do corpo revisitadas*. Tese. (Doutorado em Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, ECA USP, São Paulo, SP, 2024.

Filmografia

33. Kiko Goifman, Brasil, 2002, 74 min.

Diário de uma busca. Flávia Castro, Brasil, 2010, 105 min.

Diários 1973-1983. David Perlov, Brasil/Israel, 1983, 360 min.

Di-Glauber. Glauber Rocha, Brasil, 1977, 17 min.

Elena. Petra Costa, Brasil/EUA, 2012, 80 min.

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil. Carol Benjamin, Brasil, 2019, 88 min.

FotogrÁFRICA. Tila Chitunda. Brasil, 2016, 25min.

Incompatível com a vida. Eliza Capai, Brasil, 2023, 94 min.

Mataram meu irmão. Cristiano Burlan, Brasil, 2013, 77 min.

Nome de Batismo: Alice. Tila Chitunda, Angola/Brasil, 2017, 25 min.

Nome de Batismo: Frances. Tila Chitunda, Brasil, 2019, 16 min.

Os dias com ele. Maria Clara Escobar, Brasil, 2012, 107 min.

Encruzilhadas e Fabulações - Autoetnografias periféricas e as escritas (coletivas) de si

Márcio Andrade | Luz Mariana Blet

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade entrevista a comunicadora, artista, pesquisadora e mãe Luz Mariana Blet, que compartilha sua trajetória marcada pela articulação entre arte, ativismo e pesquisa, com especial atenção às práticas autoetnográficas desenvolvidas em contextos periféricos. A partir de sua experiência com o Coletivo Crua, criado em 2013 no Rio de Janeiro, Luz reflete sobre o cinema como escrita de si e de seus territórios, pensando um cinema de rua, de encruzilhada, que nasce do desejo de comunicar e fabular a partir da experiência negra e periférica.

O curta *Onã*, realizado pelo coletivo, torna-se ponto de partida para discutir os atravessamentos entre memória, religiosidade, oralidade e performance como potência estética e política. Já no contexto do doutorado em Antropologia Social (UFSC), Luz participa da criação do Coletivo Panelinha e do filme *É Preciso Aprender a Voltar para Casa*, que articula performance, ancestralidade e etnografia como formas de narrar o reencontro de um homem negro com sua história e com os objetos de memória da diáspora. A conversa percorre os caminhos da escrevivência, da etnoficção e da etnofabulação como gestos que insurgem contra as lógicas hegemônicas de saber e representação.



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO
CELULAR E OUÇA O PODCAST**



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO
CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO**

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADA – LUZ MARIANA BLET

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO

PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

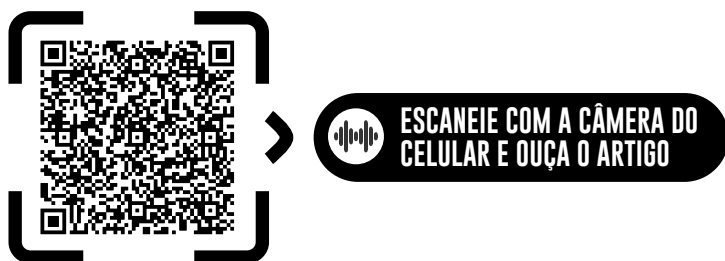
INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

“Mais do que isso não sei se ele contaria”: Variações entre o biográfico e o autobiográfico em *Inconfissões*, de Ana Galizia

Gabriela Almeida

Pedro Henrique Andrade



Entendendo *Inconfissões*

Fotografias antigas de uma cidade não identificada, de pessoas idosas e de uma criança em um ambiente doméstico são acompanhadas de sons de pássaros cantando, de vozes, de rua e de passos na calçada na abertura do filme *Inconfissões* (2018), da cineasta brasileira Ana Galizia. Logo na sequência, vemos imagens em Super 8 que registram momentos de intimidade familiar acompanhadas por uma narração em *off* de uma voz grave masculina, que lê um laudo psiquiátrico de um garoto chamado Luiz Roberto Galizia. A voz informa sobre os interesses pessoais de Luiz e suas propensões, incluindo o traquejo com as humanidades e as artes, e indica que seu quadro clínico — ansioso-depressivo — poderia estar vinculado a um sintoma maior: sentir-se oprimido pela falta de comunicação com os pais.

Chama a atenção, ainda, uma fala mais específica: “acentuados traços de inferioridade, insegurança, [...] uma enorme necessidade de autovalorização e projeção, adotando uma conduta que ele mesmo reprova, sentindo-se culpado, incapaz e pouco querido pelo grupo”. Os registros caseiros da vida em família continuam em tela (Figura 1) e o laudo menciona, de forma bem pontual, “problemática sexual e familiar, buscando afeto”. Conclusão e recomendação: psicoterapia de grupo. Na ocasião, em 1968, Luiz tinha 16 anos. Ele era tio de Ana, saberemos depois, mas a cineasta não chegou a conhecê-lo e só teve acesso ao conjunto de materiais que compõem o filme 30 anos depois, quando, segundo ela própria relata no filme, encontrou esses arquivos na casa de uma tia.

Esse prólogo de três minutos que antecede o *lettering* com o título do curta produz a ambiência e oferece os indícios de sua poética e sua temática: veremos um documentário de teor ensaístico, caráter biográfico e baseado em imagens de arquivo sobre um rapaz interessado por artes e humanidades que enfrentou dificuldades familiares decorrentes, provavelmente, de sua orientação sexual.

No decorrer da duração do curta, outro dado central aparecerá: a epidemia de AIDS, da qual Luiz Roberto foi vítima e que provocou sua morte precoce, em 1985, aos 34 anos.

Figura 1 — Reprodução de imagens de arquivo dos minutos iniciais do filme



Fonte: *Inconfissões* (2018).

No presente artigo, apresentamos uma análise do filme *Inconfissões* em diálogo com a noção de ensaio filmico (Almeida, 2018a, 2018b; Català, 2014), com as discussões sobre narrativas em primeira pessoa e com os estudos *queer*, mais especificamente o conceito de epistemologia do armário, formulado por Eve Sedgwick em 1990. Para dar conta dessa proposta, pensamos na produtividade de uma sensibilidade audiovisual ensaística que aponta, em primeiro lugar, para um potencial biográfico e eventualmente autobiográfico, que se consagra a partir de experiências subjetivas e, em segundo lugar, para um potencial mais reflexivo e formal, vinculado a uma abstração filosófica, mas também às artes (Català, 2014), igualmente notável na estrutura do curta analisado, com apropriação de materiais de arquivo de um Outro, tio da realizadora.

A informação de que as imagens a partir das quais o filme foi produzido foram encontradas pela realizadora torna-se o recurso central para promover o início dos tensionamentos e imbricações teórico-conceituais que aqui nos interessam mais: se *Inconfissões* trata-se de um ensaio, ele é biográfico ou autobiográfico? De quem seriam as *escritas de si* aqui? De Luiz ou de Ana? Investiremos em debates que se atentem às articulações entre a biografia e a autobiografia; estas, contudo, são entrelaçadas e problematizadas por um debate prévio que envolve estética e narrativa audiovisuais, vinculadas à poética do curta.

A partir dessas linhas de explicação e inspirados em Almeida (2018a), entendemos que o ensaio no cinema não pode ser pensado a partir apenas “de aspectos internos às obras, dos seus traços imanentes, mas sim dos dispositivos criativos acionados para a sua realização” (Almeida, 2018b, p. 109). Isso nos ajuda a verificar como cada filme ensaio, à sua maneira, tem sua própria forma de entrelaçar e construir suas formas expressivas, menos como uma lista de regras a serem cumpridas e mais como um projeto, um modo de fazer, como um pensamento contínuo, inacabado e, também por isso, especulativo.

Assim como outras experiências audiovisuais e literárias que narram vidas de pessoas com HIV/AIDS, *Inconfissões* apresenta, ademais, uma questão produtiva para pensar a alteridade nos processos de criação que se dão a partir materiais de arquivo do Outro e que resultam em obras biográficas. Tomando como referência os debates sobre as narrativas de si, o texto joga luz sobre um tema que toma cada vez mais forma, conforme enunciado acima: as narrativas de si a partir de arquivos do Outro, ou seja, produções autobiográficas realizadas a partir de arquivos documentais, sonoros, visuais

e audiovisuais produzidos originalmente sem intuito de divulgação⁷, mas que, a partir de processos de mediação, apropriação e de reprodução, tornam-se públicos e visíveis, com ou sem consentimento dos/as sujeitos/as originalmente responsáveis pela sua produção.

Além de um debate que envolva compreender as variações entre biografia e autobiografia, também propomos, neste trabalho, um olhar aos processos de narrativas de si que se maximizam ou mesmo tomam forma a partir da mediação, identificação e mesmo (re)organização da vida do Outro em perspectivas arquivísticas e documentais, especialmente literárias e fílmicas.

A figura do parente gay motivo de vergonha e denegação na família

Em um de seus textos seminais, *Epistemology of the closet* (1990), Eve Sedgwick se refere ao “armário” como um dispositivo regulatório das vidas de pessoas homossexuais que perdura mesmo após os diversos movimentos pela libertação sexual e de gênero que marcaram as últimas décadas do século XX. Publicado há mais de 30 anos, o texto segue atual na medida em que, como afirma Sedgwick, a saída do armário é um processo com o qual homossexuais precisarão lidar ao longo de toda a vida, nos seus mais diversos contextos de socialização: “até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas” (Sedgwick, 2007, p. 22), afirma a autora, reiterando que nem mesmo os movimentos de revolução sexual aos finais dos anos 1960 resolveram questões que dizem respeito a saber se o interlocutor de uma pessoa sexo-dissidente *sabe, deve* ou *gostaria de saber* sobre sua orientação sexual.

Como afirma Sedgwick, cada novo encontro, de um novo chefe ao gerente do banco, passando por um médico ou uma turma de estudantes, impõe novos armários “cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição” (Sedgwick, 2007, p. 22). Se, em 2025, a revelação pública da própria sexualidade pode ser em certos contextos muito menos dolorosa do que há algumas décadas, o período em que Sedgwick produziu alguns de seus textos mais importantes — os anos de 1990 — foi marcado pela AIDS e por todos os estigmas que acometeram e seguem acometendo a população que vive com HIV.

⁷ Essa prática tem sido bastante comum no cinema brasileiro contemporâneo de não ficção e há uma significativa e consistente fortuna crítica a seu respeito, como demonstram, por exemplo, os trabalhos das pesquisadoras Patrícia Machado, Thais Blank, Ilana Feldman, Consuelo Lins e Andréa França.

Bem antes disso, no entanto, a figura do parente gay escondido pela família já habitava a vida cotidiana em diversos locais do mundo e aparecia nas narrativas literárias e audiovisuais. Como exemplo, temos o clássico livro *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (2021), publicado em 1959, cuja escrita sugere que o personagem do tio Timóteo era tratado pela família como “doente mental” por ser *queer*, e por isso obrigado a viver trancado em um quarto isolado numa imensa propriedade de moldes coloniais; *Saia da frente do meu sol*, de Felipe Charbel (2023), romance especulativo em que o autor remonta a própria vida ao contar a de seu tio gay, um “tipo esquisito” que mantinha segredos sobre si a partir de uma postura bastante intratável; ou mesmo no conto *Linda, uma história horrível*, de Caio Fernando Abreu (1988), que tem como protagonista o personagem Fernando, homem gay que faz uma visita surpresa à mãe idosa para tentar se reaproximar dela e contá-la que tem AIDS. Frustrado no desejo de dizer à mãe que o seu “amigo” de quem ela tanto gostou era na verdade um ex-namorado e de poder relatar sua doença, o personagem é obrigado a lidar com a constatação de que ela percebia sua condição, mas se recusava a nomear, para não precisar falar a respeito.

No campo do audiovisual, é possível mencionar filmes recentes como *Tio Frank* (2020, dir. Alan Ball), cujo enredo se passa na década de 1970 e mostra uma menina descobrindo a homossexualidade de seu tio, e *Blue Jean* (2022, dir. Georgia Oakley), filme lésbico ambientado no final da década de 1980, na Inglaterra, quando entrou em vigor a Section 28, lei promulgada pelo governo conservador de Margareth Thatcher para proibir a “promoção da homossexualidade”, com foco em órgãos públicos e escolas. No filme, a protagonista é uma professora lésbica cuja relação com a família passa por manter em segredo a sua orientação sexual.

Partindo de poéticas e projetos estéticos muito diferentes e inscritas em gêneros narrativos tão distintos quanto o ensaio, a literatura autobiográfica ou o melodrama familiar, essas obras — entre muitas outras que poderiam ser elencadas — apontam, pela via das práticas artísticas, para essa imagem do armário como dispositivo regulatório acionado tanto pelas famílias que *fingem* não saber que seus parentes próximos são homossexuais para convenientemente não precisar lidar com a questão, quanto pelas próprias sujeitas e sujeitos, para quem tentar esconder sua orientação sexual parece funcionar, provisoriamente e com modulações diferentes para cada contexto específico de socialização, como uma estratégia possível de sobrevivência.

No caso de *Inconfissões*, os indícios de tensões familiares envolvendo a sexualidade de Luiz Roberto são enunciados já desde os primeiros minutos do filme, com a narração do laudo psiquiátrico,

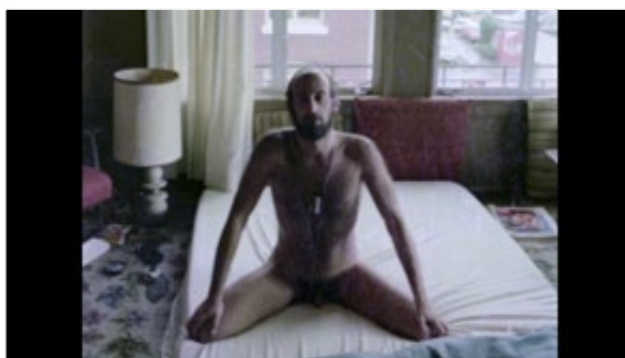
e vão reaparecer em diversos outros momentos, como será visto adiante. O exercício da diretora parece ser, desse modo, o de uma prática reparadora, nos termos também de Sedgwick (2020), que restitui postumamente a vida afetiva do tio, incluindo detalhes de suas práticas sexuais, numa moldura que não mais será aquela dada pela família.

É importante pontuar que Sedgwick reconhece em *Epistemologia do armário* — e nós endossamos seu argumento — as ambivalências relacionadas ao armário como modulação entre público e privado nas vidas das pessoas de gênero e sexo dissidentes. Entendemos, com Sedgwick, que a questão da exposição pública da orientação sexual não pode ser pensada exclusivamente numa relação direta entre exposição e reconhecimento, uma vez que, historicamente, parte da violência contra essa população consistiu justamente num uso político da sua retirada forçada do armário via exposição vexatória e/ou moralizante. Como afirma a autora:

[...] grande parte da energia de atenção e demarcação que girou em torno de questões relativas à homossexualidade desde o final do século XIX, na Europa e nos EUA, foi impulsionada pela relação distintivamente indicativa entre homossexualidade e mapeamentos mais amplos do segredo e da revelação, do privado e do público, que eram e são criticamente problemáticos para as estruturas econômicas, sexuais e de gênero da cultura heterossexista como um todo; mapeamentos cuja incoerência capacitadora, mas perigosa, foi condensada de maneira opressiva e duradoura em certas figuras da homossexualidade. “O armário” e “a saída do armário”, ou “assumir-se”, agora expressões quase comuns para o potente cruzamento e recruzamento de quase todas as linhas de representação politicamente carregadas, têm sido as mais magnéticas e ameaçadoras dessas figuras. O armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX (Sedgwick, 2007, p. 27).

O gesto ético de Ana Galizia em *Inconfissões*, em nosso entendimento, é o de registrar em um filme o exercício de liberdade em relação ao corpo e à sexualidade de que Luiz parecia não abrir mão *apesar* dos conflitos familiares e dos constrangimentos sociais. Essa liberdade se manifesta no curta-metragem, por exemplo, no modo como aparecem as fotografias que registram diferentes formas de intimidade e de envolvimento de seu protagonista com movimentos sociais: vemos práticas sexuais fetichistas, retratos de rapazes com quem se relacionou, o próprio Luiz nu, manifestações pelos direitos das pessoas LGBTs nos Estados Unidos no período em que viveu lá etc. (Figura 2).

Figura 2 — Reprodução de imagens de protestos e de rapazes





Fonte: *Inconfissões* (2018).

Essa articulação dá conta de uma relação singular entre a cineasta e esse sujeito cuja história é relatada: em função do vínculo familiar, Ana acessou fotografias, filmagens e cartas pessoais trocadas entre Luiz, sua família, amigos e interesses românticos. Ao mesmo tempo, esse acesso depois de três décadas parece ter configurado um afeto de intimidade tardia misturado a um desejo de tornar pública uma dimensão mais pessoal da vida de um homem que foi ator, diretor, autor teatral, cenógrafo e iluminador, que estudou nos Estados Unidos e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) (Galizia, [2022]). Se os dados gerais da atuação profissional de Galizia são facilmente localizáveis em buscas on-line, o trabalho de memória desenvolvido no filme se concentra prioritariamente em sua vivência homossexual e nas tensões familiares dela decorrentes.

Sabemos, com o curta, que Luiz Galizia fundou o grupo de teatro Ornitórrinco⁸. É inclusive nessa atmosfera que o filme, em um considerável salto temporal, passa a nos mostrar imagens de Luiz nos palcos, intercaladas com imagens noturnas de uma cidade viva, vibrante, típica de uma São Paulo já caminhando para o início da abertura política. A partir disso, uma nova voz em *off*, de alguém identificado como Zeca, é apresentada aos espectadores. Ele diz que “adorou a noite anterior”, parabeniza Luiz e o grupo de teatro pela ótima sintonia e diz que ficou muito contente em Luiz ter

⁸ O grupo de teatro foi criado por Luiz em parceria com Caca Rosset e Maria Alice Vergueiro.

aceitado dormir junto com ele: “Que noite!”, conta-nos, efusivo, e segue: “Agora só consigo pensar na falta que você vai fazer por aqui” — já nos indicando um importante tensionamento para a construção narrativa do filme, adiantando-nos a ida de Luiz aos Estados Unidos (a segunda em sua carreira): uma temporada em Berkeley que duraria dois anos, de 1978 a 1980.

Um dos momentos em que a tensão familiar relativa à orientação sexual do artista aparece é justamente quando uma narração em voz *off* lê uma carta enviada por Zeca e enuncia que gostaria de visitar Luiz em sua despedida (a ida a Berkeley), mas isso seria impossível porque “todos os Galizia vão estar no aeroporto”. Se no primeiro *off* com a leitura do laudo psiquiátrico surgem termos como “problemática sexual” e “oprimido”, aqui parece-nos evidente que a leitura da carta de Zeca a Luiz diz respeito não apenas a uma noite amistosa e cordial. A tensão erótica na leitura e vocalização do “*Que noite!*”, somada ao fato de que Zeca relata um sentimento futuro de saudade, nos faz trilhar dois caminhos hipotéticos: Luiz Galizia vivia dentro do armário, ao menos para sua família, mesmo sendo um homem já experimentado nas artes, no palco e na vida noturna paulistana; ou não vivia exatamente no armário, mas optava, por razões que parecem igualmente violentas, por não partilhar com a família detalhes de sua vida afetiva e sexual ou mesmo a convivência com pessoas com quem se relacionava.

No trabalho com os arquivos deixados pelo tio, Ana tenta capturar rastros e conhecê-lo, já que Luiz faleceu antes mesmo de seu nascimento. Em meio a esse processo, a cineasta se vê atravessada por questões sobre o movimento gay e os debates relativos à AIDS. O filme encarna, portanto, uma dupla dimensão: é biográfico, a partir do momento em que o resgate dos arquivos do tio permite que a história dele seja contada; e autobiográfico, na medida em que Ana se relata “descobrimo” o tio.

Práticas biográficas e autobiográficas em narrativas *de, sobre e com* pessoas com HIV

No esforço de melhor localizar *Inconfissões* em meio a uma profusão de narrativas que tematizam vivências dissidentes — em especial as homossexuais masculinas — no contexto do HIV, é possível afirmar que trajetórias de artistas cujas existências foram atravessadas pela AIDS seguem produzindo interesse contemporaneamente, como demonstram, por exemplo, os numerosos livros e filmes biográficos e autobiográficos dedicados ao assunto.

Trata-se de obras como os recém-lançados ou relançados livros *Ao amigo que não me salvou a vida*, relato autobiográfico de Hervé Guibert (2023) em formato de diário sobre sua experiência

de pessoa vivendo com HIV, publicado originalmente em 1990 na França e relançado no Brasil em 2023; *O que amar quer dizer*, autobiografia de Mathieu Lindon (2014) que remonta os últimos anos de vida de Michel Foucault a partir da relação de amizade entre os dois, publicada no Brasil em 2014 pela Cosac Naify e esgotada até seu relançamento pela editora Nós, em 2023; *Hervelino*, também de Mathieu Lindon (2023), sobre sua relação de amizade com Hervé Guibert e o tempo em que viveram juntos em Roma, pouco antes e logo após a revelação pública da doença por Guibert com publicação de *Ao amigo que não me salvou a vida*; *Os Meninos Adormecidos*, de Anthony Passeron (2024), em um exemplo de romance de filiação sobre um homem que contraiu HIV em função da drogadição; ou mesmo *Close to the knives*, autobiografia do fotógrafo estadunidense David Wojnarowicz (1991), e *Meu irmão, eu mesmo*, romance autobiográfico de João Silvério Trevisan (2023), escritor brasileiro vivendo com HIV que perdeu seu irmão para a doença.

No campo do cinema, temos filmes como *Blue* (1993), de Derek Jarman; *Wojnarowicz: F**k You F*ggot F**ker* (2020), de Chris McKim, documentário sobre David Wojnarowicz; *A paixão de JL* (2015), documentário de Carlos Nader sobre José Leonilson montado a partir de gravações de áudio deixadas pelo artista e por imagens de suas obras; *Com o oceano inteiro para nadar* (1997), de Karen Harley, sobre Leonilson e igualmente baseado nos áudios.

Longe de buscar produzir uma lista extensiva de obras, os títulos mencionados acima, além de fazerem parte de um repertório compartilhado pela autora e pelo autor deste texto, são acionados aqui para demonstrar a evidente repercussão cultural, social, clínica e mesmo afetivo-emocional que o HIV/AIDS produz socialmente, ainda que os modos como nos relacionamos coletivamente com a doença tenham se modificado bastante desde o seu aparecimento, especialmente em função da evolução das formas de prevenção e de tratamento. Inspirados em Eduardo Jardim, autor de *A doença e o tempo*, livro que historiciza o vírus, entendemos que: “as perguntas que a AIDS suscita dizem respeito a todos os homens e se referem precisamente a nossa mortalidade. Ao perseguir uma resposta para elas vislumbra-se a possibilidade de reconsiderar o valor da vida” (Jardim, 2019, p. 66). Há um aceno para isso em *Inconfissões*.

Só vamos descobrir a morte de Luiz Roberto nos últimos três minutos do curta. Após dispor, em sua duração, de narrações com áudios diversos que correspondem, como já dito, à leitura de um laudo psiquiátrico e de cartas *do e para* o artista, nos minutos finais do filme é Ana Galizia quem assume a voz *off* para contar-nos — a partir de uma sequência de duas fotos em preto e branco de Luiz segurando um saco de papelão numa calçada, junto a outro homem — o que eles fariam a partir dali

(Figura 3). Eles estavam hospedados na casa de campo da família Galizia, em Campos do Jordão. Diferente das outras investidas em *off*, essa não parece seguir uma leitura sequencial, como a de quem lê uma carta, em uma vocalização mais atenta, refletida. Pelo contrário, a fala de Ana parece soar mais relaxada, como se nos contasse de maneira informal o que se passou depois daquela sequência, quase como se fosse algo que só ela soubesse - e o é, afinal.

Figura 3 — Reprodução de imagem dos minutos finais do filme



Fonte: *Inconfissões* (2018).

Na narração, Ana nos conta, num exercício fabulativo, detalhes triviais como os produtos dentro do saco de papelão segurado por Luiz, o clima e a temperatura, qual foi o prato que eles cozinham depois de chegar em casa, que eles acenderam um baseado na lareira depois de comer sopa, que chovia na ocasião em um típico verão na serra. E se o verão se inicia aos finais de dezembro e vai até meados de março, sabemos que a distância temporal entre a fotografia e a morte de Luiz é bem pequena, já que a cineasta nos diz posteriormente que Luiz faleceu em fevereiro de 1985. Nesses minutos finais, a inflexão ensaística que dava o tom do curta ganha outro contorno com a fala da própria diretora. Como afirma Almeida:

Ao apresentar a reflexão por meio das imagens, a forma-ensaio não propõe meramente um jogo metalinguístico ou autorreflexivo. A subjetividade do autor está posta sempre de modo bastante evidente, mas não se trata apenas de uma escrita de si ou de uma reflexão “ilustrada” por imagens (como é expediente comum do documentário expositivo), mas sim de inscrever a reflexão nas próprias imagens, de pensar por e com imagens, e de se colocar em um lugar de diálogo e abertura com o mundo (Almeida, 2018b, p. 36).

No trabalho com o arquivo realizado no filme, Ana Galizia produz um espaço de aparição de seu tio *com e pelas* imagens dele feitas por si mesmo ou por pessoas muito próximas, articuladas num gesto de montagem que permite a existência desse sujeito no mundo sensível como corpo visível, dizível e contável (Rancière, 2009). Cabe aqui um ponto: com as informações sobre a infecção e morte de Luiz pela doença citadas apenas nos últimos minutos do curta, a autora busca, ao que parece, priorizar menos a sua condição enquanto sujeito que viveu com HIV e morreu em decorrência da AIDS⁹ e mais congrega uma outra visão para aquilo que ele foi. O gesto político de Ana parte de um entendimento nuançado de si e das relações familiares para trabalhar com o arquivo de Luiz — em dimensões autobiográficas, portanto — mas também conjunturais, no entendimento do que o vírus foi para seu tio e para os sujeitos e sujeitas que vivenciaram aquele tempo-espaço — em termos biográficos, então — a partir dos registros e arquivos do artista na inquietação de um contexto como o que testemunhou.

Se considerarmos que a biografia sempre esteve no caminho tênue entre história e literatura, partimos do entendimento também de que foi justamente após as já citadas revoluções da década de 1960 que se instaurou uma nova prática para a biografia e também para a reflexão sobre o gênero. Os grandes relatos instituídos pela modernidade e seus rompantes de visibilidade dedicados aos sujeitos considerados *merecedores* foram substituídos pelas abordagens de indivíduos *comuns*, entendendo-os, inclusive, como porta de entrada para uma percepção de que suas vivências individuais podem refletir em experiências conjunturais — como, por exemplo, as do vírus do HIV. Daí a possibilidade de sugerir que uma boa biografia seria justamente aquela em que: “o interesse pelo indivíduo se justifica não por sua personalidade ou vida, mas pelo que ele concentra de características coletivamente partilhadas” (Avelar, 2011, p. 142). Nos parece que, no caso de *Inconfissões*, isso se apresenta de forma potencial.

Ana cria, a partir de um processo curatorial, uma obra entre o ensaio e a biografia fílmica que permite que os espectadores reconheçam uma realidade social e política por meio da história de seu tio, aquele que produziu e guardou registros, mas não necessariamente criou e estabeleceu um relato a ser contado a partir desses materiais. Um sujeito, inclusive, que não estaria entre os vitoriosos, entre os heróis e os reconhecidos; não estaria nos anais da história, caso considerássemos as estruturas narrativas e estilísticas típicas de uma biografia moderna.

⁹ Uma lógica denunciata amplamente calcada em uma prática que, ao buscar romper com o estigma, acaba justamente reforçando-o por subsumir o sujeito à condição de pessoa doente. Ver: Malta e Cordeiro (2023).

A cineasta — aqui onde a brincadeira entre o biográfico e autobiográfico começa a ficar mais curiosa — parece tecer uma *micro-história* valendo-se de uma dimensão cotidiana e aparentemente até banal da vida de seu tio, afinal, esse tipo de proposta de biografia toma personagens comuns e “[...] interroga a racionalidade dos atores, as relações entre grupo e indivíduo, lançando luzes sobre os vínculos entre experiência comum e autonomia individual” (Avelar, 2011, p. 144). Mais do que isso, parece questionar também a própria busca por coerência narrativa estabelecida pelas biografias clássicas. Pensamos, junto a Loriga (1998), nestas experiências não hegemônicas de biografia justamente como uma maneira de moldar e modificar relações e dinâmicas de poder, uma vez que nascer, viver, morrer e manter-se estático do ponto de vista sociocultural é algo que está mesmo dedicado aos grandes, cabendo aos derrotados e aos corpos não hegemônicos a incoerência, as formas errantes de ser, os mistérios de e sobre a vida.

Parece-nos, a partir disso tudo, que a realizadora busca *fabular sobre e a partir de* uma existência, mais do que propriamente encerrá-la em um acontecimento, uma fatalidade, com tristeza ou melancolia. Assim como nos convoca Hartman (2022), inspirada em outras experiências (bastante distintas, diga-se de passagem), Ana Galizia procura, a partir de um material arquivístico, elaborar uma narrativa que *relata*¹⁰ a história de seu tio em uma *contranarrativa* livre de moralização e julgamento, e de uma encenação despolitizada de um assunto ainda tão em voga como dito há pouco. Hartman produz o seguinte relato a respeito do seu processo de historicizar sobre a vida de mulheres negras desordeiras e queers radicais: “tensionei os limites dos autos e dos documentos, especulei sobre o que poderia ter sido, imaginei sobre coisas sussurradas em quartos escuros e ampliei momentos de confinamento, fuga e possibilidade” (Hartman, 2022, p. 13). Esse movimento também importa para a cineasta, que o faz a partir de uma vasta gama de materiais de arquivo.

Se corpos estigmatizados como os que viviam com HIV não podiam ser biografados, em especial porque as temáticas e os enquadramentos que deveriam tornar-se visíveis eram outros — do medo e do pânico moral, em especial —, pensamos aqui justamente na sensibilidade de Ana ao permitir, por meio de uma mediação, que seu tio relatasse a si mesmo, autobiografando-se na medida em que também se apresenta para ela, ajudando-a a reconhecer a si própria e a sua família.

O debate sobre autobiografia, assim como no caso da biografia, é um marcador sugestivo *de um projeto de modernidade*¹¹ que atribui à autoria uma importância bastante central. Em texto canônico

¹⁰ Nós nos inspiramos nos termos Butlerianos, considerando que em um relato há sempre uma narrativa.

¹¹ Ainda que consideremos que narrar a si seja uma prática realizada desde antes da modernidade.

sobre o tema, Foucault (2001) indica-nos sobre a maneira como o texto¹² aponta para a *figura* da autoria, emprestando de Samuel Beckett uma frase sugestiva e bastante conhecida: “*Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala*”. No caso de sujeitos vivendo com HIV/AIDS, em especial nos anos 1980, essa frase diz-nos muito, afinal, não é preciso ir longe em termos bibliográficos nem revisitar a história para saber que podiam pouco esses sujeitos. O conhecido *grupo de risco* tomou o vocabulário dos anos 1980 e 1990 e contribuiu, inclusive, para a elaboração de políticas públicas que acabavam por atribuir a esses corpos a responsabilização pelo alastramento da doença.

Se pouco importava que falassem sobre um corpo vivendo com HIV, importava menos ainda que esses sujeitos falassem de si mesmos, que narrassem suas experiências. Ao tomar como ponto de partida o conceito duro de autobiografia proposto por Lejeune em meados dos anos 1970, entendemos que: “Para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (Lejeune, 2014, p. 18). Percebemos, a partir disso, que *Inconfissões* não seria considerado uma autobiografia, portanto, em especial porque *a situação do autor e a posição do narrador* não são as mesmas, impossibilitando essa atribuição. Essa percepção foi bastante difundida na literatura, em especial para se diferenciar narrativas consideradas autobiográficas de outras experiências que se valem também de discursos sobre si como os diários, os autorretratos e mesmo as escritas de memória.

No entanto, revisitando sua própria obra, no início dos anos 2010, Lejeune faz algumas considerações sobre seus escritos. Um de seus principais apontamentos é confessar que se arrepende de determinadas afirmações feitas em sua primeira publicação, sugerindo-nos que as experiências contemporâneas o permitem enxergar com outros olhos sua própria percepção sobre o que consideraria autobiografia — um ótimo exercício acadêmico e autorreflexivo. O autor não deixa de reiterar, todavia, a importância do que entende enquanto *pacto autobiográfico* em sua obra; um discurso dirigido ao leitor, em um ato discursivo obstinadamente performativo (Lejeune, 2014).

Algumas considerações: políticas de visibilidade entre o biográfico e o autobiográfico

Em um tempo-espço que nos convoca a falar de si quase como um imperativo a partir de experiências midiáticas, construídas e elaboradas em *perfis* nas plataformas de redes sociais, consideramos que o que foi deixado como fragmento de si por Luiz Galizia não foi necessariamente pensado para ser visto ou ser tornado público; aliás, é impossível saber, reconstituir ou inferir o que Luiz gostaria que tivesse sido feito com seus arquivos, fotografias e gravações.

¹² Entendemos que aqui podemos espriar o debate para outras experiências que não apenas as da literatura.

As dinâmicas de visibilidade política de grupos minorizados naquele contexto eram outras. Eram outras racionalidades, incentivadas e imersas em um modo analógico de vivenciar a vida: valia revelar as fotos, guardar os filmes e as cartas que levavam dias para chegar pelo correio. Reiteramos aqui que não consideramos como melhores essas experiências, senão distintas, no entendimento de que nada nasce e emerge alheio a seu tempo.

Dizemos isso quando percebemos que hoje, não raro, observamos sujeitos vivendo com HIV produzindo conteúdo em plataformas digitais sobre suas vivências de distintas formas¹³: desde a confissão pública de sua condição sorológica até o ativismo em relação às profilaxias pré e pós exposição, passando inclusive pela produção de parcerias pagas para marcas farmacêuticas¹⁴, mas também por experiências tipicamente ativistas por meio da performance *art*, das artes visuais e teatrais, das audiovisuais em tudo que elas podem abarcar¹⁵ etc.

Antes de nos revelar a causa da morte e em meio ao processo de narrar a vida de seu tio no filme, Ana resgata as experiências de Luiz enquanto esteve na Universidade de Berkeley, na Califórnia. O entusiasmo evidente dele, revelado nas cartas que enviou aos amigos e familiares e que são lidas no curta (funcionando como narração em *off*, como dissemos anteriormente), nos revela um contexto histórico-temporal bastante marcado.

Um *off* que dá conta de uma carta que Luiz escreveu para sua família nos conta: “Estou em um café esperando um amigo que vai me mostrar a universidade. Depois vou dar uma volta pelas ruas, são cheias de praças lindíssimas, com estudantes espalhados por todos os cantos, cheios de estudantes cantando, vendendo folhetos ou pregando novas religiões. Beijos do Luiz”. Na sequência, vemos imagens (Figura 4) feitas por ele de uma América pujante e diversa, com pessoas nas ruas, manifestações, apresentações artísticas na universidade, tudo despontando e indicando para um potencial inescapável de e para liberdade e emancipação — na passagem, ao que parece, de uma política de instituições para uma política de corpos.

¹³ Profundamente tematizadas por autores como Thompson (2008), Bruno (2013) e Sibilía (2016).

¹⁴ Sujeitos como Lucian Ambrós, Thais Renovatto, Lucas Raniel, David Oliveira, Eduardo Santos, entre outros influenciadores e produtores de conteúdo que contam vivências enquanto PVHIV.

¹⁵ Aqui pensamos em artistas como Micaela Cyrino, Camila Arce — sobre quem um dos autores escreveu em outra oportunidade (Andrade, 2024) — ou ainda todos/as artistas que fazem parte da residência artística do Coletivo Contágio e que ainda buscam iniciativas fora do circuito plataformizado para desenvolver suas produções.

Figura 4 — Reprodução de imagens estáticas e em movimento de manifestações e festas



Fonte: *Inconfissões* (2018).

Nesse momento, a escolha da música é bastante sugestiva, *It only take a minute girl*, do grupo Tavares, nos expõe o que Luiz parecia ou gostaria de mostrar com aqueles registros, uma aura de rapidez e efusividade em viver, um convite: “Vamos nos apaixonar!”, diz-nos a letra da canção.

Logo na sequência, uma nova gravação em *off* é acionada como recurso para novamente representar uma carta endereçada à família. Luiz conta um pouco do processo de adaptação em um novo lugar onde estará hospedado durante sua permanência em Berkeley. A carta parece ser escrita como um sinal de que *está tudo bem*, que as coisas caminham de forma *correta* — as fotos e vídeos interpostos a ela nos revelam, no entanto, uma vivência que talvez não fosse a que a família Galizia suporia.

O trânsito de pessoas pela residência de Luiz pareceria ser bastante grande. Em uma nova sequência, mais de dez fotos de perfil de homens aparecem na tela enquanto Peter, um de seus interesses afetivo-amorosos, revela num *off* (também narração de uma carta) que está com muitas saudades de Luiz, contando detalhes das suas vivências por San Francisco. No entanto, o dado mais importante — e também triste — vem na sequência. Diz-nos Peter: “As coisas por aqui não são mais as mesmas, todo dia fico sabendo de alguém que não resistiu, fico com medo. As manchas no meu corpo voltaram a aparecer e estou me sentindo cada vez mais fraco. Fico feliz de saber que está se organizando para vir a Nova Iorque no próximo mês”. Como se sabe, é da AIDS que fala Peter.

Retomando a leitura das relações entre estética e política a partir de Rancière, é possível afirmar que Ana Galizia realiza uma produtiva intervenção nas formas de ver e nas maneiras de tornar visível, em especial a partir de dois pontos-chave: 1) a indefinição da razão dos fatos e da razão das ficções (tema inclusive caro aos estudos autobiográficos) e 2) um novo modo de realidade da ciência histórica (Rancière, 2009). Ainda que não se trate de modificar completamente a forma como o estigma ainda atravessa o tratamento público da questão do HIV/AIDS (e nem é esse o intuito do filme ou a nossa proposta de leitura da obra), buscamos compreender que escrever a *história* e escrever *histórias* partem de um “mesmo regime de verdade e que isso não tem nada a ver com uma tese de realidade ou irrealidade das coisas” (Rancière, 2009, p. 56). Experiências singulares e localizadas como *Inconfissões* contribuem com projetos emancipatórios e políticos a partir de intersecções que a priori podem nem ser as mais perceptíveis: a de narrar a si mesmo, a partir do Outro.

Referências

- ALMEIDA, Gabriela. Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro. *Revista Doc On-line*, Covilhã, n. 24, p. 91-111, set. 2018a. DOI: <10.20287/doc.d24.dt06> Disponível em: <<https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/48>> Acesso em: 07 de jun de 2025
- ALMEIDA, Gabriela. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda, 2018b.
- ANDRADE, Pedro Henrique. Relatar a si, construir dissenso: experiência de multiartistas latinoamericanas vivendo com HIV sob transmissibilidade vertical. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 47, Balneário Camboriú, 2024. *Anais [...]* Balneário Camboriú: Univali, 2024
- AVELAR, Alexandre de Sá. Figurações da escrita biográfica. *ArtCultura*, [s. l.], v. 13, n. 22, p. 137-155, 2011. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14021>> Acesso em: 07 de jun 2025.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Cia das Letras, 2021.
- CATALÀ, Josep Maria. *Estética del ensayo*. La forma ensayo, de Montaigne a Godard. Valencia: Ed. Universitat de Valencia, 2014.
- CHARBEL, Felipe. *Saia da frente do meu sol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manoel (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- GALIZIA, Ana. Biografia de Luiz Roberto Galizia. *LUPA — Laboratório de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*. [S. l.], [2022]. Disponível em: <https://lupa.uff.br/biografia-de-luiz-roberto-galizia/>. Acesso em: 12 de maio de 2025.
- GUIBERT, Hervé. *Ao amigo que não me salvou a vida*. São Paulo: Todavia, 2023.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queer radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: Aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LINDON, Mathieu. *O que amar quer dizer*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LINDON, Mathieu. *Hervelino*. São Paulo: Nós, 2023.
- LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escala: a experiência da*

microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998. 262p.

MALTA, Renata Barreto; CORDEIRO, Gabriel dos Santos. HIV/AIDS em pauta: uma análise das dissertações dos programas de comunicação no Brasil. *Animus*, Santa Maria, v. 22, n. 48, p. 42-66, 2023.

DOI: <https://doi.org/10.5902/2175497763681>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/63681/60990>. Acesso em: 12 de maio de 2025.

PASSERON, Antony. *Os Meninos Adormecidos*. São Paulo: Fósforo, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SEDGWICK, Eve. A epistemologia do armário. *cadernos pagu*, Campinas, n. 28, p. 19-54, jan.-jun. 2007.

DOI: 10.1590/S0104-83332007000100003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryV-j3MMbWsTF5pnqn/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 07 de jun 2025.

SEDGWICK, Eve. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. *Remate de males*, Campinas, v. 40, n. 1, p. 389-421, jan.-jun. 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i1.8658630. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630>> Acesso em: 07 de jun 2025

THOMPSON, John B. A nova visibilidade. *MATRIZES – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo*, São Paulo, ano 1, n. 2, abr 2008.

TREVISAN, João Silvério. *Meu irmão, eu mesmo*. São Paulo: Alfaguara, 2023.

WOJNAROWICZ, David. *Close to the knives*. A memoir of disintegration. Nova Iorque: Vintage Books, 1991.

Referências Audiovisuais

A paixão de JL, dir. Carlos Nader, Brasil, 2015

Blue, dir. Derek Jarman, Inglaterra, 1993

Blue Jean, dir. Georgia Oakley, Inglaterra, 2022

Com o oceano inteiro para nadar, dir. Karen Harley, Brasil, 1997

Inconfissões, Ana Galizia, Brasil, 2018

Tio Frank, Uncle Frank, dir. Alan Ball, Estados Unidos, 2020

*Wojnarowicz: F**k You F*ggot F**ker*, dir. Chris McKim, Estados Unidos, 2020

Virgindade, Fim de Tarde e as infâncias LGBTQIAPN+

Márcio Andrade | Chico Lacerda

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade entrevista o cineasta, quadrinista, educador e pesquisador Chico Lacerda, que revisita as múltiplas formas de inscrição da primeira pessoa em suas obras audiovisuais e gráficas. Em diálogo com os filmes experimentais de Su Friedrich e com as HQs autobiográficas de Alison Bechdel, Lacerda compartilha suas estratégias para tensionar memórias íntimas e coletivas a partir de uma perspectiva dissidente.

A conversa gira em torno do curta *Virgindade* (2015), em que o diretor narra, em voz própria, episódios de sua infância e adolescência ligados à descoberta do desejo homoafetivo, articulando relatos pessoais a imagens documentais da cidade do Recife. O episódio também aborda a trilogia em quadrinhos *Fim de Tarde*, publicada pelo selo O Grito! HQ, na qual Chico se debruça sobre as tensões entre autodescoberta, sexualidade e aceitação familiar, recriando um mesmo universo de lembranças sob outro regime de linguagem. Entre reflexões sobre estética, política e linguagem, o episódio destaca o papel das escritas de si como ferramentas de partilha e como práticas que desafiam normas de representação.



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST**



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO**

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADO – CHICO LACERDA

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO


PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

The background features a complex abstract composition. A large, diagonal, textured black shape with fine white lines runs from the top left towards the center. To its right, there are areas of bright white and vibrant orange, some with a grainy, paper-like texture. The overall effect is one of layered, organic forms and high-contrast colors.

PARTE 4
DO EU AO COMUM –
ESCRITAS DE SI EM
PERSPECTIVAS
COLETIVAS

Na quarta parte do livro, os gestos autobiográficos se entrelaçam a experiências coletivas, insurgências afetivas e revisões críticas das formas de narrar o eu. O íntimo é compreendido como território político, e as imagens de si ganham força ao serem compartilhadas, interrogadas e transgredidas. As contribuições aqui reunidas deslocam a narrativa autorreferente para modos de escrita em que o sujeito se afirma na alteridade, na herança e nas fissuras da história.

No vídeo-ensaio *Do Eu ao Nós – Olhares políticos ao redor das escritas de si*, Márcio Andrade reflete sobre o documentário autobiográfico como espaço de escuta e resistência. A partir de filmes como *Carta ao Mar*, de Danielle Valentim, e *Valdira*, de Filipe Marcena, propõe-se uma fabulação do “nós” como gesto ético e político. No artigo *Narcisas subversivas: a escrita sáfica de si como autoafirmação no cinema brasileiro*, Roberta Veiga analisa os curtas *Sair do Armário*, *À beira do planeta mainha soprou a gente* e *Trópico de Capricórnio* como narrativas que desconstroem o narcisismo especular e convocam o afeto e a coletividade lésbica como insurgência.

No podcast *O íntimo é político – Sobre Olga Futemma e as histórias do documentário no Brasil*, Márcio Andrade entrevista Hanna Esperança, em que a pesquisadora revisita a trajetória de Olga Futemma e de mulheres cineastas, destacando a primeira pessoa como forma de intervenção histórica. No artigo *Os relatos subterrâneos de Lima Barreto e Abdias Nascimento – A escrita de si como arma de lucidez em meio ao cárcere*, Leonardo Simões traça um paralelo entre *Diário do Hospício* e *Submundo*, destacando a escrita como gesto de denúncia e reinvenção da dignidade diante do aprisionamento.

No podcast *Deslembrar ou Desesquecer – Dos movimentos do arquivo pessoal às memórias em um corpo coletivo*, Márcio Andrade conversa com Abiniel Nascimento sobre sua trajetória artística e, particularmente, sobre suas obras *Exercício de Arquivo* e *Aracá*, que transformam o arquivo em performance viva, corpo e reverberação de uma memória ancestral. Essas proposições expandem a escrita de si para além do indivíduo, construindo atravessamentos entre o íntimo e o histórico, entre a fabulação pessoal e a partilha de mundos em disputa.

Do Eu ao Nós – Olhares políticos ao redor das escritas de si

Márcio Andrade

O vídeo-ensaio investiga os cruzamentos entre as escritas de si e os processos coletivos de construção de subjetividade, com foco no campo do documentário autobiográfico contemporâneo. Pessoas negras, LGBTQIAPN+, indígenas, periféricas e tantas outras historicamente silenciadas passaram a ocupar as imagens com suas experiências, fabulações e insurgências. O episódio destaca ainda a emergência do documentário reflexivo e da autorrepresentação no cinema, evocando nomes como Eduardo Coutinho, Evaldo Mocarzel, João Moreira Salles e Jafar Panahi, cujas obras assumem o ponto de vista do cineasta e problematizam as fronteiras entre realidade, encenação e fabulação. No contexto pernambucano, o vídeo-ensaio ressalta a potência dos filmes *Carta ao Mar* (2020, Danielle Valentim) e *Valdira* (2021, Filipe Marcena), que partem de experiências pessoais para elaborar afetos, traumas e desejos que reverberam em camadas coletivas. Esses filmes, como aponta o episódio, não falam apenas de um “eu”, mas de um “nós” construído na escuta, na troca, na ancestralidade e no enfrentamento das violências estruturais.



▶ ESCANEIE COM A CÂMERA DO
CELULAR E ASSISTA AO VÍDEO-ENSAIO

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO - MÁRCIO ANDRADE

PRODUÇÃO - JANAÍNA GUEDES

EDIÇÃO - GABRIEL COELHO | MIRACÉU AUDIOVISUAL

GRAVAÇÃO - TÁGORY NASCIMENTO

ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO - ESTÚDIO GUERRA NOS ESTUDOS

ARTE - PAULA K | MIRAH IDEIAS

CRIAÇÃO DE MARCAS - RODRIGO SARMENTO

MOTION DESIGN - ARTHUR CARVALHO

REALIZAÇÃO - COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO - FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

Narcisas subversivas: a escrita sáfica de si como autoafirmação no cinema brasileiro

Roberta Veiga



Ao dizer de *si*, de sua vida íntima e familiar, estaria Annie Ernaux agindo de forma narcisista? O gesto de Cheryl Dunye de virar a câmera para si, exibir seu corpo negro e lésbico, pode ser reputado como narcisista? No mito grego, o jovem Narciso, consumido por sua beleza, se afoga mirando seu reflexo nas águas, justamente por não enxergar o que está ao seu redor, nem ouvir a voz de Eco, ninfa por ele apaixonada.

O debate acerca da relação entre literatura autobiográfica e narcisismo é longo: remonta à acepção mais impiedosa do conceito, tanto na mitologia quanto na psicanálise, e ganha força como sintoma de um *modus operandi* próprio ao capitalismo. Durante muito tempo, a escrita confessional foi desabonada por sua proposta *umbiguista* (Lejeune, 2008), pela atitude vaidosa da autoria que retira insumo criativo de sua vida pessoal e volta-se para o próprio umbigo. Posteriormente, já afirmada como uma “tendência pós-moderna” e nomeada de autoficção, autores contemporâneos como Philippe Forest, “sem citar nomes”, continuam a tributar tal gesto literário a “um individualismo reacionário, narcisista, hedonista e consumista (Gasparini, 2014, p. 210)¹.

Entendido como dinâmica cultural, o narcisismo alimentará e será alimentado pela proliferação, não apenas dessa *subliteratura*, mas de práticas cinematográficas e audiovisuais, a partir, principalmente, dos diagnósticos pós-segunda guerra dos historiadores americanos, Christopher Lasch e Richard Sennett; bem como das apropriações da noção de espetáculo do situacionista francês Guy Debord. A abordagem de Debord é inclusive fundamento para a expressão *show do eu*, formulada por Paula Sibilia, acerca da inflação das autobiografias no mercado editorial e do uso das redes digitais

¹A esse longo debate soma-se nomes como Philippe Vilain, Jacques Lecarme, Vincent Colonna entre outros, cf. Noronha (2014).

como espaço de superexposição da intimidade. Na perspectiva desses pesquisadores e pesquisadora, as subjetividades são vítimas de uma sociedade adoecida em que as tiranias da intimidade contrariam ideais coletivos.

Historicamente é com a efetivação do neoliberalismo que, por caminhos diferentes, há concordância sobre um individualismo capitalista e excludente que passa a gerir a sociedade. Debord nomeou espetáculo essa forma social total na qual a lógica do mercado engole as pessoas que passam a ser regidas por imagens (como mercadorias em vitrines-telas), de modo que a experiência relacional é colonizada pela efemeridade e futilidade do consumo, “onde o aparecer vale mais que o ser” (Debord, 1997). Com o advento das redes sociais, tornaram-se ainda mais incisivas as mediações pela imagem e o empresariado de si, em oposição ao cuidado de si (Foucault, 2008, p. 311): formas de gestão do espetáculo da vida íntima visando alimentar o circuito de visibilidade pública, através da ampliação do par exibicionismo-voyeurismo. Concordaria então Sennett (1999) que a busca em ser cada vez mais visto (valor de celebridade) e quantitativamente curtido (na corrida pelos *likes*) marca em definitivo a desconstrução dos valores da vida pública em prol da intimidade tirânica. Nessa perspectiva, a espetacularização da vida privada nas redes sociais, no audiovisual, no cinema — filmar a si mesmo, contar sua história privada, publicizar imagens íntimas e familiares — atualiza o gesto autobiográfico da literatura. Qualificados como manifestações narcisistas, os filmes de experiência pessoal (VEIGA, 2017) — nos quais aquele que filma é também o que narra e a personagem sobre quem se narra² — seriam espetáculos individuais que fazem do social prolongamento de egos.

É curioso que a experiência da “autobiografia fílmica não é nenhuma novidade” (Renov, 2014, p. 36). *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, de 1939, um ensaio fílmico subjetivo, já se aproxima bastante do que viria depois ser entendido como um diário filmado. Nesse caso, seriam notas de Vertov sobre a relação do diretor com o cinema. Mas é a partir do final dos anos 1950, com Stan Brakhage e seu filme *Window Water Baby Moving*, que Michael Renov vai ler, por intermédio de P. Sitney, o marco da autobiografia no cinema que se ramificará em diversas modalidades. Só nesse início do gênero, passamos de um curta da filmagem do parto do filho de Brakhage, ao longa de três horas de duração, *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, de 1969, do reconhecido diarista lituano radicado em Nova York, Jonas Mekas, até o posteriormente celebrado *Nostalgia*, de Hollis Frampton, feito apenas de fotografias pessoais do cineasta queimadas para a câmera. Ainda que,

² Para Philippe Lejeune (2008), a homonímia entre autor, narrador e personagem é a base do pacto autobiográfico na literatura.

para P. Sitney (1979, p. 202), “o que faz da autobiografia um dos mais importantes desenvolvimentos do cinema do final dos anos 1960 e do começo dos anos 1970 é o fato de que sua própria realização se constitui numa reflexão sobre a natureza do cinema”, tais filmes eram menos estudados pelas teorias do cinema que pela história da arte.

Contudo, não resta dúvida que a explosão de filmes autobiográficos — principalmente nos países latino-americanos — se dá com o advento das câmeras portáteis e, em seguida, do celular: justamente o equipamento que permite a difusão de perfis na internet. O pulo do gato é que se tal fato aparece como uma possibilidade tecnológica das redes como Youtube, Instagram e TikTok, ele também gera a reação ao fenômeno de exibição de si, quando cineastas utilizam de dispositivos similares para repor os vínculos sociais e políticos do cinema de forma a dialogar, criticar, se contrapor ao que seria a cultura narcisista do *on-line*.

Posto o argumento, a proposta é rever os termos desse debate a partir de dois eixos: um teórico e outro analítico. O primeiro propõe um brevíssimo arrazoado conceitual que, do ponto de vista psíquico e social, retoma o narcisismo como processo de elaboração subjetiva. Tal elaboração no cinema será também estética e política. No segundo eixo, já informado pelo primeiro, diagramamos uma tríade de curtas-metragens autobiográficos, voltados à experiência pessoal e familiar de cineastas lésbicas: *Sair do armário*, de Marina Pontes (BA, 2018); *À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente*, de Bruna Barros e Bruna Castro (BA, 2020); *Trópico de Capricórnio*, de Juliana Antunes (MG, 2020). A partir dos procedimentos formais e narrativos e da análise da relação entre campo, antecampo e espectadorialidade, sondamos como essas *escritas sáficas de si* se colocam em relação à alteridade, inventam um comum e transgridem a heteronormatividade. Ao final, interrogamos os filmes como dispositivos de contrapoder, que, ao subverterem o princípio narcisista, grifam o traço histórico da subjetividade lésbica.

Do narcisismo à elaboração de si

Entendendo a experiência autobiográfica, as formas narrativas em primeira pessoa — memórias, cartas, diários —, seja na literatura, no audiovisual ou no cinema, fora da pecha que sobre ela recai, não sem fundamento, propomos articular como uma prática pode ser *narcísica*, mas não *narcisista*. A experiência *narcísica* seria parte do processo de constituição da subjetividade e da lida com tal constituição ao longo da vida. Já no *narcisismo*, o uso do sufixo *ismo* remete à dimensão patológica ou pejorativa da noção. O debate na psicanálise é complexo, e o intuito não é fazer exegese

do termo, mas manejar tal complexidade simbólica e narrativa no cinema em primeira pessoa.

É importante lembrar que a função do narcisismo na psicanálise não pode ser reduzida nem à primeira infância, quando o investimento libidinal se concentra no eu da criança que ainda não se distingue da externalidade materna; e nem na tentativa, na fase adulta, reconhecida à alteridade, de regresso à onipotência de *sua majestade, o bebê*³. Ou seja, através do desvio da libido dos objetos, do outro, do mundo externo, para si. No primeiro caso (narcisismo primário), trata-se de um processo natural de construção do aparelho psíquico. Já o narcisismo secundário, em que o *eu* está formado, se refere aos transtornos mentais mais graves, às psicoses. Além dos questionamentos sobre a autosssexualidade como perversão, nem as práticas autoeróticas do bebê, e muito menos aquelas dos delírios crônicos, definem o narcisismo como um fenômeno normal. Contudo, entre o completo autoerotismo do pequeno infante, ou o retorno a si do delirante psicótico, e a entrega total ao outro como investimento libidinal, há o narcisismo enquanto função de autopreservação do eu.

Trata-se de um processo não regressivo e nem patológico, que, ao contrário, permite ao sujeito não se afundar no amor a si próprio nem no amor pelo outro (que não deixaria lugar para autoestima), mas estar entre esses dois extremos. Positiva, necessária, essa função narcísica é constituinte da produção subjetiva, portanto presente em qualquer obra no qual o *si* seja refletido. Mais que isso, trata-se de um exercício a princípio visto como caminho para que o equilíbrio nesse balanço entre o eu e outro seja almejado. Logo, as escritas de si são narcísicas, mas não necessariamente narcisistas, já que no processo de produção de si via aparato formal, seja do cinema ou outra escrita, o sujeito se coloca em obra na lida com os recursos e artefatos que lhe permitem produzir a obra (Rolnik, 2003). Nesse sentido, o gesto narcísico interessa enquanto um trabalho sobre o si que se modula entre a exposição do eu e o reconhecimento do outro. O cinema seria, então, mecanismo de elaboração, e não um artifício através do qual o narcisismo se expande, no sentido primeiro, de um investimento libidinal que apaga o outro e retorna a si próprio.

O que complica essa relação é que o princípio de que filmes de escrita de si não caracterizam o narcisismo não invalida que dessa escritura possa vir uma forma narcisista, egóica, de se colocar no mundo. Isso acontece porque cada obra tem seu dispositivo próprio — ou seja, um modo através do

³ Essa expressão usada por Freud (2010), se refere ao narcisismo primário, quando o bebê ainda vive na indiferenciação eu- não-eu. Devido a completa dependência do pequeno infante, a mãe lhe atende com o seio a cada choro de fome. No meio familiar, seus desejos são atendidos imediatamente. Cria-se a ilusão de onipotência, o rei cuja realidade é uma extensão de si. Não à toa, aos pais é reservado a incumbência de colocar os limites para que o infante interrompa a continuidade desse ser, e perceba o mundo, e tudo aquilo que o compõe, como diferente dele. Tal expressão se desdobrará ainda no narcisismo dos pais que se realizam através da majestade do filho.

qual a cineasta vai se colocar em cena, falar de si, voltar-se para a vida privada e expor sua intimidade — que implicará procedimentos expressivos, narrativos e cênicos. Dito de outra forma, a perspectiva politicamente nefasta do narcisismo não é um atributo intrínseco ao gênero confessional, mas varia em complexidade a cada engenho filmico e arranjo discursivo. Enfim, do método de aproximação de si ao conteúdo da inscrição, os filmes autobiográficos poderão ser mais ou menos narcisistas, entre centrado na subjetividade e sensível à estética da alteridade, que se elabora em *relação a*.

Como diagnóstico social, já vimos que *a cultura do narcisismo* (Lasch, 1983) é devedora do neoliberalismo e de suas forças de mercado, entre elas, a mídia e a publicidade, que acirraram a indiferenciação entre as esferas pública e privada. O sintoma subjetivo desta sociedade de consumo é o modo narcisista de substituição de valores tradicionais, relações familiares e comunitárias, de crenças específicas (religiosas, culturais, étnicas) e atos ritualísticos (que refundam a memória de povos e religam as pessoas num tempo comum fora do cotidiano) por uma cultura em que reina o imperativo do gozo e a devoção às imagens como forma de monetarização. Hoje, a fórmula ganha uma torção perigosa: para além da veloz circulação de imagens privadas, é a produção subjetiva que, antes mesmo da imagem, entra no modo econômico.

No entanto, para o psicanalista Jurandir Freire Costa (1984), o comportamento narcisista contemporâneo não é sintoma de uma sociedade que abdicou das práticas coletivas para investir na autoimagem (o gozo de se autoproduzir, se autogerir, se autoexibir), mas uma forma própria da função psíquica que se refere à autopreservação do sujeito (que volta para si mesmo) quando o mundo lhe chega pela violência que gera trauma. O narcisismo como defesa seria então uma resposta à violência de uma dinâmica social que emula um prazer, e um status falso, que nunca será alcançado.

Em países da América Latina, como o Brasil, a tese da *defesa* faz muito mais sentido do que o *sintoma* das teorias americanas. Até porque a reação à violência do capitalismo não é apenas a produção de modelos inalcançáveis de pessoas, mas de seu mapa de exclusão necropolítico (Mbembe, 2018), bem como seu histórico de processos ultraviolentos de colonização, marginalização e precarização de povos racializados e vidas LGBTQI+. Por outro lado, é possível pensar em como culturas afrodescendentes se mantêm ligadas à tradição e aos grupos, resistindo às formas de disputa do mercado e buscando reparar as fraturas sofridas na corrida pelo capital (Federici, 2017).

Para elaborar o trauma histórico da diáspora negra e denunciar a violência das disparidades na partilha do sensível (Rancière, 1996), escritoras e cineastas pretas e pretos se utilizam de poéticas de si para afirmar um lugar de fala historicamente apagado. A partir das confissões de mulher negra

e favelada, Carolina de Jesus descerra uma realidade dura vivida por muitas brasileiras, ao mesmo tempo que retém a singularidade de sua história pessoal. No cinema, assistimos a explosão de filmes documentais, ensaísticos e ficcionais, nos quais as opressões contra pessoas pretas estão expressas de diversas formas e a partir das resistências. Nessas manifestações, denominadas *escrevivências* por Conceição Evaristo, a escrita é sempre de um nós, pois ecoa toda uma população colonizada que compartilha uma história de escravização. Em filmes como *Noir Blue* de Ana Pi, ou *Ponte sobre Abismos* de Aline Motta, ou *Travessia* de Safira Moreira, experiências pessoais evocam um passado coletivo para se referir a uma forma de reparação dos danos da diáspora negra. As diretoras encenam suas histórias, viagens, experiências familiares e ancestrais para a câmera, de forma a ressignificar todo o cinema de escritas de si.

Como pensar a Escrevivência em sua autonomia e em sua relação com os modelos de escrita do eu, autoficção, escrita memorialística. Ouso crer e propor que, apesar de semelhanças com os tipos de escrita citadas, a Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado [...] Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado (Evaristo, 2020, p. 38).

Nesse debate, Evaristo separa a escrevivência das escritas de si, concebidas por ela como escrita narcísica, “que se limita a uma história de um eu sozinho que se perde na solidão como Narciso” (Evaristo, 2020, p. 38). Ou seja, não se trata de reverter o narcisismo, mas de recusá-lo, reivindicando outra construção cujo imaginário mítico não se refira aos gregos, mas à cosmogonia africana: “escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá” (Evaristo, 2020, p. 39).

Narcisas subversivas

Se entender as escritas de si como movimento especular nos permite compreender as escrevivências e ajustá-la ao cinema feito por pessoas, sobretudo, mulheres pretas, também nos inspira a pensar outros modos de desidentificação com o narcisismo. Quais formas de escrita de si o cinema pode lançar mão para que a câmera não funcione como o espelho de Narciso, e a obra não se encerre em um *si mesmo*, mas seja atravessada por coletivos cujos rostos também não foram refletidos? Apostamos nos reversos dos espelhos patriarcais, heteronormativos, colonizadores, que refletem a opressão aos corpos que buscam aliança, invisibilizando sensível e politicamente seus grupos e suas

narrativas. Apostamos no que chamamos aqui de *narcisas subversivas*, para quem a superfície refletora da câmera é um meio de elaboração de si a partir do outro (Butler, 2015), é um meio de produção e circulação de imagens sáficas para a afirmação dos corpos lésbicos.

Se na literatura, a autora se põe a escrever sobre si na página ou tela em branco, o que surge não é um reflexo idêntico, mas projeções de um agora que passa, do esquecimento que a memória reinventa, ou seja, um eu fugidio, incontrolável, do qual só resta o *traço* (Veiga, 2017). Reverberando a formulação da cineasta Chantal Akerman — que se dedicou à escrita de si, de suas relações identitárias, territoriais e filiais —, no cinema, quando a câmera é ligada não há papel em branco, há uma cena no mundo que se captura, e essa cena, a princípio, não é quem ou de quem filma. Há, portanto, uma reserva de antecampo (um atrás da câmera) que não pode passar inteiramente ao campo (a frente da câmera). E caso fotos e vídeos domésticos sejam recuperados, o olhar da cineasta para esses arquivos vai lidar com um outro de si muito palpável, operando um distanciamento que narciso não tinha ao se apaixonar por seu reflexo.

Claro que é possível se filmar não só no espelho, mas em outras superfícies refletivas, como os(as) autobiógrafo(a)s Jonas Mekas, David Perlov e a própria Chantal Akerman; porém ou a câmera aparece junto ao corpo, ou a imagem será oblíqua no gesto de escondê-la. Hoje, as câmeras de celulares se viram automaticamente, quase refazendo a relação especular. Contudo, narcisistas reversos, bem como as subversivas, estão cientes da produção de um duplo de si, e com ele se deparam no processo de construir a narrativa fílmica, ao ficcionalizar esse outro de si. Diferentemente do lago de narciso, a câmera é um aparato de mediação que impõe uma distância de quem filma a si mesmo. E é a consciência dela que permite a esse cinema evocar a alteridade para se constituir como linguagem.

No caso das narcisas subversivas e suas escritas sáficas de si, há algo ainda mais complexo. A primeira remissão de Freud (2010) ao mito de narciso foi numa formulação acerca da homossexualidade. O investimento libidinal que a narcisista direcionaria para si será direcionado para um outro, porém um igual, uma pessoa do mesmo sexo, ou seja, uma mulher. O interesse aqui não é averiguar quão certo está Freud, mas entender como essa formulação incide na forma narcísica das escritas de si. Parece possível, pela mediação da câmera, matizar o espelhamento de si no outro, pensando o outro como diferença, independentemente do gênero, e contribuir para o debate ao incluir o cinema e seu distanciamento nesse fluxo libidinal.

Como terceiro, entre quem filma e quem é filmada, a câmera borra o achatamento da outra num único eu, ou seja, da outra como extensão da mulher lésbica que filma. Justamente porque a câmera

constrói uma outra. Essa divisão é fundamental para frear o investimento libidinal da cineasta nela mesma, bem como para a formulação do desejo em outra mulher como alteridade e não sobreposição narcisista. O dispositivo autobiográfico de cada filme narcisista subversivo vai operar de uma forma nesse distanciamento e na multiplicação das esferas de relação consigo e com outro.

Não resta dúvidas de que o desejo entre mulheres desestrutura o controle patriarcal e colonial sobre os corpos femininos que devem manter a divisão sexual do trabalho e procriar para sustentar o capitalismo (Federici, 2017). Sabemos com Adrienne Rich (1993) que a família tradicional, o casamento e a heterossexualidade são instituições de manutenção de um *status quo* androcêntrico que retira poder das mulheres. É assim que as políticas de silenciamento das lésbicas vão operar, destruindo registros, transformando relatos em lendas, patologizando o desejo, obstruindo memórias para criar esquecimento. A história do cinema não é diferente, de modo que do “subtexto” dos filmes, “um esboço fugidio pinçado entre os grãos”, o desejo das espectadoras concede visibilidade às personagens lésbicas (Brandão; Sousa, 2019, p. 285).

É, também, com as câmeras menores, portáteis, digitais, de celulares, e uma produção caseira, que narcisas subversivas usam o cinema na luta contra o apagamento de suas histórias. Virar a câmera para si, para suas amantes e amigas, num coletivo sáfico, como fez Barbara Hammer, em 1970, é uma forma de romper o silenciamento e afirmar seu desejo por outras mulheres. Virar a câmera para si e filmar seu corpo, como fez Cheryl Dunye, em curtas confessionais, como *Janine* (1990) e *Vanilla Sex* (1992), *An Untitled Portrait* (1993), para relatar as tensões de uma vida preta sapatão, nos EUA de 1980, é produzir arquivo para que uma memória sáfica ressoe. Fazer vídeos-diários adolescentes como *If every girl had a diary* (1990), de Sadie Benning — no qual ela vira sua PixelVision para partes de seu corpo e seu quarto enquanto fala de seu sentimento de exclusão por ser uma garota lésbica —, é um ato político.

Uma tríade de escritas sáficas de si

Eu penso todo o tempo que se tivesse nascido muda, ou se tivesse mantido um juramento de silêncio toda minha vida, teria sofrido igual, e igualmente morreria. Essa é a sinopse oficial do filme *Sair do Armário* (2018), de Marina Pontes: trecho de *A transformação do silêncio em linguagem e ação* (1977), de Audre Lorde. Investindo na palavra, na ruptura do silêncio, apesar dos temores, na tomada da linguagem para si, em suas escritas prosaicas e poéticas, Lorde (2015) lutou contra múltiplas opressões: de mulher, preta, mãe e sapatão. Ao falar de si e de seus sentimentos, escreveu,

como diria Conceição Evaristo, convocando outras mulheres.

Em *Sair do Armário*, a imagem falta. De Marina, ouvimos a voz romper o silêncio entre filha e mãe, enquanto a ação do cinema rompe a invisibilidade da mulher lésbica. O dispositivo é simples. Durante quatro minutos, não vemos o rosto da cineasta que seria a narcisa, as águas são turvas, não a refletem. Na tela preta apenas palavras e frases se formam conforme são ditas, performadas, no diálogo entre mãe e filha. Apanhada já em andamento, a conversa nunca enuncia explicitamente seu motivo. O título do curta é que antecipa se tratar do momento em que Marina revela para a mãe que gosta de garotas. Ao colocar a mãe em cena junto com ela, a diretora-filha-personagem traz de saída a alteridade para a sua escrita sáfica. *Substituição da autofiguração pelo diálogo: primeira subversão narcisista*.

A conversa se passa sem gritos ou exaltações mútuas, ao contrário, o tom é comedido, o que não significa que não haja violência. É possível sentir a voz embargada da filha, que se contém diante das agressões encobertas pela fala cautelosa da mãe. A mãe manifesta sua opinião sobre o desejo de Marina sem arroubos, porém vai do afastamento ao abandono a cada ato de fala. Quando a filha diz que pode ter uma pessoa e mudar-se com ela, a mãe responde: “espera eu morrer primeiro, tá. Eu não quero ver isso”. Tudo se passa como se melhor fosse prevalecer na ignorância, se manter de fora. Ao mesmo tempo, diz que a filha sofrerá muito “lá fora”. Na recusa do acolhimento, o filme quebra a romantização da família e o mito do amor materno incondicional. Apesar das brechas de intimidade (a cineasta diz mamãe, ela refere-se à filha como Ma), o fosso ideológico entre duas mulheres de geração e crenças diferentes bloqueia qualquer aproximação. A mãe marca com firmeza que não aceitará aquela situação nunca nomeada e, em tom entre conselheira e vítima, pede a Marina que não exponha “isso”, que não se exponha “a esse ridículo”, pois ela não pode “fazer os outros engolirem essa situação”. O não dito, mesmo encarado como algo abjeto, doença ou maldição, é minimizado pela capacidade da mãe de não se deixar atingir por nenhum afeto e manter-se firme no lugar de desconhecimento do desejo (e) da filha.

“Infelizmente, eu não tenho outra palavra para dizer para você, queria ser mais amável, mas não consigo”. Essa moderação sóbria, para quem ouve e vê cada letra na tela, verte a docilidade materna em uma forma afiada de repressão. Há um conflito maior que fica retido, pelo formato minimalista de extrema economia estética, e na medição das palavras por parte da filha-cineasta, que precisa equilibrar os papéis para que haja filme. Talvez por isso o curta pressione no ponto, de modo cirúrgico: a autoescrita sáfica que se põe em relação a uma alter-escrita homofóbica, torna concre-

to o apagamento histórico das mulheres que negaram a heteronormatividade. *Alteridade radical: segunda subversão*.

Se *Sair do armário* desconstrói a ideia de que nem tudo são flores, mas sempre há flores, de clássicos filmes autobiográficos que se constroem na vida em família realizados por homens — seja no ludismo e no humor de Alan Berliner (*Nobody's Business*, 1996) e Ross McElwee (*Bright Leaves*, 2003), ou no lirismo dos diaristas pioneiros, Mekas ou o holandês van der Keuken (*Férias de um Cineasta*, 1974) —, isso se deve não só à recusa da mãe em aceitar a lesbianidade da filha, mas ao modo como a forma fílmica crava tal recusa. A ausência de corpos, belos, seminus, em situações idílicas com a natureza (Mekas, Keuken, Barbara Hammer), das reações nos *tête-à-têtes* familiares (*Tarnation*, de Jonathan Caouette), enfim, a falta de pessoas encarnadas e de um *off* pessoal que garanta a comicidade dos vínculos faz do minimalismo do filme uma experiência crua de recusa da diferença. De forma que de muito poucos, poucos minutos de uma conversa doméstica (em oposição às longas conversas com pais, como *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar, e *No home movie*, de Chantal Akerman, ou às vozes em *off* que buscam as prestações de conta familiar, como *Sink or Swim*, de Su Friedrich, ou *Daughter Rite*, de Michelle Citron), Marina Pontes captura um sistema político hetero-patriarcal-colonizador de corpos e desejos, introjetado e estruturado no núcleo familiar.

Ao tentar afirmar uma identidade feminina diferente da mãe conservadora, para que haja filme, só será assentido dois tipos de intervenção. Primeiro, uma espécie de função fática ou metafática da linguagem que recai menos sobre o conteúdo do que se diz e mais sobre o contrato que se estabelece ao se dizer. Seria como confirmar o tipo de ação que está em jogo: *estou só te comunicando porque você é minha mãe*. Segundo, proteger-se ou proteger o sentido de amar mulheres (*não sou nojenta por isso*), uma vez que o acolhimento do desejo já foi descartado pela homofobia. Assim, Marina coloca em cena uma outra cena, da constituição do investimento libidinal da filha na mãe, a quem ela deve se diferir, para constituir sua subjetividade. Porém, se essa separação é um processo de descoberta, no filme a negação da diferença representa a negação da mãe em permitir a individuação da filha. A pergunta se coloca: quem está sendo narcisista? *Narcisismo do outro: terceira subversão*.

Apesar de tudo, o filme não é triste, é cortante. Por um lado, o corte fundamental, que justamente (re)funda a diferença necessária entre mãe e filha. Por outro lado, o corte afiado da separação não constituída no amor, mas numa diferença intransponível, que não faz aliança. Nesse sentido, a escrita sáfica de Marina não é uma escrita de nós, como em *À beira do planeta mainha soprou a gente*. Não é

um duo, mas uma divisão. O *nós* vem só depois, quando, pela ação do filme, as lésbicas são chamadas à coalizão.

Em *À beira do planeta mainha soprou a gente* (2020), a família e a maternidade também são tropos que movem a escrita de si, porém, dessa vez, a energia intimista transborda. Como o próprio título já anuncia, o curta não apenas se reveste, mas se trama em fios poéticos e recupera o tom quase idílico, e a sensibilidade corporal, das escritas sáficas de Barbara Hammer. Porém, o faz com um gesto singular, territorial, brasileiro, baiano, que expõe também tensões. Bruna e Bruna, um casal sapatão de mulheres pretas, se inscrevem em traços reversos aos narcísicos héteros, brancos, estrangeiros, aqui citados.

Ao contrário da contenção de Marina Pontes, as brunas deixam a vida íntima se contaminar pelo exterior soteropolitano. Já na primeira cena, a tela escurecida pela noite que vemos numa subjetiva do carro, onde ambas conversam, se alumbra com as luzes coloridas dos faróis e com os fogos de artifício que celebram um estar juntas. Vemos cenas de mar e rio, da natureza, um céu de nuvens, e a vista área de Salvador, quando Bruna Costa conta de sua chegada. Uma vez na cidade, ela diz que sentiu alívio, pois ali entendeu melhor quem era e, por estar longe, se entendeu melhor com a mãe: “poder andar pela cidade sem medo de ter uma pessoa conhecida me olhando sendo, só sendo, e depois contar para minha mãe, eu acho que eu consigo respirar melhor aqui”. A confissão do desejo de apenas *ser* no gerúndio remete à liberdade que aquela cidade grande, de extensa população negra, ensina a Bruna C. Salvador, na escrita sáfica do casal, é o território que acolhe cada corpo em sua soberania. Ali, a atmosfera e a conjuntura baiana oferecem condições para que a moça manufature sem pedir salvo-conduto sua identidade de mulher negra e sapatão. *Território e autonomia: primeira subversão narcisista*.

O cheiro da Bahia se intensifica quando saímos do formato *widescreen* da cidade grande para o retângulo estreito do celular que capta o rosto, a cozinha e as painelas de Bruna C. O vídeo é uma quase oferenda à mãe: a moqueca de banana-da-terra que a filha exhibe e promete fazer para as duas tão logo se reúnam. Bruna e Bruna brincam com o contraste entre os formatos de imagem, nos modos de captura juntas e separadas. Em alguns momentos, a câmera é fixa a meia distância, sobretudo, quando enquadra as performances faladas das diretoras-personagens. Porém, é a movente, de um celular na mão de uma, de outra, das duas, muito próxima aos corpos e rostos, que participa da vida doméstica do casal. Se a intimidade entre ambas alcança sensivelmente a espetatorialidade é

porque a câmera entra numa condição epitelial, destacando detalhes do roçar peles, partes dos corpos, pés, dedos, barrigas e *close-ups* de expressões apaixonadas.

Nesses vídeos-*selfies* do casal, duas cenas remetem ao espelho, ou melhor, à dimensão especular que a câmera nas mãos pode forjar. Bruna Barros no colo ou quase no colo de Bruna C usa as lentes para investigar em seu próprio rosto uma suposta pintinha com auxílio da companheira que deflagra a minúscula marca sobre a qual conversam. Bruna B. estica a pele próxima ao nariz e a boca em *close-up*, num movimento de quem vê a si mesma ao mesmo tempo que examina o rosto na tela do celular. Enquanto isso, ouvimos a outra, bem de pertinho, ostentar seu conhecimento dos sinais corporais da namorada. Em uma sequência, ao som da melodia *skate rock, Sun Rays like Stilts*, de Tommy Guerrero, ora uma ora outra, num movimento de dança, se aproxima da câmera, aumentando suas feições, bochechas e as texturas de suas peles negras. Ao final, enquanto conversam — não sabemos se alguém segura a câmera, ou se está fixa em algum tripé — agarradinhas, sondam diferentes olhares para as lentes que as refletem como num espelho, porém, aquinhoado.

O modo como o casal compartilha a vida, um *ser em comum*, faz do filme também uma partilha — dos enquadramentos apertados que habitam juntas, da câmera que passa de mão em mão, dos olhares que se cruzam do campo ao antecampo. Quando Bruna C não mais filma Bruna B, e Bruna B não mais filma Bruna C, ambas filmam ambas, ou se autofilmam: o antecampo se elide e a câmera ganha uma subjetividade terceira. São momentos em que os olhares das meninas que chegam até nós manifestamente se dirigem às lentes da câmera. Uma não mira a outra que estaria atrás da câmera, elas olham a si mesmas. Contudo continuam a ver uma e outra no reflexo de ambas. Se, de saída, em *À beira do planeta...*, o auto já é um duo, uma *duobiografia*, uma (auto)história de amor, a câmera epitelial reforça a dimensão *nós* das escritas sáficas de si. Através de memórias, como fotos de infâncias, casos e histórias vividas, bem como do cotidiano mais próximo, a intimidade entre as brunas e as espectadoras é poeticamente tecida. *Partilha e amor: segunda subversão*.

As mães da dupla também constroem o familiar do filme, ou um certo “lado b” da família que, na verdade, é nucleada pelo casal sapatão. Porém, não são um embargo do afeto entre elas, muito menos sinalizam um recalque da existência lésbica. Sem atos de fala explícitos como em *Sair do Armário*, elas pontuam de forma sutil, quase passivamente, uma complacência que pode ganhar vultos de entusiasmo ou salpicar críticas.

Ainda no início do curta, ouvimos a mãe de Bruna B, no que parece uma videochamada da praia, mostrar o céu durante a noite de *réveillon*, repetindo muitas vezes, sem que a vejamos, a palavra *me-*

meninas, num tom exagerado: “olá, meninas... você toma chuva meninas, está caindo chuva, meninas”. Essa cena se intercala ao início de uma sequência videopoema, em que Bruna B., em frente a um fundo preto, recita para a câmera fixa: “mainha me ama, o meu narizinho, os cílios grandes, pés e mãos compridas... eu digo para ela, mainha quem fez, ela se ri toda olhando para mim”. Depois dos vários *meninas* dito de modo burlesco, lemos: MAS TEM PARTES DE MIM QUE MAINHA AINDA NÃO SABE AMAR. E segue declamando: “quando digo namorada com o ‘a’ bem desenhando na ponta da língua... As minhas palavras beirando a coragem, as minhas frases prontas de pura defesa, ela não escuta e não quer escutar... eu não sei ser resignada... eu quero o orgulho, eu quero doçura pintando meu nome, me quero inteira nas suas palavras...”. Então, ela imita a mãe dizendo: “minha filha é SAPATONA”, quando a palavra toma a tela como um grito. E termina: “eu fico sonhando, mainha...”. O sonho não é dito, mas já está todo lá. *Me quero inteira nas suas palavras: terceira subversão.*

Entre essas escritas sáficas de si, *Trópico de Capricórnio*, de Juliana Antunes, é o que mais se assemelha à definição clássica de Roger Odin (1995) de *filme de família*, mas não é. Usa a modalidade para subvertê-la. Ao trazer imagens da infância da diretora-personagem, o curta sonda memórias familiares, aproximando-se do que Michael Renov denomina *etnografia doméstica*, feita de arquivos. Os aniversários, festas juninas e os rituais católicos — coroação, casamento, primeira comunhão —, nos anos 1980-1990 no Brasil, eram filmados majoritariamente pelos pais de família que detinham as câmeras de VHS. Eles eram os donos dos modos de produção das imagens caseiras. Porém na família de Juliana Antunes, que vivia em uma região periférica em Itaúna, interior de Minas Gerais, as celebrações eram as poucas ocasiões de lazer e, para o pai, filmá-las, uma alegria no contexto da vida difícil.

Em *Trópico*, esses registros dos momentos significativos de reunião de parentes, que definem o filme de família, são descaracterizados até se alcançar, por meio da ressignificação da filha como personagem, a projeção de um possível memorial de infância lésbico. Para isso, é preciso perverter sutilmente o sentido das celebrações, desvirtuando sua dimensão sagrada e necessariamente feliz. Tal procedimento, por meio da montagem e intervenções formais em arquivos (caseiros ou institucionais), permite ao cinema em primeira pessoa recontar as histórias apagadas. Como diz Camila M. Mikos (2023, p. 419), “são essas memórias minúsculas, mofinas, um tanto até irrisórias, aquilo o que agita um contra-arquivo”. Trata-se, segundo a autora, de incorporar os restos que escapam à documentação tradicional, aqueles “demasiado efêmeros, fugidios, em últimas, até mesmo

desimportantes, e que estão sempre prestes a desaparecer no limiar entre o público e o privado, entre o íntimo e o coletivo” (Mikos, 2023, p. 419). *Contra-apagamento de família: primeira subversão narcisista*.

Em *Sair do Armário*, o diálogo entre mãe e filha está circunscrito no tempo, o aqui e agora daquela interação voz a voz. Em *À beira do planeta...*, apesar de poucas fotos de infância e vídeos que não foram feitos para o filme, a presença constante das brunas, próximas ou coladas à câmera do celular à mão, remete ao gerúndio do cotidiano: “aquilo que somos em primeiro lugar e o mais frequentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência... nós mesmos costumeiramente” (Blanchot, 2007, p. 235).

Diferentemente da câmera que captura um presente que se faz em face da espetatorialidade, *Trópico de Capricórnio* está imerso no passado: um filme de arquivos. Um memorial no qual as cenas não são capturadas de eventos vividos ou encenados em seu acontecer, ou seja, a gênese da imagem não coincide com a gênese do acontecimento. A câmera também não é virada para a realizadora, no tempo em que ela filma, de modo a elidir o antecampo. Em nenhum instante, a câmera faz a vez do espelho ou *selfie*. Daí que o gesto narcísico se complica, mas se mantém. Ainda que Juliana não se retire do antecampo para gravar a si mesma num aqui e agora, ela se posta diante de si mesma, nas imagens dos anos 1980 e 1990, da criança que performou para outra câmera: a do pai. Na verdade, se ela já se transformou em imagem no passado, no processo do filme, ela olha não para si mesma, mas para a outra que foi. Nessa perspectiva, a diretora-personagem é a montadora. Ela inscreve no presente do processo, por meio das intervenções que produz nas imagens da outra de si, aquela que veio do passado, uma terceira ainda: ao converter a menina tímida das filmagens caseiras típicas do VHS numa criança sapatona. *Retomada e Resistência: segunda subversão*.

Trópico é o único dos três filmes que usa o *off* como motor da narrativa. Pleno de arquivos, é a voz da cineasta em primeira pessoa que majoritariamente recobre as imagens, quando não ouvimos músicas e poucas falas do áudio original dos vídeos. A narração em *off* é comum no cinema autobiográfico, principalmente quando cineastas rememoram sobre arquivos. Ela constrói a imagem presente de uma narradora, que já é diretora/montadora e personagem da história que conta, portanto ela modula junto ao tom de voz e a dicção parte da ambiência narcísica do filme. Se as imagens estão lá vindas dos álbuns e fitas guardadas na casa dos pais, desde a escolha ao modo de montar, busca-se construir uma narrativa, e a narração envelopa a ficcionalização do passado de forma a assemelhá-lo à própria construção subjetiva da pequena Juliana.

Não necessariamente as *crushes* narradas eram conscientes à época, nem mesmo as meninas que vemos na Festa Junina ou na Coroação são, de fato, Santuza e Thayane. O poster da atriz Alessandra Negrini pode não se encaixar cronologicamente e a descoberta da cineasta de que nunca se casaria não infalivelmente ocorreu quando a vestiram de “bolo de casamento”. Assim como a foto “perfeita” aos três anos de idade, com “minha franja de feminista, blusa geométrica, sentada numa cadeira Acapulco”, deve ter tido “a cara de quem nunca ia pisar na heteronormatividade” apenas no momento de elaboração que o filme permitiu. Esse olhar que se distanciou no tempo associa a figura narcísica a um processo de anamnese que, ao revisitar a infância, se assenhora da própria história. O eu, já um outro, pode se reconectar ao passado para que Juliana afirme sua existência como uma menina que gostava de meninas, leia seu corpo como um corpo lésbico e construa criticamente um mundo possível, do VHS e da fotografia analógica, no qual a lesbianidade não é uma doença.

Além da intervenção fabuladora da montagem e narração, o tom de voz e a entonação cifram a mulher que agora retoma os arquivos. A fala rápida, como quem não quer demorar ali, nem explicar demais, é satírica. Porém, a sátira vai além do enunciado, está em toda a escritura sáfica de si: na montagem da montagem, quando cenas e sentenças se repetem, ou são cortadas e ralentadas, manipulando o conteúdo pela forma. A sátira expõe e zomba dos costumes ritualísticos e condutas sexistas da época, bem como confronta o olhar sempre igual para as comemorações. Sobretudo, revela uma “condição feminina” das filmagens a partir do destaque do desconforto da personagem ao se enquadrar nos protocolos das situações registradas, signo do descompasso com o mundo heteronormativo, falocêntrico e católico. Para a espectadora, resta uma ambiguidade: perceber o ridículo dos códigos cerimoniais e, ao mesmo tempo, se apiedar de que sejam esses os momentos felizes de reunião familiar. Ambas as perspectivas geram uma melancolia, retrogosto da fatura filmica.

Na sequência do aniversário de Piu-Piu, personagem da Warner Bros, atrás do bolo com velas 96, está a cineasta, que faz 9 anos, e o irmão, de blusa preta, que completa 6. Bem maior que ele, posicionada de forma enviesada ao lado de um *display* do pintinho, que orna a mesa enfeitada em tons de amarelo, ela veste uma blusa com a ave em destaque. A sequência começa com a música da novela infantojuvenil, Chiquititas (1995), que diz: “fique bem atento para ver sair o sol”. Enquanto o irmão canta empolgado, Juliana parece sem entusiasmo e se esforça em cantarolar: “para se dar conta que o dia vai ser bom”. Quando ouvimos o trecho “tem que inventar truques para enganar a dor”, num misto de susto e suspiro, a menina levanta o rosto e mantém um olhar inexpressivo para a câmera. Um corte

seco, e a câmera mais próxima repete o mesmo movimento, “tem que inventar truques para enganar a dor”. No terceiro corte, vemos Juliana já em *close*. A repetição da frase, da expressão *enganar a dor* na melodia, do semblante blasé cada vez mais perto, transforma, pelo olhar que nos fita como que desenganado, a sensação nostálgica de quem viveu as festinhas de aniversário da época em pesar. Essa releitura sáfica dos arquivos opera como lampejos da dimensão melancólica que os roteiros familiares tentam escamotear.

Em outra sequência, vemos um bolo branco com uvas roxas por cima, no que parece ser a festa de celebração da primeira comunhão da cineasta. Apontando para ela, uma senhora/tia diz a um tio: “sua sobrinha tá bonita, né?”. Com a voz abafada, a tia continua “hoje arruma um namorado”, quando há um corte abrupto e a tomada se repete com outro áudio. Uma voz feminina robótica, de aplicativo de GPS, repete mais alto e articulado a mesma frase: “hoje arruma um namorado”. Antes que outras tias venham insuflar o clima machista que nossas memórias de mulheres reavivam facilmente, a frase e o movimento da tia se virando para o tio se repetem com diferentes áudios em diferentes idiomas. A cineasta espreme o clichê e deixa o osso da subordinação feminina. Afinal, qual seriam os próximos ritos para uma mulher numa família católica periférica senão namorar, casar e procriar. Mas Juliana vai embora da cidade. *Fabulação, melancolia e fuga: terceira e última subversão narcísica.*

Nas três subversões de cada filme da tríade, nos nove movimentos de virar o narcisismo ao avesso e recolocar o narcísico num processo de elaboração próprio à escrita sáfica de si, apresentamos procedimentos diferentes de resistência e insubmissão à heteronormatividade, às formas de colonialidade, ao machismo. Um gesto comum a essas narcisistas subversivas talvez possa ser aventado: o de não renegar o espelho, nem fazer dele instrumento do individualismo que produziria filmes egóicos e autocentrados, mas mantê-lo como afirmação do amor-próprio, do orgulho de ser. Ao virar as câmeras para si mesmas, essas realizadoras engendram vínculos especulares afetivos e políticos, pois os olhares que tal reflexo devolve são de outras mulheres que também amam mulheres.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana Lira. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla. (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279-303.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabela R. (org.). *Escrivência - a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da Biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes 2008.
- FREIRE COSTA, Jurandir. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo (1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? NORONHA, Jovita M. G. (org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-222.
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico — de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação (1977). *Portal Geledés*. [S. l.], 28 mar. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>. Acesso em: 15/03/2025.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MIKOS, Camila Macedo F. Memória e existência lésbica no cinema. *Revista Científica de Artes/FAP*, Curitiba, v. 29, n. 2, p. 410-432, jul.-dez. 2023. DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2023.29.2.8120>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/8120>. Acesso em: 10/04/2025.
- NORONHA, Jovita M. G. (org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- ODIN, Roger. *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- RENOV, Michael. Domestic Ethnography and the Construction of the Other Self. In: GAINES, Jane M.;

- RENOV, Michael (ed.). *Collecting Visible Evidence*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2014. p. 140-155.
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: GELP, Barbara C. & GELP, Albert (editores). *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1993.
- ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: ORGANIZADOR. *Catálogo de exposição dedicada aos artistas no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona*. Local: editora, 2003. p. 01-42.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: the American avant-garde, 1943-1978*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- VEIGA, Roberta. Já visto jamais visto: devir memória ou a potência histórica na escrita de si. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 204-225, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si/>.
- Acesso em: 15/06/2025
- VEIGA, Roberta Oliveira. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo*, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i3.870>. <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17588>. Acesso em:15/06/2025

O íntimo é político – Sobre Olga Futemma e as histórias do documentário no Brasil

Márcio Andrade | Hanna Esperança

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade conversa com a pesquisadora Hanna Esperança sobre sua investigação acerca das cineastas brasileiras que, desde os anos 1980, vêm inscrevendo suas histórias pessoais, afetivas e familiares no campo do documentário. O ponto de partida é a obra da realizadora nipo-brasileira Olga Futemma, mas a conversa se expande para um olhar crítico sobre os modos de narrar o país a partir da primeira pessoa — um gesto que desestabiliza as lógicas tradicionais do documentário social.

Entre relatos de pesquisa e atravessamentos pessoais, Hanna narra o percurso que a levou a esse campo: da experiência como realizadora do curta *ViajoSola* ao mergulho nos filmes e roteiros não filmados de Olga Futemma. Com referências a filmes como *Meninas de um outro tempo* (1983, Maria Inês Villares), *Um Passaporte Húngaro* (2001, Sandra Kogut), *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar) e os curtas *Retratos de Hideko* (1981) e *Chá Verde e Arroz* (1989), ambos de Olga Futemma, o episódio destaca os modos de enunciação construídos por mulheres cineastas e defende o íntimo como ponto de encontro entre disputas políticas e estéticas.



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST**



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO**

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADA – HANNA ESPERANÇA

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO

PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

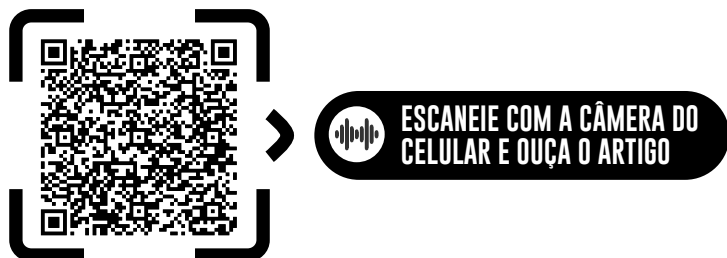
REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

Os relatos subterrâneos de Lima Barreto e Abdias Nascimento - A “escrita de si” como arma de lucidez em meio ao cárcere

Leonardo Simões



Introdução

Em 3 de abril de 1943, Abdias Nascimento adentra o presídio do Carandiru, em São Paulo, para cumprir pena de dois anos em regime fechado. Motivo do crime: a recusa em datilografar um balancete a mando dos seus superiores no Exército. Expulso da corporação e encarcerado, esse que foi um dos maiores pensadores a respeito da cultura negra no Brasil, diretor, dramaturgo e criador do Teatro Experimental do Negro, decide-se por escrever sobre sua própria experiência, de modo que “a ordem institucional descumprida é subvertida e ganha um uso estratégico de escrita política de si que não azeita as engrenagens da máquina-nação; no contrafluxo, corrói” (Carrascosa, 2022, apud Nascimento, 2023, p. 20). Foi a escrita de *Submundo — cadernos de um penitenciário*, publicado pela primeira vez em 2023, que funcionou como chave para Abdias abrir as grades do Carandiru e passear pela filosofia de uma luta antirracista baseada no teatro.

Vinte e quatro anos antes da prisão de Abdias, em um manicômio, Lima Barreto traça as primeiras linhas de *Diário do Hospício*. Tido como louco pela sociedade, o escritor, contudo, já apontava o uso da polícia como instrumento para apartar sujeitos marginalizados (Bosi, 2017, apud Barreto 2017). *Diário do hospício e o cemitério dos vivos* reúne a produção desse período. A primeira obra apresenta a realidade interna do sanitário; a segunda trata-se de uma ficção cujos elementos autobiográficos confundem-se enormemente. No entanto, em ambos os textos, o que se nota é a transparência crítica e intelectual de Lima Barreto e a “autoanálise de um ‘eu’ que não só vê e escreve, mas lê, recorda e se julga a si mesmo” (Bosi, 2017, apud Barreto 2017, p. 13).

Ao criar um diálogo entre esses dois autores negros, conectando-os não só pela importância cultural, política e social, mas por aquilo que lhes foi comum durante os anos em meio ao cárcere, podemos enxergar a “escrita de si” como arma de lucidez.

O diário de Lima Barreto: “o negro é a cor mais cortante”

Vinte e cinco de dezembro de 1919. Natal. Provavelmente, várias famílias brasileiras, após a noite da ceia, se encontravam para o almoço, enquanto Afonso Henriques Lima Barreto adentrava o Hospital Nacional dos Alienados, um hospício localizado em Botafogo, no Rio de Janeiro. Seria a segunda internação desse importante nome da nossa literatura, mas a estadia não era nada receptiva. Tiraram suas roupas, entregaram vestes que eram apenas suficientes para que fosse coberta sua nudez e, em seguida, ele recebeu uma caneca de mate e foi atirado sobre um colchão de capim. Para se proteger do frio, caso o clima mudasse, tinha uma “manta pobre”. A loucura do escritor se devia à sua bebedeira. E de todas as causas que justificassem seus excessos, a ansiedade em relação ao futuro seria a principal, conforme ele mesmo descreve:

Adivinho a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo; previa moléstias com o tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução; e eu me aborrecia e procurava distrair-me, ficar na cidade, avançar pela noite adentro; e assim conheci o chopp, o whisky, as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele (Barreto, 2017, p. 49).

João Henriques, pai de Lima Barreto, foi o fruto do relacionamento entre um madeireiro português e uma ex-escravizada. Carioca, nascido em 1853, estudou no Instituto Comercial do Rio de Janeiro, se formou em Língua estrangeira no Liceu de Artes e Ofícios e, por fim, se qualificou em arte tipográfica no Imperial Instituto Artístico. Henriques acreditava na educação como degrau para se alcançar novos andares. Em 1880, por exemplo, ainda sob a escravatura, se elegeu conselheiro da Associação Nacional dos Artistas Brasileiros. Já em 1886, tornou-se presidente da Associação de Auxílios Mútuos dos Empregados da Imprensa Nacional e Diário Oficial, e em 1888 chegou ao cargo de vice-presidente da Imperial Associação Tipográfica Fluminense (Moraes, 2022). Apadrinhado pelo Visconde de Ouro Preto, João Henriques sobe até o cargo de mestre da oficina de composição da Imprensa Nacional e paginador da Tribuna Liberal.

Contudo, essa ascensão foi interrompida pela mudança dos rumos da política brasileira, pois, em 1889, o gabinete de Ouro Preto é destituído pelos militares, dando início à República. Começa um novo governo. E nele não havia espaço para João Henriques. Desempregado, viúvo e desiludido, ele tem de descer alguns degraus. O trabalho na administração da Colônia dos Alienados na Ilha do Governador não fazia jus àquilo que esse homem construiu ao longo da vida. Com a saúde debilitada, se isola em Todos os Santos, um bairro pequeno da Zona Norte do Rio de Janeiro. Morre um tempo

depois. A respeito desse contexto de instabilidade e injustiça, Moraes (2022) indica que “a literatura de Lima Barreto fala do cotidiano de homens como ele e seu pai. Homens negros vivendo as intempéries dos regimes políticos e sem garantias seguras de sobrevivência, mesmo na posse de alguns ofícios”.

Antes da segunda internação, Lima Barreto já tinha publicado os romances *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* (1909), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911) e *Numa e a Ninfa* (1915). Se candidatou três vezes para a Academia Brasileira de Letras, nunca sendo eleito. A novela *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* primeiramente foi publicada no *Jornal do Commercio*, na edição da tarde, e, segundo seu autor, “ninguém o leu e só veio a fazer sucesso” (Barreto, 2017, p. 50) quando publicado pela *Revista do Brasil*, de Monteiro Lobato, em 1919. Uma triste ironia, já que o dono da editora foi um dos pioneiros do higienismo no Brasil (Correia, 2020), um movimento que usava a preocupação com a saúde pública para propagar ideias racistas.

O fato é que a história de Lima Barreto reflete um momento cruel do Brasil. A escravidão havia sido abolida há pouco mais de 30 anos antes daquela noite de Natal, mas seus efeitos colaterais permaneceram, de modo que a denúncia do racismo e as condições precarizadas que vivia o povo negro foram incorporadas por Barreto em sua obra. Em *Cemitério dos Vivos*, livro escrito durante sua internação, cujo protagonista também está em um hospício, há uma confluência entre realidade e ficção, já que havia mais internos negros do que brancos:

Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma poção de corpos negros nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento. É uma luz negra sobre as coisas, na suposição de que, sob essa luz, o nosso olhar pudesse ver alguma coisa (Barreto, 2017, p. 168).

O trecho pode ser visto como exemplo daquilo que a historiadora Lilia Schwarcz observa por “literatura de si”, ou seja, “que vê e observa fatos a partir de ângulos, se não pessoais, ao menos circunscrito a um grupo de identificação” (Schwarcz, 2019, p. 141). Vicente Mascarenhas, personagem do romance inacabado, fora mandado para um hospício devido ao alcoolismo.

O período no Hospital Nacional dos Alienados rendeu outra obra que também usa a gramática do interior, chamado de *Diário do Hospício*. O primeiro capítulo, chamado de “O pavilhão e a Pinel”, é datado de 4 de janeiro de 1920, nove dias depois da internação de Lima Barreto. Já nas primeiras linhas do texto, o escritor apresenta sua condição mental e física com lucidez: “de mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que

as dificuldades de minha vida material há seis anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio” (Barreto, 2017, p. 34).

A amargura desta vida à margem encharca boa parte das linhas de *Diário do Hospício*. Ao longo do livro, Barreto contextualiza o momento histórico pós-abolição, descreve os cômodos, observa os internos como se fossem seus personagens e dialoga com a própria fantasia em um jogo de espelhos e reflexos inexoráveis: “eu me indago, de mim para mim, se, por acaso, não é o amor que me corrói. Mas vejo bem que não. Passei a idade de tê-lo, fugindo dele, para que ele não me criasse sofrimento e não prejudicasse a minha ambição e glória” (Barreto, 2017, p. 67).

Em vários momentos do seu diário, o escritor devolve à literatura a responsabilidade de não ter vivido melhor. As visitas à biblioteca do hospital, por exemplo, serviam como catalisador interno para enfrentar o que via. Por exemplo, quando Lima Barreto (2017, p. 36) escreve que “ou a literatura ou me mata ou me dá o que peço dela”, expõe a expectativa de ser reconhecido ainda em vida, ao mesmo tempo que dissecava o sofrimento de ter tamanha consciência intelectual nesse mundo em que o “negro é a cor mais cortante”. A ficção e a não ficção, portanto, se dissolvem em “uma certa literatura que não se escondia, que trazia palavras ‘desenxavidas’ que se propunham a afetar todas as raças, épocas e pessoas [...] emocionado com a beleza de uma literatura de si, sem se fechar em si; afinal, nesse caso o mais individual era também coletivo” (Schwarcz, 2019, p. 147).

O lápis e as tiras de papel usadas para escrever *Diário do Hospício* e *Cemitério dos Vivos* foram dados por Juliano Moreira, o médico responsável pelo lugar. Homem negro, Moreira formou-se na Faculdade de Medicina na Bahia aos 18 anos, em 1891. Segundo Oliveira (2021), o médico combateu o racismo científico difundido por pesquisadores brancos e europeus sobre povos tidos como primitivos e foi precursor da psicanálise no país. Seu trabalho mais contundente ainda hoje serve de exemplo de humanização: retirou grades das janelas nas enfermarias, proibiu o uso de camisas de força, além de implementar oficinas artísticas nas alas psiquiátricas, pois acreditava que propagar música nos corredores dos hospitais teria poder terapêutico. Quando Albert Einstein veio ao Brasil em 1925, Juliano lhe apresentou tais modelos de tratamento. A atitude e a presença do médico negro no diário do escritor enlaçam o quanto “o mais individual era também coletivo” pois a literatura de si, analisada por Foucault (1983, apud Schwarcz, 2019, p. 138), não descobre o oculto, muito menos visa o indivisível. Em vez disso, o processo captura o que foi dito na busca da “constituição de si”.

“Dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível”, durante o cárcere, Lima Barreto (2017, p. 52) pensa e repensa sua história em uma espécie de ritual: escreve para se manter vivo no mundo; lê para não sucumbir à lucidez de viver tantas injustiças; e ficcionaliza para jamais ser encarcerado. Por nada, nem ninguém.

Os cadernos penitenciários de Abdias Nascimento: “7349 e cela 1013”

O homem de branco guia o sentenciado pelos corredores do Carandiru, um dos maiores complexos prisionais do Brasil. A caminhada é cheia de agonia. A galeria é branca, as paredes e os ladrilhos, também. “Branco à esquerda e à direita, branco em cima, branco embaixo, branco o solo, branco o teto, branca a farda, branca a frieza dos quartos” (Nascimento, 2023, p. 40). A brancura sem fim deixa Abdias Nascimento, ou melhor, o número 7349, estarecido. Cada ambiente da penitenciária se parece com uma gaiola. Depois deste 3 de abril de 1943 cheio de imprevistos, 7349 finalmente chega ao cubículo que lhe servirá de esteio pelos próximos dois anos. De imediato, põe-se a caminhar. Consegue dar uns oito passos entre uma ponta e outra. A cela deve ter uns quatro passos de largura. Na porta, há um buraco, um tipo de olho chamado de espia. É feito para os guardas vigiarem os movimentos dos homens. Há uma cama presa à parede, mas não deve ser usada antes do sinal. Há um tamborete, vaso para as necessidades fisiológicas, uma prateleira com somente um prato e uma colher. O lençol está marcado de gordura, suor, manchas de velhas poluições noturnas e “pintinhas arroxeadas de sangue de pulgas”. Apesar do cenário, batido o sinal, o detento se deita e dorme um sono de chumbo.

No Carandiru, 7349. Alforriado do presídio, Abdias Nascimento: poeta, dramaturgo, ator, ativista dos direitos civis, deputado federal, o primeiro homem negro eleito senador do Brasil, Secretário do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Foi professor emérito da Universidade do Estado de Nova York em Buffalo, EUA, onde fundou a cátedra de Culturas Africanas no Novo Mundo do Centro de Estudos Porto-Riquenhos. Abdias ainda atuou como professor visitante na Escola de Artes Dramáticas da Universidade Yale (1969-70) e desempenhou a mesma função no Departamento de Estudos Afro-Americanos da Universidade Temple, na Filadélfia (1990-91), também nos Estados Unidos, além de dar aulas no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade Obafemi Awolowo, Ilé-Ifé, Nigéria (1976-77), conforme descreve seu verbete (Personalidades, [2016]) no Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, o IPEAFRO.

Como artista plástico, criou obras marcantes, expostas nos principais museus do mundo. Mas antes de se tornar esse intelectual completo, Abdias cumpriu pena por se recusar a datilografar um balancete. O ato de insubmissão lhe valeu a expulsão do Exército, onde atuava como cabo. Mas em *Submundo, cadernos de um penitenciário* (2023), livro escrito enquanto esteve preso, o autor apresenta uma segunda versão. O arcebispo D. José Gaspar visitava a cadeia pública acompanhado por duas mulheres. A certa altura, uma delas, que já conhecia o detento, lhe perguntou o motivo do encarceramento: “Minete, minha senhora; fui condenado por causa de um minete”. O termo significa a prática de sexo oral no órgão genital feminino. A ironia da explicação de Abdias, contudo, esconde — em partes — a realidade do caso.

Em uma noite comum, Abdias quis entrar em uma boate pela porta da frente trajando o uniforme do Exército. O porteiro da casa interveio. Junto de Sebastião Rodrigues Alves, amigo de longa data e que combatia o racismo com força bruta e indignação, ele botou o lugar abaixo. Em meio à pancadaria, um homem tentou ajudar o porteiro. O tal sujeito era Egas Botelho, delegado do Departamento de Ordem Política e Social, o DEOPS, em São Paulo. O caso foi documentado pela professora Viviane Narvaes (2020) em “O Teatro Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro”, sua tese de doutorado. Ainda a respeito do caso, Narvaes destaca como a recusa em “datilografar um documento” camuflava o nome do seu parceiro de lutas, pois somente Abdias fora preso, e colaborou na autopreservação dos seus escritos durante a penitência, uma vez que tais papéis ficavam à mercê da vigilância do Carandiru.

Os cadernos escritos guardam a gênese do Teatro do Sentenciado, um subgênero desenvolvido por Abdias, provocando a criação de espetáculos encenados, produzidos e escritos pelos próprios detentos. A inspiração do projeto veio de muito antes, quando, em viagem ao Peru, Abdias assistiu ao espetáculo *Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, conforme descreve:

Ao próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto. [...] Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D’Eviéri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? (Nascimento, 2004, p. 209).

Mas o desabrochar de si de Abdias acontece a partir da escrita de *Submundo*, quando o sentenciado se vê como tal no convívio com a história dos outros. Nesse momento, inclusive, não há reconhecimento por nomes, apenas os números identificam cada indivíduo, inserindo Abdias em um contexto de apagamento ao mesmo tempo que buscava identificação: “O chefe da mesa, sentenciado 6899, me dispensou muita consideração. Misturei-me aos companheiros: 6893, 7306, 7111, 7346, 7301, 6632. Na mesa da frente trabalhava um outro que se tornou um amigo dos bons. [...] Falávamos sobre música, sobre Flaubert” (Nascimento, 2023, p. 57).

Assim como as visitas à biblioteca mantinham Lima Barreto conectado ao “maravilhoso e o fantástico”, Abdias experimenta no cárcere uma troca de sensibilidade inesperada com os sentenciados, de modo que o livro absorve as narrativas dos presos como um tipo de estrutura óssea. Como há grande riqueza de detalhes nos relatos — alguns deles, inclusive, têm a forma de saga —, é provável que Abdias tenha experimentado uma espécie de coautoria. A respeito desse processo, Albano (2005, p. 26) identifica na escrita a mesma fluidez condicionada ao sujeito, ou seja, à medida que vive e convive, o autor perderia o status de dono da obra, uma vez que o escritor “deixou-se não-ser através da escritura para se refazer apenas depois dela [...] O processo da escrita parece ser um eterno redescobrir, um redefinir a si e à dinâmica da existência a partir da experienciação e da formação do sentido futuro no texto”.

Tal processo criativo não se restringe aos cadernos de 7349. Com a chegada do médico Flaminio Fávero, o Carandiru adota medidas mais direcionadas à ressocialização dos sentenciados. Precursor da Medicina Legal e pastor presbiteriano, Fávero conectava os tratamentos humanizados à ciência e à religião sem dissolver a importância dessas frentes no contato com o outro. Abdias, ou melhor, 7349 narra que “o Dr. Flaminio não tratou só do estômago do presidiário, visou também seu cérebro, fundando o *Nosso Jornal*. Todo mundo passou a escrever. Artigos, poesias, contos. [...] O Dr. Flaminio usou, como norma de trabalho e como insígnia do seu programa, o lema da bondade” (Nascimento, 2023, p. 79-80). Essa experiência posiciona Abdias como um lugar de escuta em relação aos detentos, abastecendo a “literatura de si”. Por exemplo, quando Abdias transfere as histórias escutadas para o papel, pode-se flagrar o nascimento do ato narrativo, pois ele ocorre “no momento em que vou contar minha vida a um outro cujo lugar e existência só têm sentido em relação ao eu, a um conjunto de forças que dão status ao ser” (Albano, 2005, p. 31). No sétimo capítulo de *Submundo*, batizado de “Cara e coroa no destino de um homem”, a força narrativa de Abdias entra em tamanho choque com a história do sentenciado que há um tipo de transfusão de ponto de vista. Por mais que o

leitor identifique no caso a vida de outro homem, a sensação é de ler o relato do próprio Abdias porque sua “voz literária” age como uma “voz diplomática”, por assim dizer, negociando as sensações internas com a catarse memorialística expelida por seu companheiro. Desse modo,

No momento em que um fato é rememorado e transformado em narrativa, o processo não se dá como uma forma de trazer à memória algo que aconteceu no passado. Não podemos reproduzir um acontecimento, pois ele é trazido pela memória de acordo com a necessidade do presente e o sujeito atual não é aquele de outrora. A ideia de passado se modifica na medida em que dele só resta a memória, ou seja, uma negociação de fatos garimpados de acordo com as necessidades do presente, do eu presente. Um presente como presença, presença de um passado ausente (Albano, 2005, p. 36-37).

Dentre as muitas histórias que Abdias colhe ao longo de sua estadia no presídio, uma delas merece ser destacada como exemplo dessa rememoração de um fato transformado em narrativa, do “presente como presença de um passado ausente”. Trata-se do relato de Gino Amleto Meneghetti. A fama de perigoso e durão, ancorada por toda sorte de suplícios vividos pelo homem, o mantinha afastado dos demais. Abdias tentou de tudo para se aproximar dele: “Parece mentira que somente depois de dezessete anos de encerramento absoluto, na escuridão total da cela, Meneghetti tivesse o ensejo da pequena distração de uma hora. Porque ele jamais saíra, nem para receber um pouco de sol” (Nascimento, 2023, p. 257). Há um detalhe importante: Meneghetti não é identificado por número. Essa diferença pode ser atribuída à vida do homem fora da cadeia.

Conforme observa Viviane Narvaes (2020), o italiano Gino Meneghetti emigrou para o Brasil em 1930, tornou-se um conhecidíssimo ladrão de pessoas ricas, com fugas espetaculares e ganhou simpatia popular. Mas a pena de 25 anos de prisão parecia exagerada. Nascimento falou do desejo de entrevistá-lo. Dias depois, para sua surpresa, ao passar pela cela de Meneghetti, recebeu um maço de papel. Era uma carta. Em vez de conversar, o homem preferiu escrever. E o fez porque o sujeito que usa a escrita para contar sua história conta primeiro para si próprio, que é diferente dele, sendo “uma diferença que só aparece por meio da escrita, na folha de papel. No ato autobiográfico [...], só podemos nos conhecer através dele, do outro em si” (Albano, 2005, p. 31).

O ato da, do adentrar escrita de si nos próprios escombros para investigar o que causou a implosão, requer estofos. Ainda vivendo tamanha miséria, Meneghetti reconhece o poder do processo, mas julga-se incapaz. Os primeiros parágrafos de sua carta não tratam das condições desumanas, da dor física ou de sua deterioração mental, ao contrário, expressam vergonha em escrever, conforme o trecho: “Mas quem, como eu, agoniza na mais nauseabunda miséria física e moral, se se põe a es-

crever, fracassará. [...] Que pobre de mim! Jamais poderá escrever bem. Nunca poderá escrever algo que preste, que instrua, divirta ou desperte o interesse de qualquer leitor” (Nascimento, 2023, p. 262). Há muita angústia grudada nessas palavras. Em uma análise crua, o fato de um sujeito (Abdias Nascimento) se interessar pela sua história leva Meneghetti a buscar um objeto para se expressar, no caso, a carta. Mas diante do esmero do penitenciário com o ato da escrita, o disparo interno do interesse de alguém por ele é tão grande que Abdias torna-se o objeto, e a carta, o sujeito. O papel é o outro de si mesmo de Meneghetti a ser revelado durante o processo de autodescobrimento. Assim,

Mesmo quando o sujeito se coloca uma questão, quando se dirige a si mesmo, esse movimento já implica um receptor, no caso o outro em si. O sujeito, ao afirmar um sentido, primeiramente recebe-o, ele é o primeiro a receber o outro que afirma. Não é o encontro do eu consigo mesmo, mas com um outro que retorna e ressitua o lugar do sujeito, realizando o falar sobre si mesmo (Albano, 2005, p. 34).

Meneghetti interrompe a primeira carta quase que instantaneamente: “Nascimento, não posso continuar... estou com o coração que me sangra e os olhos enchem-me de água. Tenha paciência” (Nascimento, 2023, p. 265). Retoma para contar uma história inacreditável. Esse é o último caso apresentado em *Submundo, cadernos de um penitenciário* (2023). Abdias Nascimento foi libertado no dia 9 de dezembro de 1943.

Enquanto estive no Carandiru, a escrita manteve 7349 de olhos abertos no mundo a ponto de, mesmo ali, iniciar um movimento revolucionário chamado Teatro do Sentenciado: teatro feito pelos presos para os presos. Contudo, o que aponta a escrita de si como arma de lucidez em meio ao cárcere, conforme a experiência de Abdias e Meneghetti, é a comunhão do sujeito reatada consigo por meio do outro, como se a mediação desse encontro ocorrido pelo papel, pela escrita, transformasse tanto o escritor, quanto o leitor, de modo que “o que vai existir então não é um sujeito autônomo, constituído por um corpus pleno, totalizado e finito, mas a inscrição dos rastros de suas vivências em constante negociação e mudança” (Albano, 2005, p. 34).

Recordações da casa dos mortos: os rugidos dos animais autobiográficos⁴

Há muitos pontos em comum entre o encarceramento de Lima Barreto e Abdias Nascimento. O mais visível é o racismo. Dois homens negros, vivendo em uma sociedade brasileira que absorveu a escravidão em sua rotina civil como parte de uma cultura social, política, financeira, educacional e afetiva. Veja bem, o lamento de Lima Barreto se dava em relação ao medo do futuro justamente

⁴O título parafraseia uma frase do filósofo Jacques Derrida (2002).

porque o país acabara de encerrar o período escravocrata, mas a liberdade real não se sustentava no ordinário. Já Abdias encontrou um Brasil fervilhando na década de 1930, com os movimentos integralistas na primeira Era Vargas, e decidiu enfrentar o racismo através da força física. A briga na boate pode ser vista como reflexo dessa indignação há muito represada, sem vazão na justiça comum daqueles tempos. Ser impedido de entrar em qualquer lugar é apenas um exemplo. Ser mandado para a prisão também.

O cuidado das figuras médicas é outro elo. Juliano Moreira e Flamínio Fávero respeitaram seus pacientes ilustres, deram-lhes dignidade e indicaram uma receita difícil de ser contestada: o encontro de si consigo mesmo por meio da arte. A ressocialização de Lima Barreto e Abdias, ainda que eles não fossem criminosos, teria de ser feita, porque o cárcere é violento, cruel e desumaniza o homem: “como é duro ser olhado assim pelo buraco da espia como se fosse fera! Nunca me conformava” (Nascimento, 2023, p. 187).

No Carandiru, Abdias esteve preso à frente da ala dos doentes mentais e descreve o quanto o sofrimento dos encarcerados desse setor era audível, pois alguns cantavam, outros gritavam e gemiam durante a noite toda. Às vezes, segundo o autor, cantigas de “fazerem chorar as pedras” (Nascimento, 2023, p. 187-188) invadiam o ar e, mesmo desordenadas e incompreensíveis, o sofrimento era palpável. Distantes pelos anos e pelo espaço físico, mas ligados por algo superior a tudo isso, Lima Barreto e Abdias Nascimento precisaram se conectar com a arte para não se manterem enjaulados. Daí, a importância das visitas de Barreto à biblioteca pública e da produção cultural dos sentenciados no Carandiru. A leitura — ou o relato — davam gasolina para queimar. Foucault (2010, p. 320) coloca a leitura como um processo “imediatamente ligado à escrita”, como um exercício de meditação.

Lima Barreto lê durante o cárcere, cita autores, inveja-os. Abdias também. Contudo, há um autor e uma obra referenciados pelos dois: *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski. Nesse livro, o escritor ficcionaliza o período em que esteve preso na Sibéria, precisando cumprir trabalhos forçados entre 1850 e 1854. Isso marcou a vida de Dostoiévski, que precisou escrever o que via para reorganizar seus demônios. Abdias faz uma única citação ao russo:

Nas Recordações da Casa dos Mortos, Dostoiévski nos conta da pena que os forçados causavam porque, para o povo, eles não eram propriamente criminosos, porém seres caídos em ‘desgraça’, isto é, o destino os fizera ‘desgraçados’. Essas considerações me vieram quando me pus a recordar, na noite de minha cela, a palestra que tive com um dos meus companheiros (Nascimento, 2023, p. 59).

Já Lima Barreto cita Dostoiévski três vezes, sendo a primeira logo no início dos diários, quando descreve o quanto se sentiu envergonhado ao tomar um “banho de ducha de chicote”:

Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na Casa dos Mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que peço dela (Barreto, 2017, p. 36).

No segundo momento, Barreto (2017, p. 77) expressa que sonha em ser como o escritor, mas “faltou sua névoa”. E, por fim, a referência se dá pela falta de exemplares escritos por Dostoiévski na biblioteca do hospício.

O trecho revelador entre essas citações e que, de certa forma, pode ser visto como o principal elo está em: “eles não eram propriamente criminosos, porém seres caídos em ‘desgraça’, isto é, o destino os fizera ‘desgraçados’”. Lima Barreto afogava suas dores, incertezas e rejeições no álcool. Durante a prisão, Abdias colheu vários relatos de homens que viram o crime como último ato, como tábua de salvação contra aquilo que não tinha sido oferecido a eles. Mas a fala de Abdias carrega um elemento importante, que os diferencia da sentença cumprida por Dostoiévski: eles eram homens negros. O “destino” não deve ser lido como algo místico e sim como convenções de poder.

Os dois autores brasileiros compreendem a crueldade do relato de Dostoiévski. Só que há peso na escravidão, essa sentença ancestral. Não foi o “destino” que impediu Abdias de entrar na tal boate, e muito menos dispensou João Henriques, pai de Lima Barreto, modificando a vida da família inteira; desse modo, as vivências de Dostoiévski, Lima Barreto e Abdias Nascimento com a “escrita de si” se enquadram em um tipo de “desprendimento de si” para o crescimento, conforme análise de Albano (2005, p. 30): “algumas das experiências vividas pelo autor, outras de histórias ouvidas a respeito de antepassados ou de alguém próximo e que de alguma forma foram re-significadas e ganharam espaço em suas lembranças: autobiografia é um espaço plural”.

Outro fato também conecta os três escritores, mas especialmente os dois brasileiros: a criação ficcional dentro do cárcere, ou seja, a ficcionalização da realidade como mecanismo de compreensão dela e de si mesmos. Lima Barreto escreve *Cemitério dos Vivos*, contando a vida de Vicente Mascarenhas, internado em um hospício, assim como ele. Já Abdias usa a experiência de ter assistido *Imperador Jones*, a peça cujo protagonista negro fora interpretado por um ator branco, como o ponto de partida para a criação do Teatro do Sentenciado. Viviane Narvaes (2020) relata o quanto Abdias se sentia excluído na

infância por nunca ser escolhido para o elenco das peças amadoras na escola, mesmo estudando as falas. Como revanche, juntava os demais renegados para criarem as próprias encenações. No cárcere, a criação de um diário estimula Abdias a ouvir os sentenciados, criando um lugar de escuta para aflorar o íntimo de cada um, inclusive o dele, além de mesclar-se a uma estrutura autorrenovadora.

Tal lugar de escuta proposto por Abdias empoderou os prisioneiros a trabalharem. Como as peças que existiam na biblioteca do Carandiru eram muito sérias, “o 54 descobriu que o 7057 era capaz de preparar um texto em poucos minutos. Fizemos-lhe a encomenda de algo curto, capaz de fazer rir. Ele não ‘dormiu no ponto’. Escreveu um ato cômico” (Nascimento, 2023, p. 225). *O Preguiçoso* foi montado com três personagens, aos trancos e barrancos, mas agradou. O doutor Flaminio incentivou a criação do Teatro em caráter definitivo e marcaram a inauguração para o dia 7 de setembro daquele 1943, estreando um novo espetáculo:

Foi uma grande festa para nós, os componentes do Teatro. Porque não só demonstramos praticamente as possibilidades artísticas dos sentenciados, exibindo os elementos aproveitáveis que o estabelecimento possuía, como, principalmente, se descortinava o panorama da mais discutida inovação do dr. Flaminio: a fundação de um teatro, no qual as peças fossem representadas pelos próprios sentenciados. Ninguém acredita que o detento fosse capaz de conduzir bem no palco (Nascimento, 2023, p. 223).

Todo o processo de criação do Teatro do Sentenciado calcifica-o como um “teatro de si”, em concordância à “escrita de si”. Sim, porque o palco assumiu o lugar do papel a mediar as combustões internas daqueles homens que se dispuseram a se autoadentrar. Portanto, sobre essa experiência, podemos inferir que esse chamado “teatro de si” assume o caráter de “um ato de pensar em si e na existência presente, passada e futura. É um processo de constituição de um sujeito que perpassa todos os tempos e por isso é o que é, um ser formado por uma estrutura em constante remanejamento” (Albano, 2005, p. 33).

Ver *O Imperador Jones* naquela noite foi uma libertação para Abdias. Após o baixar da cortina, o homem determinou que, ao voltar ao Brasil, criaria um movimento de protagonismo do negro, transformando sua condição folclórica em herói das próprias histórias, sendo, portanto, representações que operariam representatividades. A epifania o fez ver a cultura brasileira à frente de qualquer força bruta:

Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades (Nascimento, 2004, p. 210).

Quando deixou a prisão, Abdias ergueu o TEN, Teatro Experimental do Negro, cuja proposta era — e ainda é — criar um teatro feito por negros, contando histórias familiares e levantando o poder da cultura preta. Mesmo com uma vastíssima produção, impossível de ser elencada neste espaço pequeno, o que não pode ser deixado de lado é o quanto a “escrita de si” de Lima Barreto e Abdias Nascimento, seja na forma ficcional, epistolar ou teatral, significou um ato de resistência ao cárcere e de reexistência no mundo. Antes de qualquer biografia, esses dois homens negros não tiveram suas narrativas roubadas. A “escrita de si” em meio ao cárcere foi arma de lucidez, mas também de protagonismo. Afinal, como diz um provérbio africano: “até que os leões contem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis”.

Referências

- ALBANO, Adriana Helena de Oliveira. *No rastro dos Boitempos: considerações sobre poética memorialista em Drummond e dois contemporâneos seus*. 2005. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) — Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2005. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES/NO_RASTRO_DOS_BOITEMPOS.pdf. Acesso em: 11 maio 2025.
- BARRETO, Lima. *Diário do Hospício; O cemitério dos vivos / Lima Barreto*. Prefácio de Alfredo Bosi; organização e notas de Augusto Massi, Murilo Marcos de Moura. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOSI, Alfredo. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Diário do Hospício; O cemitério dos vivos / Lima Barreto*. Organização e notas de Augusto Massi, Murilo Marcos de Moura. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 20.
- CARRASCOSA, Denise. Prefácio. In: NASCIMENTO, Abdias. *Submundo: cadernos de um penitenciário*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CORREIA, Juliana. Monteiro Lobato, um pai eugenista. *Alma Preta*. [S. l.], 18 de abril de 2020. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/quilombo/monteiro-lobato-um-pai-eugenista/>. Acesso em: 11 maio 2025.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MORAES, Renata Figueiredo. Contribuição Especial #23: João Henriques de Lima Barreto, tipógrafo negro do Império. *Laboratório de Estudos Sociais dos Mundos do Trabalho*. [S. l.], 30 de novembro de 2022. Disponível em: <https://lehmt.org/contribuicao-especial-23-joao-henriques-de-lima-barreto-tipografo-negro-do-imperio/>. Acesso em: 11 maio 2025.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 11 maio 2025.

NASCIMENTO, Abdias. *Submundo: cadernos de um penitenciário*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

NARVAES, Viviane Becker. *O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro*. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Doi:10.11606/T.27.2020.tde-19022021-183344. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19022021-183344/pt-br.php>. Acesso em: 12 maio 2025.

OLIVEIRA, Regiane. Juliano Moreira, o psiquiatra negro que revolucionou o tratamento das doenças mentais no Brasil. *El País Brasil*. São Paulo, 6 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-01-06/juliano-moreira-o-psiquiatra-negro-que-revolucionou-o-tratamento-das-doencas-mentais-no-brasil.html>. Acesso em: 11 maio 2025.

PERSONALIDADES. IPEAFRO. [S. l.], [2016]. Disponível em <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 14 maio 2025.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Lima Barreto e a escrita de si. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 137–153, 2019. DOI: 10.1590/s0103-4014.2019.3396.0009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/161285>. Acesso em: 11 maio 2025.

Deslembrar ou Desesquecer – Dos movimentos do arquivo pessoal às memórias em um corpo coletivo

Márcio Andrade | Abiniel Nascimento

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade entrevista Abiniel Nascimento, artista que compartilha sua trajetória poética e política com os arquivos, a memória e a arte contemporânea. A conversa atravessa suas vivências na zona rural de Carpina, onde os álbuns de fotografia da avó serviram como um primeiro campo de fabulação, e alcança seus trabalhos mais recentes, que tensionam os limites do que pode ser considerado documento, história, prova, presença.

Ao longo do episódio, acompanhamos como sua formação em museologia provocou rupturas e ressignificações: o arquivo, que antes parecia neutro e objetivo, passa a ser questionado em sua função colonial de apagar, domesticar e silenciar. Abiniel narra o surgimento de obras como *Exercício de Arquivo* e *Aracá*, em que a memória aparece menos como registro e mais como experiência encarnada, gesto performativo, reverberação ancestral. Fabulação, silêncio, apagamento, presença. Em diálogo com pensadores como Georges Didi-Huberman, este episódio propõe pensar os arquivos não como repositórios fechados, mas como territórios em disputa, campos de força, imagens que tremem.



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST**



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO**

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADO/A – ABINIEL NASCIMENTO

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO


PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA



PARTE 5
**IDENTIDADES
EM TRAVESSIA –
AUTOFIÇÕES,
FABULAÇÕES E
INSURGÊNCIAS
DO EU**

A quinta parte do livro reúne cinco conteúdos que operam formas insurgentes de escrita de si, comprometidas com a invenção de outras possibilidades de existência, entrelaçando desejo, dissidência e fabulação para desestabilizar identidades fixas e afirmar subjetividades em trânsito.

Abrindo a seção, no vídeo-ensaio *Do ser como invenção – A autoficção e as fabulações de si no cinema*, Márcio Andrade reflete sobre a emergência da autoficção como gesto político. Dialogando com Colonna, Doubrovsky e Rolnik, o autor analisa cineastas como Spielberg, Truffaut, Moretti, Panahi e filmes brasileiros como *Organismo*, *Deslembro* e *Ela volta na quinta*, defendendo uma escrita do eu sempre hesitante e ficcionalizada. No artigo *Estratégias de autoficção em dispositivos drag king*, Juliana Siqueira Pamplona discute o curta *Kings* (2024) e práticas da cultura sapa-queer como montagens dissidentes de masculinidade. Com base em Muñoz, Anzaldúa e Haraway, o texto investiga o corpo em trânsito e o jogo drag como gestos coletivos de desidentificação.

No podcast *Eus em Série – Das autoficções em I May Destroy You, Better Things e outras dramédias contemporâneas*, Marcio Andrade entrevista o pesquisador João Pedro Pinho que propõe o conceito de “semiautobiografias ultrapersonalistas” ao discutir personagens baseadas em si em séries como *I may destroy you*, *Better Things* e *Master of None*, revelando como intimidade e encenação se contaminam nas narrativas televisivas atuais. No artigo *(Auto)bixar-grafias – Por uma poética transvestigênera de si*, Tallýz S. Pereira propõe uma escrita-corpa insurgente, atravessada por ruínas, restos e fraturas. Inspirada por Preciado, Leal e Araruna, a autora inscreve a travessia travesti como gesto poético e político que desafia a normatividade cis.

Encerrando a seção, o podcast *Do ser como invenção compartilhada – O real e o fabulado nos filmes de Allan Ribeiro* apresenta uma conversa entre Márcio Andrade e o cineasta Allan Ribeiro sobre uma filmografia que mescla performance, intimidade e fabulação. O episódio percorre obras como *Esse amor que nos consome* (2012), *Mais do que eu possa me reconhecer* (2015), *O dia da posse* (2021), *Eu fui assistente de Eduardo Coutinho* (2023), discutindo a autoficção como invenção coletiva do real. Esta seção propõe uma travessia entre o íntimo e o político, entre o corpo e a palavra, entre ficção e documento, insistindo em afirmar sujeitos que fabulam suas existências mesmo em territórios de negação.

Do ser como invenção – A autoficção e as fabulações de si no cinema

Márcio Andrade

Neste vídeo-ensaio, mergulhamos na emergência da autoficção como gesto estético e político no cinema contemporâneo, traçando um percurso desde as concepções clássicas de autobiografia, enraizadas em uma ideia de sujeito racional e coerente, até o deslocamento provocado, a partir dos anos 1970, por narrativas que assumem a fabulação como modo de enunciação. O episódio retoma o conceito formulado por Serge Doubrovsky (“ficção de acontecimentos reais”) e o expande à luz de pensadores como Vincent Colonna e Suely Rolnik, para refletir sobre os modos de escrita de si que abraçam o artifício e a imaginação.

A montagem ensaística costura obras de cineastas como Steven Spielberg, François Truffaut, Nanni Moretti, Alejandro Jodorowsky e Jafar Panahi, apontando como o gesto de autorrepresentação no cinema tem se multiplicado em chaves híbridas e autorreflexivas. No campo brasileiro, são destacados filmes como *Ela volta na quinta* (2015, André Novais Oliveira), *Organismo* (2017, Jeorge Pereira), *Deslembro* (2018, Flávia Castro) e *Rama Pankararu* (2022, Pedro Sodré e Bia Pankararu). Essas obras revelam uma diversidade de estratégias narrativas em que memória e inven ao se entrelaçam num cinema em que se pode fabular aquilo que ainda não aconteceu e que, talvez, possa existir somente na imagem.



ESCANEE COM A CÂMERA DO
CELULAR E ASSISTA AO VÍDEO-ENSAIO

ROTEIRO E APRESENTA O – MÁRCIO ANDRADE

PRODU O – JANAÍNA GUEDES

EDI O – GABRIEL COÊLHO | MIRACÉU AUDIOVISUAL

GRAVA O – TÁGORY NASCIMENTO

ESTÚDIO DE GRAVA O – ESTÚDIO GUERRA NOS ESTUDOS

ARTE – PAULA K | MIRAH IDEIAS

CRIA O DE MARCAS – RODRIGO SARMENTO

MOTION DESIGN – ARTHUR CARVALHO

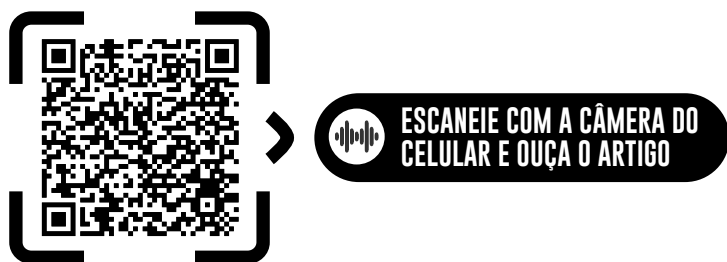
REALIZA O – COMBO MULTIMEDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO   CULTURA

Estratégias de autoficção em dispositivos drag king

Juliana Siqueira Pamplona



Investigação de gênero

Uma espécie de prólogo abre o documentário *Kings* (2024). As primeiras falas do curta estão em *off*, dissociadas da imagem que vemos de um *drag king* de rosto amarelo, camisa roxa aberta e cicatrizes de mastectomia, que se alonga, faz movimentos acrobáticos — se desequilibra e reequilibra — e parece dançar só na rua. As falas em sobreposição à cena não revelam seus enunciadores: “— Por que você veio hoje? /— Porque eu queria viver isso. / — Isso o quê? / — Essa experiência. / — Que é? / — Descobrir mais sobre mim” (*Kings*, 2024).

Figura 1 — Frame por Lupércio Bogéa: Lu Ordman no curta-metragem *Kings*



Fonte: *Kings* (2024).

Neste ensaio, investigo aspectos autoficcionais do processo de montagem *drag king* a partir de dispositivos criados por/com pessoas identificadas com a cultura sapatão (sejam elas “sapatão”, “sa-

pa-bi”, “sapa-trans”, “sapa-femme”, *butch*, lésbicas, pessoas não binárias, trans, cis etc.). A montagem *drag king* é pensada aqui como um laboratório de experimentação de ideias de masculinidades (e outras torções de gênero) que passam pelo corpo, onde o sujeito se reposiciona colocando em cena uma realidade imaginária de si (Sabsay, 2006). Trata-se de um ritual que costuma mobilizar códigos exteriores como vestimentas e adereços, mas que em alguma medida, ao longo do processo, revela novas agências e modos de se relacionar com o entorno, explorando um campo de subjetividades individuais em fricção com o imaginário coletivo na relação com o Outro.

O recorte deste trabalho conecta-se a experiências de montagem em contextos de atividades imersivas de convivência, como o “*king-pong*” (ping-pong *drag king* realizado pelos Piratas de gênero, no Rio de Janeiro em 2018), a “sinuca dos *kings*” (realizada em Ouro Preto pela coletiva Conversas do Brejo em 2019) e os dispositivos do curta-metragem *Kings*¹, que roteirizei e dirigi, e que será o objeto principal deste ensaio: um documentário poético que acompanha um dia de montagem *drag king* de pessoas majoritariamente “sapa-queer” (termo usado na sinopse) em Santa Teresa (RJ), onde participantes convivem, jogam totó, dançam e bebem num bar, dão um “rolêzinho” pelas ruas etc. Aqui, privilegio os dispositivos de jogos, festa e o atrito com os espaços públicos — levando em conta, dentro do recorte “sapa-queer”, elementos de interseccionalidade, como os de gênero, raça e diferenças etárias presentes em depoimentos e imagens do filme.

O filme *Kings* estreou em 2024 no Kinoforum — 35º Festival Internacional de Curtas de São Paulo e, até o momento da escrita deste ensaio, passou pelo 32º Festival Mix Brasil (São Paulo, BR), o Cine Truck e o Quarta Kuir (Belo Horizonte, BR), e foi selecionado para o Rio LGBT 14º Festival de Cinema (Rio de Janeiro, BR), entre outros. O documentário envolveu participantes² experientes que já haviam feito montagem *drag king* antes e estreantes que tiveram suas primeiras experiências no dia da filmagem, diante das câmeras. Entre os participantes que já tinham prática como *drag king*, estão integrantes do Piratas de gênero (RJ), Conversas do Brejo (OP), Moustache Queens (BH), Hinácio e os delírios (SP) e Kingaral (SP) – artistas de coletividades predominantemente “sapa-queer”.

¹ Trailer do curta *Kings*: <https://youtu.be/c8TR5KeHUZ8>. Acesso em: 8/05/25.

² Elenco: relação *performer/drag king*: Ana Paula Novellino/Gegê; Camila Marins/Zé do Brejo; Eli Nunes/Lili Bertas; GANA/Maladeza; Hinácio Francine/Hinácio Kuing; Karla Ribeiro/Prince Jorge; Laura Addor/King Lau; Lu Ordman/Star Boy; Lygia Santos/Lijão; Maria Fernanda Batalha/Felipinho Horse; Puri Matsumoto/Vivente Van Goth; Rachel Simão/Marco Al Sapone; Rafé Ferreira/Rafaello; e Renat Ferrer/Lucca von Föder. O filme contou também com breves participações *drag king* de Adriana Vianna, Claudia Mele, Lais Castro e Tainá Longras, entre outras, e ainda aparições de integrantes da equipe que se encontravam montadas durante a filmagem, como Thainá Iná (direção de arte), Be Paiva (assistente de arte), Mayara Voltolini (assistente de direção e uma das produtoras) e Clarisse Zarvos (câmera). Eu mesma dirigi o filme montada de *drag king*, o Bertolt.

A maior parte do filme *Kings* se passa no bar Novo Oeste³, um espaço LGBTQIAP+ no Rio de Janeiro, inaugurado sob o comando de mulheres, conhecido por ter um público *queer* — uma escolha para a ação fílmica relevante por alguns motivos. Além de ser um espaço seguro para pessoas dissidentes, o estabelecimento tem, em sua história, uma cultura de bar unida a iniciativas artísticas, especialmente LGBTQIAP+, pulsantes. No filme, é possível ver uma área dentro do bar preparada para a montagem, com espelhos, araras para roupas e adereços, um balcão com maquiagem. Em algumas cenas, vemos uma mesa de pebolim e, ainda, uma pista de dança que é comandada por um DJ *drag king*. Com a direção de fotografia de Andrea Capella, a filmagem é realizada por câmeras profissionais e por celulares, que chegam a aparecer ao fundo de algumas cenas, e são inclusive tematizados ao longo do curta quando manipulados pelos próprios participantes-*performers*. Valorizados também pela edição do montador Vinícius Nascimento, os trechos de equipamentos à mostra e filmagens por câmeras de celular experimentam com uma estética mais espontânea e instável em dados momentos — o que está diretamente ligado à possibilidade de passar um dos celulares de mão em mão entre participantes da montagem e, noutra dimensão, de dar a ver o que é construção, revelando processos de um fazer fílmico e também, de forma análoga, de um fazer *drag*.

Para pensar esse lugar de des/construção em performances *drag king* a partir de uma comunidade dissidente, cabe trazer o conceito de desidentificação do pesquisador de performances de artistas *queer* e de cor, José Esteban Muñoz. Para Muñoz (1999), a relação da pessoa *queer* com o mundo é informada por sua capacidade de escuta através da cisão/desencaixe, também como uma forma de sobrevivência na normatividade. Nos processos de criação *drag*, não pertencimentos e dissidências são capazes de acionar soluções criativas em lugares fronteiraços (Anzaldúa, 2005), tornando o campo vivo, inclusive esticando os limites do que pode ser um *drag king*. As marcas sociais não desaparecem por trás de um *king*. Cabe trazer aqui o conceito brechtiano de “*gestus*” (ou gestos sociais), que não diz respeito apenas à gestualidade e sim a gestos que revelam lugares de poder nas relações sociais. Há, entre os *kings*, *gestus* que os localizam, de forma viva e plástica, num reconhecimento das diferenças que é também político. O jogo *drag* permite uma rearrumação provisória dos significados dessas desidentificações (Muñoz, 1999). Os lugares “entre” se revelam e se reorientam, esbarram em mecanismos de manutenção de hierarquias de gênero, desessencializando-os, e ensaiando outros gêneros ciborgues (Haraway, 2009).

³ Matéria sobre o Novo Oeste: <https://oglobo.globo.com/ela/gastronomia/noticia/2022/06/bar-criado-por-grupo-lgbtqiap-vira-ponto-de-encontro-dos-descolados-no-rio.ghtml>. Acesso em: 29/04/25.

Masculinidades e torções de gênero

[...] não existem relações essenciais entre ser uma pessoa masculina e representá-lo como um *drag king*, mas existe alguma relação entre representar a masculinidade e diminuir os elos naturais entre masculinidade e homens (Lagrace Volcano; Halberstam, 1999, p. 150-152, tradução nossa).

E por que mesmo com a maior popularização da cultura drag queen temos demorado tanto para abraçar a presença dos kings? “Porque desconstruir a masculinidade desestabiliza a hierarquia de poder”, diz Fizman (Capelhuchnik, 2020).

A fala de Juca Fizman (Juca Fiis), numa matéria para a *Revista Gama*, se mostra pertinente como ponto de partida por explicitar o abismo entre a história da prática *drag queen* e a *king*, não apenas no sentido da visibilidade, mas também no entendimento de que não são equivalentemente opostas, como alguns verbetes e mídias costumam colocar. A categoria de “gênero” mobiliza marcas históricas estruturais, que diferenciam os gêneros masculino do feminino também em suas posições sociais de dominação e subjugação. Não é à toa que o *drag king* traz em suas inclinações a paródia do opressor, o deboche do patriarcado. Além disso, o ato de montar-se e desmontar-se dá a ver o caráter de construção do que chamamos de “gênero” e, assim, revela (e desnaturaliza) operações performativas que privilegiam homens cis. “*Gestus*” de dominância, por exemplo, entre os *kings*, principalmente quando em grupo, costumam ser os primeiros a aparecer.

É importante, portanto, perceber como a brincadeira com gênero é também política. De modo geral, os *drags kings* não são apenas invisibilizados nas grandes mídias e até em espaços de arte *drag*, mas também, quando transitam em espaços públicos, são muitas vezes ojerizados. A desconstrução da masculinidade não interessa ao patriarcado e revelar a artificialidade de mecanismos que conferem aos homens cis valor social incomoda. Isso se deve também a preconceitos estruturais quanto à masculinidade quando vinculada a pessoas AFAB (sigla americana para “designadas como fêmeas ao nascer”), independentemente de suas identidades de gênero.

Se tentarmos traçar uma dimensão histórica, será difícil dizer que a prática *drag king* é novidade, pois, apesar dos apagamentos sistemáticos dessas narrativas, mulheres “em *drag*” (ou como era mais comum falar, *cross-dressing*) foram vistas aqui ou acolá principalmente do século XIX para cá, às vezes em experimentações fotográficas⁴. Podemos imaginar que o *cross-dressing* se daria por

⁴ Para citar algumas referências de mulheres *cross-dressing* em fotografias vintage: Anna Moor e Elsie Dale (1900); Charlotte Crushman e Matilda Hays (1850); Gladys Bentley e Wyllie Bryant (1930), e outras, como a foto Kodachrome de um grupo de lésbicas em *drag* achada num álbum de família (1960), que se encontra no livro *The Invisibles: Vintage Portraits of Love and Pride* de Lifshitz (2014).

diversos motivos, desde o vestir-se “de homem” como forma de deboche e confraternização com outras pessoas dissidentes, como veículo para a experimentação da própria masculinidade negada (pois sabemos que esta não é exclusividade dos homens), e até modos de escape de situações limitantes ligadas a gênero (como não poder usufruir de certos espaços e liberdades), como o “disfarce” para transitar no mundo público das ruas — dos homens — sem ser interditada por não estar acompanhada, enfim, de um homem.

No livro *Testo Junkie*, há um capítulo chamado *Dispositivo King* no qual Paul Preciado (2018) faz uma pequena genealogia de práticas artísticas de *drag kings* que têm seu início em Nova York e São Francisco nos anos 1980 e 1990 com workshops de Annie Sprinkle, Jack Armstrong e Diane Torr, além de performances com Split Britches, Dred, Mo B. Dick e Five Lesbian Brothers, e os ensaios fotográficos de Del La Grace Volcano. Logo depois de ter feito uma oficina com a Diane Torr, Preciado começou a conduzir ele mesmo workshops na Espanha. No Brasil⁵, a prática deliberadamente identificada como “montação *drag king*”, apesar de mais recente, tem sido realizada de forma crescente na última década e meia, sabidamente em cidades como São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Ouro Preto e Rio de Janeiro, quase sempre em contextos ligados à cultura sapatão. Há uma rede expressiva de artistas e não artistas no Brasil (dos anos 2010 para cá) que vem exercitando essa prática em coletivos (Ferrer, 2023).

Cabe ressaltar aqui que *drag queens*, *kings* e *queers* podem ser performados (e são) por pessoas identificadas com qualquer gênero e sexualidade. Não há critérios limitando quem pode fazer qual tipo de *drag* (mulheres cis, por exemplo, podem experimentar feminilidades muito distantes da que performam no dia a dia através de uma *drag queen*; uma pessoa *queer* pode se experimentar através de *drag queers*; nada impede um homem cis de se experimentar fazendo um *drag king*, *queen* ou *queer* etc.). Porém, como dito, o recorte deste ensaio leva em conta não só a dimensão artística da montagem, mas também quem performa, escolhendo focar em práticas *king* que nascem da cultura “sapa-*queer*”, através de posicionamentos de integrantes, de diferentes cidades e coletivos, presentes no curta *Kings*. Também cabe marcar de início que não há uma única maneira de se fazer *drag* — existem os *drag kings* das redes sociais (como os das foto-performances no Instagram ou dos tutoriais, que tiveram uma função especial de criar redes durante a pandemia da Covid-19), os de

⁵ A proposta aqui não é um mapeamento, mas é possível encontrar numa dissertação recente de Renat Ferrer (2023) uma relação mais extensa de coletivos no Brasil que fazem *drag king*.

palco, os que vêm do burlesco, do cabaret, os que fazem *lip sync* e concursos, das oficinas de *drag*, os que são personagens de teatro etc. — são muitos os modos e pretextos para se aproximar de uma criação *drag* e não é incomum que alguns artistas transitem entre alguns deles.

Lugares fronteiriços

José Esteban Muñoz articula a estética do *camp* com a noção de desidentificação, em sua análise do curta *Carmelita Tropicana* (1994) da diretora cubana Ela Troyano — que mistura *camp* lésbico com musical e *drag king*. Muñoz pega, no entanto, o termo “táticas sapatão” emprestado da diretora Barbara Hammer (que é título de seu curta *Dyketatics* de 1974) para olhar para procedimentos *camp*, comumente associados à cultura masculina gay, à luz de uma cultura sapa-centrada (*dyke-centered*). Hammer possui uma filmografia vasta falando sobre cultura lésbica e tem um curta em especial, o *Superdyke* (1975), que é uma forte referência para o *Kings*. *Superdyke* acompanha uma experiência performativa comunal, com ar amador, debochado, que envolve um bando de lésbicas transitando em espaços públicos (praças, ruas, shopping), fantasiadas de super-heroínas sapatonas (amazonas), com escudos de papelão, *t-shirts* escritas com estêncil *superdykes* (“super sapatonas”), capas etc. Articular esse termo com essas práticas filmicas dissidentes “sapa-*queer*” nos permite focar o caráter de estratégias relacionais, de sobrevivência, como por exemplo na criação de pertencimento via fortalecimento coletivo, na visibilidade em espaços que não foram feitos para esses corpos e na produção de registros que validam essas existências.

Em suma, a premissa de Muñoz é encontrar torções no *camp*, um conceito *queer* prioritariamente ligado à cultura de homens gays brancos, para dar conta de desidentificações de raça, gênero e lesbianidades que reivindicam em suas práticas outros olhares. Marcas dissidentes que fazem com que seja preciso uma constante tradução, torção, dobras, um decifrar pelas frestas para conhecer os seus e suas histórias comunitárias. Como podemos verificar em *El Camino de la mestiza*, de Anzaldúa, ensaio bilíngue que fala de raça, gênero e sexualidade, de forma e conteúdo fronteiriços, a percepção da pessoa que habita um lugar “entre” (entre culturas, deslocada do centro) é alimentada por ambiguidades. Sua riqueza está nessa capacidade adquirida para sobreviver, de estar (ou ler algo) das duas margens do rio ao mesmo tempo.

Porque eu, uma mestiza,
continuamente saio de uma cultura

para outra,
porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente

(Anzaldúa, 2005).

Esse lugar instável exige labor: “*despojar, desgranar, quitar paja*”. O lugar “entre” não desaparece numa tentativa de integração apaziguada das diferenças, ele é ativado na própria produção de sentido *nepantlista* que exige criatividade e capacidade de mover num mundo de irresoluções. Quando observamos a prática de montagem *drag king* a partir de uma comunidade dissidente, ficam expostas outras não conformidades. A criatividade pode servir ao deboche, ou à reintegração com a própria masculinidade (ou feminilidade, ou hibridismos), ou à inventividade a partir de ideias de gênero, mas também faz girar perguntas que tocam em raça, classe, marcas etárias — intersseccionalizadas com gênero e reposicionadas nas relações entre participantes. Assim como a cultura sapatão sempre desafiou expectativas de gênero (além das de sexualidade), fronteirizando com outros processos identitários, o *drag king* como “tática sapatão” tampouco poderia oferecer um campo restrito e estático.

Há, nesse processo de criar um *king*, o descobrir e explorar potencialidades do próprio corpo a partir de des/construções, algo muito parecido com algumas práticas de *clown* (e palhaçaria) no teatro. O *clown*, assim como o *king*, não é qualquer personagem inventado por um outro autor, é também uma investigação de si, uma brincadeira de autoficção que pode ser praticada por anos, ao longo da vida, e que tende a mexer em estruturas formativas muito pessoais de quem faz. Trata-se de um processo capaz de tocar em tabus sociais a partir do próprio corpo, reencenar performatividades herdadas a partir de outro ponto de vista. Similar ao processo teatral de criação de um *clown* ou palhaço (singular, pessoal e intransferível), a arte *drag* mexe com processos emocionais, de identidade, muitas vezes com humor, o riso da paródia e de si etc.

Desde descobrir novas expressões de gênero, ou fazer as pazes com expressões suprimidas, até articular expressões pouco admiráveis, exercitando-as de forma intencional numa brincadeira, são ações que contribuem para ampliar a perspectiva sobre a plasticidade de qualidades que, muitas vezes, são tidas como fixas — em que nosso papel seria apenas reproduzir as expectativas de gênero fundadoras de nossa identidade burocrática na vida. Para analisar algumas especificidades da vivência *drag king*, vamos destrinchar questões e procedimentos predominantes das seguintes

camadas do filme *Kings*: o vestir-se, a montagem *drag king* no que concerne à sua “composição”; e, o comunal — o estar em relação com o outro como *drag king*.

Vestir-se, montagem *drag king*

Vínculos sinuosos entre las representaciones, las identificaciones, las identidades y las posiciones de sujeto, que ponen en escena la realidad imaginaria del yo. Porque, en efecto, es en el terreno de lo imaginario donde se juega la construcción de la identidad del sujeto (Sabsay, 2006 p. 3).

A própria palavra *drag* — que remete aos tempos de Shakespeare, no teatro elisabetano, quando atores rapazes faziam papéis femininos, ou às comédias de erros em que a personagem se disfarçava de “ela”, que se disfarçava de “ele”, que se disfarçava de “ela” etc. — denota troca de roupa (e de outros códigos de vestimenta) para um gênero que não corresponde ao da identificação cotidiana burocrática daquele sujeito. Isso seria estar vestido em drag (*to be in drag*). Se o processo de montagem *drag* costuma ser visto como um laboratório de experimentação de ideias de gênero que passa pelo próprio corpo, é de se esperar que um esticar de modos de percepção do que consiste essa construção (também de como é validada ou não na vida) — suas fusões, escapes e torções — seja despertado. A montagem *king* costuma ser disparada pelo desejo de performatividade de cada participante que irá recolocá-lo de outras maneiras nos jogos sociais.

Tradicionalmente, em composições *drag king* que visam, além de um grau mais realista, uma performance mais próxima de ideias de masculinidades normativas, são usadas vestimentas culturalmente codificadas como masculinas — chapéus, bonés, sapatos, suspensórios, cintos, gravatas, regatas, camisas de botão etc. — para criar o *look* do *king*. Mechas de cabelo ou, de forma mais transgressora, outros pelos do corpo⁶ podem virar bigodes e barbas e até pelo do peito. Por vezes sobancelhas são engrossadas com lápis de olho ou rímel, a linha da jugular é desenhada com sombreamento etc. É comum que alguns *kings* usem faixas, fitas, *boob tapes* para achatar o peito e, ainda, adereços como um dildo, uma camisinha preenchida de algodão ou meia para criar volume dentro das calças e cuecas, simulando esse corpo de homem cis. Esse caminho de composição de um *king* que tenha “passabilidade” como homem na rua está no documentário *Man For a Day* (2012), dirigido por Katarina Peters, que acompanha uma oficina de montagem e vivência *drag king* com a Diane Torr

⁶ Na performance intitulada Uma Partida de futebol (realizada na UFOP, Ouro Preto, 2018), o *performer* trans masculino, Theo Mantelato, se desnuda e usa pelos pubianos para fazer um bigode artificial.

na Alemanha. Pela via negativa, Torr dá recomendações para os seus alunos *kings* do que não fazer, de quais *gestus* associados à feminilidade evitar quando performando um *drag king*: não ser “sorri-dente” (jamais sorrir sem um bom motivo) e não ficar acenando “sim” com a cabeça (assinalando concordância).

Não só algumas amostragens do tipo de composição descrita acima, mas o deboche e artifício exposto em composições que não estão comprometidas com um espelhamento do real, são caminhos que podemos ver no filme *Kings*. Há, por exemplo, um momento em que o performer Hinácio Francine (com seu *king* homônimo Hinácio Kuing) prende um passarinho de crochê na sunga e o nomeia de “Pelácio”, ou quando um outro *king*, Felipinho Horse (performado pela atriz Maria Fernanda Batalha), tira da bermuda um socador de limão de forma cilíndrica e o leva até a boca de modo debochado, dando um beijinho no adereço fálico. O chamado *boob tape* também é usado por alguns participantes independentemente do objetivo de criar um visual mais ou menos masculino — pois é uma ferramenta para moldar o corpo. Alguns participantes, inclusive, mantêm os seios propositalmente à mostra, ou em evidência, enquanto misturam códigos que são lidos culturalmente como masculinos e femininos em seus *drag kings*.

De qualquer modo, não há regras prévias, cada *king* vive seu processo único e a ideia de masculinidade que o interessa performar pode cambiar. Esse ponto faz eco a uma abordagem, no que diz respeito às marcas sociais das pessoas que fazem montagem *king* ainda nos anos 1990, por Lagrace Volcano e Halberstam, que tentaram discernir tipos de *drags* a partir dos corpos e marcas identitárias de quem performa.

[...] Quando *femmes* ou mulheres heterossexuais femininas representam como *drag kings*, elas experimentam o privilégio masculino negado no dia-a-dia, e produzem uma mistura camp de feminilidade e masculinidade. Quando *butches* representam como *drag kings*, elas criam uma nova masculinidade, em torno de suas masculinidades cuidadosamente cultivadas e tendem a criar efeitos de realidade e efeito masculino convincente. Quando *transgenders* representam como *drag kings*, separam completamente a masculinidade dos homens e até a virilidade dos homens. Até os *gays* têm representado como *drag kings* ultimamente e o efeito é mesclar uma masculinidade performática com as irregularidades e inconsistências de suas masculinidades ordinárias. (Lagrace Volcano; Halberstam, 1999, p. 150-152).

É possível perceber um esforço de categorização em subgrupos (*femmes* ou mulheres heterossexuais femininas, *butches*, *transgenders* e *gays*) por parte desses dois autores que faziam parte da cena sapatão dos anos 1990 e, portanto, faziam suas contribuições teóricas de dentro e no calor do momento, quando as experiências *drag king* eram mais restritas. Risco este que costumam correr os

que insistem em registrar e refletir sobre sua própria hora histórica, especialmente dentro de práticas que escapam à norma. No entanto, as mesmas divisões se revelaram insuficientes no passar dos anos, não apenas por não abarcar a multiplicação de formas de agrupamentos de identidades dissidentes das últimas décadas (com nomenclaturas atualizadas), mas principalmente por simplificar as diferenças entre integrantes de cada subgrupo recortado, que, como veremos, não explicam mais de forma tão automática as motivações e escolhas de como compor seus *drag kings*.

Distanciando-nos de definições essencialistas, e assumindo práticas criativas via *drag*, também como investigação sobre si, não podemos deixar de reconhecer a dimensão feminista das práticas *king*, no sentido amplo, interseccional, no qual dissidências plurais desfavorecidas pelo patriarcado (não apenas mulheres) podem ter seus lugares de luta e marcas específicas reconhecidas.

As performances *Drag king* podem ser percebidas como estéticas feministas da existência, haja vista sua potência performativa que desloca as normas de gênero e é fundada em espaços criativos (Lessa; Tortola, 2016).

Essa potência performativa em ambiente lúdico permite rever padrões herdados, refazer caminhos e escolhas no que diz respeito às próprias agências no mundo, mas também, muitas vezes, nos devolve nossa autoimagem de outras maneiras. A psicóloga e pesquisadora Renat Ferrer elabora um aspecto de sua experimentação com *drag king* num depoimento no filme *Kings*: “Eu fiz as pazes com a minha feminilidade a partir do Luca [seu *drag king*]. Não foi com a masculinidade. A minha sensação é a de que eu parei de performar a minha feminilidade quando eu entendi que a masculinidade que eu estava performando era teatral”.

Por vezes, os códigos manipulados e os *gestus* (que revelam relações de poder) ressignificam formas de ocupar espaços e de se ver. Nesse espaço criativo, características introjetadas culturalmente como masculinas, por exemplo, podem ser exercitadas (mesmo que não sirvam e até mesmo não sejam nem desejáveis no cotidiano dos atuantes) com a liberdade do pacto “lúdico”. Alguns exemplos de *gestus* recorrentes são posturas de enfrentamento, atitudes de dominância, intimidação com o olhar, “crescer para cima” de alguém ou até a “broderagem” que tende a ser a tônica da confraternização entre *kings*. Apesar de uma “suspensão” lúdica de certas opressões de gênero que alguns participantes possam experimentar performando *kings*, e por maior plasticidade que o jogo permita, certas marcas entre os *kings* estão sempre ali, e essas alteridades são fundamentais em práticas que são também exercício político.

Este dispositivo de brincadeira/experimentação com gênero se desdobra em outras camadas que são evidenciadas a partir de abordagens interseccionais presentes em algumas falas. A performer Karla Riberio traz em seu depoimento, a partir de sua identificação como uma “mina preta, hiperfeminina e sapatão”, o lugar de construção de feminilidade na própria vida em contraposição à construção de seu *drag king*, Prince Jorge: “O que é a feminilidade padrão? O que é uma beleza padrão? [...] ir no extremo do feminino, pra mim, é também um processo [...], performar a feminilidade é também performar”. O gênero não se dissocia de outras marcas — “um *king* preto não é o mesmo que um *king* branco”. O delírio do “universal” tem gênero e tem cor. Um corpo preto ou racializado, que parodia, homenageia ou simplesmente se experimenta na arte *drag*, enuncia territórios e *gestus* que se diferem daqueles de um corpo branco. Um *king* branco frequentemente cria paródias para rir do “sujeito universal” (que é sempre homem, cis, hétero, branco), enquanto um *king* preto se coloca no jogo a partir de outras marcas sociais/relacionais.

Eli Nunes, como pessoa trans e racializada, desdobra esse ponto, enriquecendo o debate no filme com outras contradições ou complexidades que fizeram parte de seu processo como performer *drag*. Define seu *king*, Lili Bertas, como “uma poc, um viadão” inspirado nos “marvan” (uma garota de periferia com a qual convive em Belo Horizonte): “eu quero fazer uma paródia dessas pessoas ou será que também estou me inspirando nessas pessoas?”. Argumenta que a homenagem pode não excluir a crítica: admirar alguns aspectos e reconhecer contradições, rejeitando, por exemplo, o machismo presente em algumas dessas figuras que inspiram sua criação. Tal posicionamento nos remete à riqueza dos lugares “entre” (Anzaldúa, 2005) — nas junções do que fica e do que é descartado, única e intransferível, a partir de um corpo com marcas específicas que não vai ser assimilado sem tensionar as categorias vigentes.

Faz-se também importante reparar como a não binaridade e a transexualidade de certos participantes frequentemente contribuem para uma desestabilização de figuras *drag kings*, ou “*kuings*, *queengs*, *cuings*”, como alguns dos integrantes do filme brincam.

Talvez, pensando o conceito de masculinidade sem homens ou a masculinidade feminina, que seria um gênero específico, segundo a proposta de Halberstam (2008), possamos olhar para as experiências a partir da autoidentificação dos próprios participantes do filme em questão e para torções de gênero mais complexas. Lu Ordman, uma pessoa trans masculina branca, relata ter encontrado em sua *king* bicha-do-vogue a expressão de uma feminilidade outra, diferente da que acessava antes de se entender como uma pessoa trans. São torções que revelam outras camadas da premissa *king*.

E se, ainda, quisermos sair do campo de gêneros humanos, é possível verificar, noutra fala do documentário *Kings*, uma busca de fuga, utópica, lúdica, que o *drag* também é capaz de proporcionar. Também, o performer Lu Ordman comenta que, por vezes, procura em sua composição “Uma coisa animal, alienígena, que não seja humano necessariamente. Que seja além”. O desejo de criação de ontologias ciborgues (Haraway, 2009) pode ser complementado pelo conceito de desidentificação de Muñoz, quando derivado de um processo desviante de sobrevivência do *queer* (do que não se encaixa). Usada para pensar performances de minorias políticas, a noção de desidentificação é explicada de forma didática via o exemplo do “*hey, you there*” (“ei, você aí”) típico das propagandas norte-americanas, que têm o consumidor normativo como alvo, e, portanto, o receptor desse “você” nunca é a pessoa *queer* e/ou de cor (Muñoz, 1999, p. 3).

Logo, este inventar-se e descobrir mais sobre si tem revelado complexidades ricas para pensar como composições *kings* são criadas a partir de desejos que os estereótipos não resolvem — que respondem a pulsões de vida que ganham agência a partir da liberdade da experimentação —, inclusive, a depender do caso, do desejo de esticar propositadamente dimensões da desidentificação. Desdobrando a análise para prática de vivências coletivas, tal como o filme em questão também propõe, poderemos observar os *gestus* performados a partir das relações com o espaço e o olhar do outro.

Comunal — o olhar do outro

Proposições que colocam os *kings* em ação, como um jogo de pebolim, têm a função de deslocar a atenção da pessoa montada da própria performance e propiciar uma vivência concreta coletiva em que seu corpo todo está implicado. No documentário, a ação de jogar revela outras facetas dos *kings*, talvez devido à descontração propiciada — as torcidas, as provocações entre “times”, as frustrações e celebrações. Os corpos que performam *kings* moldam as ações que moldam os corpos. Quando o foco oscila entre a situação da montagem, a mesa do jogo, a cerveja e a relação entre jogadores, cada *king* vai ganhando tempo de existência em *drag*, biografia. Para além de estarem montados, os *kings* se afetam mutuamente, fazendo algo em grupo num tempo estendido. A estratégia do jogo é efetiva por colocar os *kings* já em prontidão, apropriados das ações comuns a qualquer indivíduo que se encontra em um espaço de lazer, em situação social.

Retomo aqui duas referências de eventos de montagem imersivos. Primeiramente, a oficina performance “*king-pong*” (*ping-pong drag king* realizado pelos Piratas de gênero) no festival de arte e ciências *Women of the World*, que aconteceu na Praça Mauá, região portuária do Rio de Janeiro.

A proposta, junto a outras ações de Fizman, me chamou a atenção na ocasião pela afinidade do campo explorado, diante das incontáveis manifestações de *drag* possíveis. No coletivo, notava-se um tipo de performance arte com trajetória nas artes visuais. O grupo se dedicou a ações usando como referência a foto-performance “*Untitled (Facial Hair Transplant)*” de Ana Mendieta (1972), por exemplo, que também fazia parte do repertório que eu estava usando em aulas e pesquisa na UFOP⁷, naquele período. E, ao ter notícias do “*king-pong*”, entendi um caminho que também estava me interessando de abordagem de dispositivos relacionais que estariam mais próximos de um *happening* do que de qualquer tipo de show ou desfile *drag*. E, então, houve a “*sinuca dos kings*” (realizada pela coletiva Conversas do Brejo⁸, da qual fiz parte) em Ouro Preto, cidade de interior de Minas Gerais, num domingo à tarde no espaço Heleno’s.

É razoável afirmar que uma das alterações mais acentuadas que podemos notar quando um *performer* entra no estado *drag* está no olhar. Trago aqui um depoimento de uma aluna, J. R., uma mulher cis branca, de 19 anos (na ocasião, 2019). Numa oficina que realizei na UFOP, que reverberou em muitas outras ações de *drag king*, J.R. disse, após uma caminhada pelo campi universitário em *drag*: “Eu descobri que eu não olho as pessoas de frente, eu cresci evitando olhares na rua para não ser interpelada. De *king* eu andei de cabeça erguida, encarando. O meu olhar foi o que mais mudou”. Essa fala, em debates e outras experimentações de montagem *king*, costuma ter eco em experiências de outras pessoas, principalmente as identificadas como mulheres. No caso, J.R. descobre algo que já é dela, a capacidade de ocupar (determinados) espaços sem medo, mas que o “personagem” validou. A experiência *drag king* a revelou uma percepção de si a partir do uso de uma agência no mundo que fora repetidas vezes desestimulada por fatores externos (muitas vezes, modos de sobrevivências aprendidos) ou até interdita (em casos em que a integridade física é ameaçada, apenas por passar por determinados territórios).

Enquanto algumas práticas *drag* acionam ideias de masculinidades que inclusive devolvem aos *performers* características que podem ser nutridas em suas vidas, outras podem mirar no pior da “omice” como uma forma de expurgar no deboche os clichês da misoginia. Um procedimento do *camp* performativo é a citação de ações que acumulam forças através da repetição de um conjunto

⁷ Universidade Federal de Ouro Preto — no DEART (Departamento de Artes Cênicas), onde fui professora substituta entre 2018 e 2019

⁸ A coletiva foi fundada pelos integrantes (na época meus alunos) Karla Ribeiro, Mayra Pietroantonio, Theo Mantelato, Sheiq Sheronn e eu, e, mais tarde, se vinculou ao projeto de extensão NINFEIAS (DEART/UFOP), coordenado pela professora Nina Cactano.

de práticas que conferem autoridade aos seus agentes (Butler, 2002). Talvez o maior plano sequência do filme *Kings* seja o do *drag king* Gegê, performado pela atriz Ana Paula Novellino (de idade acima dos 50 anos), que, improvisando, sustenta seu olhar para a câmera. Com pequenos movimentos de cabeça e uma dança lenta, Gegê parece escolher seu alvo. Coloca o público no lugar de objeto de sedução e, com muita calma, ora sério, ora esboçando um sorriso estranho, subitamente sério de novo, ora patético, vai incorporando um ar invasivo de assediador (ao final, quando abaixa o olhar, a impressão é de que mira em partes do corpo de quem o vê).

Em dado momento do filme, o estabelecimento multiplica o número de frequentadores. O DJ Rafaello (performado por Rafé Ferreira) coloca som e “brotam” dezenas de *kings* na festa, ocupando o espaço do bar. O registro da festa nos dá a impressão de haver ali um “mar de *kings*”, como se a câmera adentrasse uma dimensão paralela. *Drag kings* solo, em grupos, casais etc. Além do espaço delimitado, as vestimentas disponíveis nas araras e demais elementos de caracterização física (maquiagem, adereços etc.), são as interações espontâneas na pista de dança, nos passinhos coletivos, nos “chavecões” e nos beijos demorados entre mulheres performando *drag kings* que parecem funcionar como o portal principal, o tapete voador, o veículo para a construção dessa realidade paralela *king*.

O corpo que dança é o corpo do desejo, diz o indizível, possibilidade discursiva, ativismo (Lessa; Tortola, 2016).

Desde o pré-teatro, quando reduzimos o rito aos seus elementos base, costumamos achar a delimitação do espaço e os trajes (HELIODORA, 2013) para entrar no rito (que é essencialmente comunhão, portanto, social) as condições especiais que transportarão o ator/*performer* para sua ação teatral/perfomática (PAVIS, 1999) mas nada é tão relevante quanto o pacto, o jogo compartilhado, o olhar do outro que está presente, de corpo inteiro. De ritos pré-teatrais antigos até experiências teatrais mais contemporâneas, como a de Jerzy Grotowski, que buscou eliminar tudo que não fosse essencial ao pacto cênico (reduzindo o acontecimento teatral à imprescindível relação espectador-ator), há quase sempre as vestimentas para o rito (que significa o figurino para estar em comunhão com os demais) e o tempo-espaço delimitado para o acontecimento teatral-perfomático. Mesmo quando simples, uma roupa que é veículo para a entrada nesse dispositivo lúdico, e não a do cotidiano, a da “vida lá fora”, ajuda a interromper o tempo-espaço do dia a dia. Para alguns *kings*, bastam dois riscos a lápis de olho, fazendo um bigodinho, para entrar em estado de performance. Essa digressão nos serve especialmente para pensar a arte *drag off-stage* (fora do palco), que, apesar de se desvincular do

lugar de palco, mantém o rito (minimalista ou elaborado) de caracterização e adentramento em um dispositivo de comunhão a partir de regras outras, da brincadeira, do jogo com o Outro.

Agir em *drag* é experimentar novas agências no mundo — o que não se dá apenas no corpo, mas nas relações. Algo acontece com os corpos quando caminham no espaço em *drag*. O olhar muda. O jogo social muda. E quem entra num bar cheio de *drag kings* também deve se ressituar. A arte *drag* é política não só por contribuir para descondicionar performatividades de gênero, mas também por ser uma prática capaz de fortalecer comunidades dissidentes. Ambos são fatores que desestabilizam jogos de poder sociais.

Ao final do filme *Kings*, acompanhamos uma dúzia de *drag kings* que estava no bar, passeando à noite por ruas do bairro carioca de Santa Teresa. A impressão de adentramento na “vida real”, no espaço público, causa uma sensação de imprevisibilidade e riscos antes mais controlados pelo espaço do bar. Temos algumas pistas de como o olhar de passantes de fora do jogo (e do enquadramento da câmera) podem estar atuando sobre o bando de *drag kings* a partir de alguns comentários dos próprios *kings*: “estão fugindo da gente”; “mexeram contigo?”; “fiscais de macho (risos)” etc.

A questão do poder estrutural (que ameaça o que foge à norma) em tensão com o poder dos corpos em *drag* em coro (no caso a afronta de um bando *king* que satiriza marcas de gênero historicamente dominantes) é evidenciada no mover-se pela cidade à noite, dentro de um jogo de suspensão de interdições e ameaças cotidianas a corpos de mulheres cis, pessoas trans e outros *queers*. Neste dispositivo fílmico, há uma simulação de como seriam certas liberdades de ir e vir para aqueles corpos — tal suspensão lúdica de restrições pode deixar um gosto desse poder. No entanto, como é evidente, estar em *drag* não faz ninguém “virar” homem cis ou usufruir de seus privilégios, mas permite imprimir no mundo outros *gestus*, desobediência às expectativas, ensaios utópicos de liberdade necessários.

Um outro tipo de poder

Para concluir, vale trazer uma fala do depoimento de Eli Nunes no documentário *Kings*: “a figura *drag queen*, *king*, *queer* tem uma coisa do poder que é legal acessar, que desafia a gente na nossa insegurança”. A questão da autoconfiança está atrelada ao deslocamento performativo, a forma como se experimenta um dispositivo de construção “pirata” de gênero reconfigura suas agências no mundo (nem que seja só no imediato do jogo). A gente pode pensar aqui, em relação ao *king*, num poder que é acessar traços de performatividade de um gênero historicamente dominante, mas também um poder

(talvez mais relevante) que é o da desobrigação de identificação naturalizada com uma performatividade vinculada a qualquer gênero. De todo modo, adquirir mais perspectiva sobre algo tão fundador de nossas identidades e agências no mundo, que é a construção de gênero, é um tipo de poder.

A discussão sobre poder e hierarquia de gêneros, como vimos, ganha diferentes nuances na arte *drag* — uma prática que pode se dar através de paródias, deboches, homenagem, celebração, críticas e autoinvestigação e que reorganiza subjetividades, permitindo descobertas sobre o masculino, o feminino e o que escapa do binarismo de gênero. Também abordamos questões sobre marcas sociais que não são extintas por trás de um *king*. O jogo permite uma reorganização provisória de significados dessas marcas. Além da montagem, há o usufruto do encontro coletivo no qual *gestus* não necessariamente familiares para esses corpos são (re)produzidos dentro de um pacto de jogo lúdico compartilhado. Talvez, brincar com gênero seja um exercitar desse lugar “entre”, pois o *performer* não esquece da construção de gênero que o formou, pelo contrário, a vê com mais nitidez da outra margem do rio. Trata-se de um jogo capaz de conter em si divergências e movimentos vivos, fortalecendo a tolerância (e intolerância), a ambiguidade (Anzaldúa, 2005). Os lugares “entre” se revelam e se reorientam, experimentam os mecanismos de manutenção de hierarquia de gênero através de seu desmantelamento lúdico e brincante, que o desessencializa, como o gênero ciborgue de Haraway.

Referências

ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza/rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, setembro-dezembro/2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300015>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300015/7726>. Acesso em: 15/06/25.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CAPELHUCHNIK, Laura. Quando a masculinidade se desmonta. *Revista Gama*. [S. l.], 11 ago. 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/sociedade/quando-a-masculinidade-se-desmonta/>. Acesso em: 16/05/25.

FERRER, Renat. *Gênero: Pirata*. A montagem Drag King como construção criativa de gêneros. 2023. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) — Uerj, Rio de Janeiro, 2023. (dissertação não publicada).

HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Barcelona – Madrid: Egales editorial, 2008.

HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no Final do Século XX. In: HARAWAY, Donna J.; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org). *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118

HELIODORA, Barbara. O Pré-Teatro. In: *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 19 – 20.

LAGRACE VOLCANO, Del; HALBERSTAM, Jack. *The Drag King Book*. Londres: Serpent's Tail, 1999.

LESSA, Patrícia; TORTOLA, Eliane. O corpo que dança e a construção da poética Drag King: um tango-ação. *Periódicus*, Salvador, n. 4, v. 1, p. 76-90, nov. 2015.-abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i4.15424>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15424/10562>. Acesso em: 15.06.25.

LIFSHITZ, Sebastien. *The Invisibles: Vintage Portraits of Love and Pride. Gay Couples in the Early Twentieth Century*. [S.I.] Rizzoli, 2014.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

PAVIS, Patrice. Ritual (Teatro e ...). In: *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 345 - 347

PRECIADO, Paul B. *TESTO JUNKIE: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SABSAY, L. I. La performance drag king: usos del cuerpo, identidade y representación. *Question/Cuestión*, [s. l.], v. 1, n. 12, 2006. Disponível em: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/276>. Acesso em: 13/05/25.

Filmografia

CARMELITA Tropicana. Direção de Ela Troyano, EUA, 1994. (27 minutos)

DIKETACTICS. Direção de Barbara Hammer. EUA, 1974. (4 minutos)

KINGS. Direção de Juliana Pamplona. Rio de Janeiro, 2024. (15 minutos).

MAN for a Day. Direção de Katarina Peters. Alemanha, 2012. (59 minutos)

Disponível em: <https://youtu.be/sM0DZ4cLA4M?si=YvYmFEeCoVzXLfhU> Acesso em: 15/05/25.

SUPERDYKE. Direção de Barbara Hammer. EUA, 1975. (18 minutos)

Eus em Série – Das autoficções em *I may destroy you*, *Better Things* e outras dramédias contemporâneas

Márcio Andrade | João Pedro Pinho

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade entrevista o pesquisador João Pedro Pinho, que analisa o fenômeno das séries semiautobiográficas como expressão das novas formas de escrita de si nas narrativas televisivas contemporâneas. Em diálogo com obras como *I May Destroy You*, *Better Things*, *Girls*, *Louie*, *Seinfeld* e *Master of None*, a conversa percorre os territórios híbridos da autoficção, explorando as fronteiras entre o vivido e o encenado, o íntimo e o coletivo. João propõe o conceito de “semiautobiografias ultrapersonalistas” para descrever um conjunto de produções em que autoras e autores constroem versões ficcionais de si mesmos, tensionando as noções de autoria, identidade e autenticidade. A partir de um mapeamento que identificou mais de 90 séries semiautobiográficas produzidas entre 2000 e 2020, João analisa como o gênero da dramédia se tornou um espaço privilegiado para experimentações narrativas, especialmente com o esgarçamento da sitcom tradicional. O episódio também reflete sobre a crescente contaminação entre ficção e documentário, apontando para obras como *O Ensaio*, de Nathan Fielder, e *How to with John Wilson*, que radicalizam a performatividade do “eu” em contextos não ficcionais, pensando a autoficção como linguagem do risco e da hesitação.



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E OUÇA O PODCAST**



 **ESCANEE COM A CÂMERA DO CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO**

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADO – JOÃO PEDRO PINHO

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO

PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

(AUTO)BIXAR-GRAFIAS:

Por uma poética transvestigênera de si

Tallýz S. Pereira



ESCANEE COM A CÂMERA DO
CELULAR E OUÇA O ARTIGO

*Minha estética é a erva que cresce nas brechas do concreto
sem motivos, apenas porque certa qualidade de vida
não exige justificativa para existir*
Mah Santos (2023, p. 12).

Num gesto de inscrição, recolho, a partir de uma matéria imprecisa, algumas condições para uma enunciação em primeira pessoa. Haverá a precipitação de uma certa carne, avolumando-se em torno do que chamarei de corpa⁹, para o horror da higiene morfológica da língua. Aliás, por falar em línguas, será nesse domínio estrangeiro em que me direi “Travesti”. Aqui, uma travesti se inscreverá, dirá de si mesma e dirá de outras também. Não sem um abalo constante, uma certa categoria de *trans-*torno que em nenhum momento pacifica o empreendimento que é dizer de si mesma, se autonarrar, investigar o que quer que seja nesses domínios.

Com alguma arquitetura conceitual, um ímpeto inicial me leva a investigar uma produção literária transvestigênera contemporânea, sobretudo aquela matizada pelos terrenos das escritas de si. É preciso salientar o tremor e profundo desconcerto que senti ao ler tais escrituras, mas também o gozo e o fascínio, quando senti acontecer uma operação que me lançava ao cerne daquilo que haveria de sacudir toda a minha constituição: a revelação de que eu compartilhava também da posição existencial daquelas a quem investigava.

Encontrei, com a leitura de Dodi Leal (2021), em seu livro *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, aportes poderosos que desenca-

dearam os sentidos de uma experiência/nome que, ainda em mim, se acomodavam. Alguns questiona-
⁹ “A utilização de ‘corpa’ e, posteriormente, de ‘texta’ assinalam uma provocação em relação ao que a norma dita na distribuição de vocábulos genericados. Estranhar a suposta ausência de marcador morfológico de gênero, nesses termos, indica meu comprometimento epistemológico com o enlouquecimento da Lei, seja ela paterna, jurídica, textual, de gênero” (Pereira, 2024, p. 13).

mentos fissuraram processos subjetivos importantes nas pesquisadoras em questão — em Dodi Leal durante sua pesquisa de doutoramento e, em mim, em recepção ao seu texto e também em processo de escrita de tese:

Mas quando foi, e o que houve, que possibilitou que eu percebesse que a transgeneridade, projeto de minha pesquisa de doutorado, também dizia sobre minha pessoa? Como que alterar a percepção que eu tinha sobre mim e meu processo performativo de gênero modificou o modo de condução desta pesquisa? Como se altera uma percepção de gênero? (Leal, D., 2021, p. 32).

Dodi me fez sentir um deslizamento fundamental, momento oportuno no qual questiono, a partir de suas reflexões, posições pronominais que me separavam das sujeitas a quem investigava. A pesquisadora expõe essa quebra: “até então eu me referia a travestis em terceira pessoa do plural, mas porque assim havia aprendido socialmente o que significava ser travesti: *terceira pessoa do plural, jamais primeira pessoa*” (Leal, D., 2021, p. 33). Qual seria o preço a pagar ao dizer travesti em primeira pessoa? Quais investimentos subjetivos nos fazem materializar essa posição de sujeitas para o mundo? Quais os incômodos que produzem na cisgeneridade ao lançarem mão do artifício das escritas sobre si? Que maquinarias proto-tecno-subjetivas acabam habilitando ao materializarem projetos existenciais?

Fervilhando em meio a tantas perguntas, persegui um caminho nada evidente, de difícil envergadura, escorregadio, e que, em cada curva, me assaltava com mais aporias. Era um momento em que meu “eu” travesti encontrava com “eus” travestis distintos e singulares, produzindo afetações e fricções poderosas demais para caberem no espaço de qualquer tentativa de textualização. Esse momento foi de abandono, em todos os sentidos possíveis; eu precisaria perder o sentido de qualquer coerência e autoevidência, o controle de qualquer processo subjetivo que pensava ter. Também foi o momento de produzir o fracasso¹⁰ (Halberstam, 2020), de ter com ele a lição de insuficiência, de dinamitar o que as noções de pares, êxito e reconhecimento queriam para mim a partir de um modelo exemplar já há muito interdito a algumas corpos e existências.

¹⁰ “Que tipos de recompensas o fracasso pode nos oferecer? Talvez o mais óbvio é que o fracasso permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano [...]. E ainda que, indubitavelmente, o fracasso venha acompanhado de uma horda de emoções negativas, tais como decepção, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea” (Halberstam, 2020, p. 20).

Chegar à proposição das *(auto)bixar-grafias* (Pereira, 2024) não se deu como um ponto fixo de chegada, tampouco como uma epifania súbita. Foi me *(auto)bixar-grafando* que abri — e abro, mais uma vez — essa zona subjetiva *trans*-tornada. Uma dobra do mundo em que lanço a corpa transvestigênera ao trabalho tecno-protético de uma artesanaria de si. Inscrever-me travesti: um gesto que não cessa de me devolver ao abismo e ao risco de encarnar-me na imprecisão desse signo. Habitar o nome travesti como quem habita uma linguagem de rachaduras, de resíduos, de fragmentos que recusam a síntese. É nesse movimento de me deixar escorrer entre as frestas que a escrita pulsa, como processo, como corpa em trânsito, como gesto que nunca se completa.

A própria construção neográfica do termo *(auto)bixar-grafias* carrega, em sua forma, as torções que operam na carne da língua(gem). O *(auto)*, acossado por parêntesis, já põe em relevo a suspensão de toda autonomia arrogante que sustenta o sujeito ocidental — esse que se crê autoevidente, autoidêntico, autônomo, autor de si. *-Bixar* se estende enquanto força corruptora, contágio vivo que infecta os regimes de pureza, as ficções higienistas de uma ordem simbólica ainda colonizada por dispositivos de assepsia. É nesse ponto que *-grafias* insiste, como insistem as corpas que se escrevem para não serem apagadas. Grafias que operam enquanto rastro, vestígio, gesto tecno-protético de inscri(a)ção do/no mundo a partir da travessia de uma *corpa transvestigênera*, que escreve para existir e existe escrevendo, não como quem obedece à norma, mas como quem desvia, corrompe e inventa possibilidades im-possíveis.

Nesse território de linguagem *trans*-tornada, *(auto)bixar-grafias* se ergue como eixo que tensiona as margens do dizer e do ser, como uma poética transvestigênera de si. Não se trata de um conceito fechado, mas de uma proposta que se move entre fraturas, que pulsa nas bordas do legível. Uma fabulação metodológica que se ancora na experiência de se inscrever e criar-se travesti. *(Auto)bixar-grafar* é performar uma escrita que se sabe contaminada, que assume a instabilidade como ética e como estética, que se afasta de qualquer tentativa de captura totalizante da subjetividade. Aqui, inscrever-se é também insurgir-se.

Num campo denso de reverberações é que situo as questões que me atravessam, que me escapam e que, ainda assim, me constituem: como se escrever travesti em primeira pessoa? Que grafias podem abrigar a iminência de uma corpa que se reinventa a cada linha? Que epistemologias escapam quando nos recusamos a sermos apenas objeto do olhar e nos tornamos autoras das próprias fissuras?

(Auto)bixar-grafias, portanto, não se oferece como método, nem como conceito estabilizado,

mas como um campo de forças em desordem, um exercício de escrita que tensiona o nome, o corpo, o sujeito e a linguagem. É nesse entrelugar que me lanço: entre a recusa e a reinvenção, entre o escombros do que me foi dito ser e a fabulação do que posso ainda me tornar. Ao final — ou antes, à beira —, resta apenas a travessia: escrevo para não cessar de me *(auto)bixar-grafar*.

Bricolagem travesti como te(nt)ar *(auto)bixar-gráfico*

Num momento oportuno, convoco Maria Léo Araruna para um entretencimento¹¹ afetivo-textual; juntas, iremos abrir a oficina dos te(nt)ares *(auto)bixar-gráficos*. O termo *te(nt)ares* apresenta-se como um jogo de palavras que entrelaça o gesto de *tear* — fiar, tramar, urdir — ao verbo *tentar* — experimentar, arriscar, falhar. Trata-se, portanto, de fiar um fio interminável para constituir uma subjetividade que não se firma como essência, mas que se fabrica a partir de tecnologias subjetivas precárias, instáveis e artesanais.

Junto ao título da obra de Araruna, roubo sentidos que nos ajudarão a tecer caminhos provisórios que se abrem ao sabor do trilhamento dessa escrita/leitura. Assim, faremos uma *Bricolagem travesti*, brincando de artesanias improvisadas ao usar toda a sorte de materiais para realizar incursões por sobre a experiência somato-política que é ser carne e corpa transvestigêneres no Brasil.

Vibrante, a paleta de cores de Maria Léo Araruna se faz notar pela fricção constante, uma transa de tons que matiza “Roxo: a história da minha travestilidade”. Dividida em quatro partes (Parte 1: Transa, Parte 2: De momento a infinito, Parte 3: Resenha de vida, Parte 4: A chaga pede, a revolta insiste), a *texta*¹² de abertura da obra apresenta-nos uma aquarela riquíssima de uma corpa travesti tingindo-se das possibilidades que resultam do choque entre diversas instâncias e acontecimentos.

Num baile muito mais que encenado, diria encarnado, a narradora inicia uma coreografia intensa:

Éramos dois bichos. Encontrávamos todas as formas com a carne que possuíamos. Dois corpos, com muita dor, sangue e vontade, comiam-se. Destruímos e, em seguida, encontrávamo-nos um com o pouco de outro. O nosso coro se fragmentava por horas. Formávamos restos de nós mesmos que logo depois se remodelavam construindo um novo ser, transcendente, puro, nada imaginável (Araruna, 2019, p. 8).

¹¹ “A argumentação teórica que desenvolvo, aqui nomeada de entretencimento, visa com esse chamamento justamente destacar seu processo de feitura, de ligação, de composição” (Leal, D., 2021, p. 114).

¹² “Seguindo o ritual de (con)torções de Dodi Leal (2018), que traz ao mundo a ‘teatra das oprimidas’, deformando o local do universal masculino não marcado pela desinência de gênero, quero também dizer que deixo de mão o termo ‘(d) o texto’ para referir-me ao conjunto de escrituras que por aqui escorrem. Na forma de corpa, essas autoras transvestigêneres tecem ‘as textas’, grafando insistentemente nos versos do texto da lei (paterna, jurídica, literária) assombrosas derivações e trajetórias impuras” (Pereira, 2024, p. 44).

O “dois” enunciado no fragmento não opera sob a lógica conciliadora da alternância nem se acomoda no conforto de uma binariedade identitária; ao contrário, ele vibra na instabilidade da (con) fusão, no entrechoque de forças que se atravessam mutuamente. O que se estabelece é uma dança de carne e sangue, em que corporalidades não apenas se encontram — elas se devoram. Há uma inscrição brutal que torna evidente a encarnação como processo: tornar-se carne é fazer-se matéria de um gesto visceral, em que o ato de possuir é contaminado por uma semântica espectral — é possessão, nunca propriedade. O outro que se devora é também o si mesmo, e vice-versa. Fragmenta-se. Resta. Re-modela-se. Pelo movimento de despedaçamento e recomposição é que emerge a bricolagem como princípio (*est*)ético: colagem precária, articulação tecno-protética de pedaços que não pretendem formar um todo. O baile, então, é este: um giro entre falhas, entre cacos que, mesmo quando recompostos, não regressam à mesmidade (Mombaça, 2021).

Em termos de uma cenografia da encarnação transvestigênera, abigail Campos Leal (2021) situa os esforços e o labor de materializar-se corpa dissidente em contextos sudakas, sobretudo em solo brasileiro. Afinada com esse intento, ela reafirma o trabalho de rearticulação das modulações do ser que “transformam suas atmosferas existenciais em paisagens habitáveis, ainda que precárias” (Leal, a., 2021, p. 16). Nesse sentido, a autora elabora a história da vida e do corpo a partir de um arquivo onto-epistemológico possível, perseguindo um caminho “na direção de problematizar de forma mais ampla y profunda a metafísica euro-branca que subordina e *esfacela* o *bio*-gráfico (vida) em detrimento do epistemo-lógico (saber)” (Leal, a., 2021, p. 16).

Desse modo, na segunda parte da texta, intitulada “De momento a infinito”, vemos a constituição de uma temporalidade torcida e não linear, que se mescla ao empreendimento narrativo de si proposto pela narradora. Pinta-se o estranhamento, um ponto de (con)fusão:

Essa não é a história de uma imensa temporalidade, mas, sim, de um simples momento. O momento em que eu lido com meu duplo, com meu dobro, com meu ambíguo, com meus dois corpos. O momento em que eu me faço dois para ser uma. O momento em que fabrico, engulo, sinto e adentro minha segunda parte. O momento em que eu permito ser guiada por uma nova tentativa de mim mesma. É o momento em que novos códigos e sensações se fundem. Uma conversa de feminino com masculino se apresenta e se faz presente; perdura (Araruna, 2019, p. 8).

A partir da recusa a uma monumentalidade temporal, que organiza a vida enquanto arquivos de exemplaridade e índices normativos de legibilidade social, podemos compreender as escritas de si de uma maneira mais radical e singular. Esse “momento em que eu permito ser guiada por uma nova tentativa de mim mesma” (Araruna, 2019, p. 8) aproxima-nos da proposta de Elizabeth Muylaert Du-

que-Estrada e seus *Devires Autobiográficos*. Na obra homônima, a autora reflete sobre a atualidade da escrita de si, lendo a contrapelo a tradição autobiográfica, para destacar que lidar com essas escritas requer um procedimento de natureza desviante (Duque-Estrada, 2009, p. 15). Além disso, a pesquisadora recupera os ecos da produção de Nietzsche, Freud e Marx, no sentido de que “o sujeito nunca esteve presente a si mesmo, que a relação a si é sempre uma relação heterogênea” (Duque-Estrada, 2009, p. 15), o que resultaria num novo modo de pensar a questão das escritas de si — em especial das autobiografias —, perseguindo “uma reflexão que seja sensível à natureza plástica do eu que se tece na escrita de si” (Duque-Estrada, 2009, p. 15).

Assim sendo, as escritas de si não se oferecem como espelhos fiéis de uma identidade coesa ou como registros estáveis de um eu que se conhece. Instaura-se esse “momento em que eu lido com meu duplo, com meu dobro, com meu ambíguo, com meus dois corpos” (Araruna, 2019, p. 8). Assim como para a narradora de “Roxo”, o que me move nesse gesto de *inscri(a)ção*¹³ (*auto*)*bixar-gráfica* é a dobra im-possível: escrever-se como quem se perde no percurso, como quem atravessa um espaçamento de temporalidades irreconciliáveis.

Antes de qualquer autobiografia, há um gesto inaugural e frágil de apresentação: apresentar-se a si mesma. Um gesto vacilante, que não se sustenta senão nos pontos tênues onde algumas versões de mim se tocam, se chocam, se transam. Na terceira parte da texta, a narradora elabora uma amálgama exuberante desse processo friccional de tornar-se e apresentar-se enquanto corpa transvestigênera:

Tudo se faz nesse presente de criação; o éden em corpo-trans. Enceno um tesão a partir de um sexo que faço comigo mesma, ao compreender as misturas das duas cores. Quando se tingem uma tonalidade em outra, quando reformulo minha história, passo a adquirir uma tela surrealista de única cor: o roxo (Araruna, 2019, p. 10).

Misturando-se no corpo da linguagem, as cores e rostos atravessam paragens distorcidas, numa cena orgiástica de materialização im-possível. Uma zona irresistível de tesão, na qual aquilo que me convoca a escrever não é a ilusão da unidade, mas justamente a fratura que me atravessa. São nesses limiares que nos encontramos — e nos desencontramos — ao tentar habitar a linguagem como espaço de (des)identificação contínua (Preciado, 2020).

¹³ Termo que utilizo como desdobramento do título do meu livro de poesias *PoemAtoS & Outras: inscri(a)ções*, publicado em 2023 pela editora Patuá. A escolha pela forma gráfica com parêntesis tensiona a palavra “inscrição” — entendida como marca cravada na pele, rastro deixado no corpo e no mundo — e a palavra “criação” — enquanto *poiesis*, gesto de invenção e emergência. Trata-se de um jogo que aproxima a escrita do ato de marcar e ferir, riscar e materializar.

“Quando reformulo a minha história”, preciso alocar o artifício da história que (me)conto numa posição de *minha*. Isso porque o estranho e o fantasma rondam sempre os expedientes das escritas de si. Não escrevo sobre mim porque detenho qualquer autoridade sobre a matéria da minha vida (Butler, 2017), mas porque essa matéria me escapa e, na fuga, deixa rastros que me tocam. Escrevo, então, para tentar apropriar-me dessa propriedade¹⁴ (Cragnolini, 2016), que é escorregadia, arredia, feita de cortes, silêncios e falhas. O que se escreve de si não se captura: se persegue. E nesse gesto de perseguição, algo de mim sempre falta, algo de mim sempre sobra.

No jogo entre memória e invenção, entre evocação e espectro, o que se anuncia é uma escrita que não se satisfaz com a representação de um sujeito dado, mas que arrisca a performance de uma travessia. *(Auto)bixar-grafar-se* torna-se, então, um modo de experimentar-se em voz, em imagem, em carne — não como espelho de si, mas como dobra. É nessa dobra que a escrita ganha potência poética, não para nomear uma identidade, mas para encarnar uma entidade, fazer vibrar uma presença que é, ao mesmo tempo, volátil e contundente. Araruna, nesse sentido, constrói uma cena em que o gesto de escrever-se coincide com o de corporificar-se, no risco de um *e/u*¹⁵ que se refaz entre restos, rasgos e transfigurações:

E é nesses simples momentos do itinerário que tenho para mim, em que presencio recordações e expectativas, que finalmente me apresento enquanto ser inteiro. Rasgo-me, destruo-me, fragmento-me e me construo, reencarno-me, crio-me, encontro-me, transcendo-me. Permaneço em tons de roxo. Um bicho. Una. Dúbia. Completa. Um ente. Entidade. Uma travesti (Araruna, 2019, p. 11).

O *(auto)* das *(auto)bixar-grafias* é sobretudo um endereçamento¹⁶ (Derrida, 2021). Uma carta enviada à leitora primeira de mim mesma. Escrevo como quem finge saber o que houve, como quem simula domínio sobre uma narrativa pretérita. O truque é esse: fingir que a matéria escrita do passado me pertence, e não que ela me possui. Pois não se trata de ter uma história, mas de negociar com ela, linha por linha, um pacto instável entre memória, desejo e fabulação. Assim sendo, “presencio recor-

¹⁴ “Escrever implica abandonar toda centralidade, converter-se quase em um ‘lugar vazio’ para ser atravessado por outras vozes, outros corpos, outros textos. Escrever, ainda que em nome próprio (ou, sobretudo, em nome próprio), significa deixar toda a propriedade de si para permitir que nela outros falem a partir de nossas palavra” (Cragnolini, 2016, p. 79, tradução própria).

¹⁵ “Sob a forma com a qual abigail Campos Leal grafa o *e/u*, golpeando graficamente sua suposta inteireza e abrindo a sua própria constituição cindida, re-afirmo aqui o compromisso com a fal(h)a: espectral possibilidade contida em toda a instância normativa (Butler, 2015)” (Pereira, 2024, p. 32).

¹⁶ “A orelha envolvida em qualquer discurso autobiográfico que ainda está no estágio de ouvir alguém falar (ou seja: eu estou contando a mim mesmo minha estória, como Nietzsche disse, eis a estória que conto a mim mesmo; e isso significa que eu escuto a mim mesmo falar). Eu me falo para mim mesmo em um certo modo, e minha orelha está assim imediatamente conectada ao meu discurso e à minha escrita” (Derrida, 2021, p. 50).

dações e expectativas”, e é nesse itinerário entre o já vivido e o ainda por vir que ousou me apresentar — não como sujeito fixo, mas “enquanto ser inteiro”, nessa inteireza que não é solidez, mas travessia.

Por conseguinte, falar de posse é falar de possessão. Eu me possuo em mim mesma, num ponto cego em que também me perco, anunciando uma terrível espectralidade: o eu escrito pode ser habitado por presenças outras, por ecos de mim que já não reconheço, por fantasmas que refundam essa imagem de sujeito a cada escrita. Escrever-se, então, não é afirmar-se — é permitir que algo estranho me escreva também, que uma trajetória se realize através de mim, recompondo e desfazendo, ao mesmo tempo, os contornos do que ainda ousou chamar de *e/u*. Quando Araruna (2019, p. 11) afirma: “Rasgo-me, destruo-me, fragmento-me e me construo, reencarno-me, crio-me, encontro-me, transcendo-me”, reconheço nessa enumeração vertiginosa o movimento incessante de (des)possessão — ser bicho, ser “dúbia”, ser “uma travesti” é sustentar-se em estados de transfiguração contínua, em que o *e/u* é sempre um vir-a-ser, um resto que se rearticula em tons de roxo.

No poema “Enxergue as Travestis no Gerúndio”, Maria Léo Araruna elabora um devir transvestigênera alocado numa categoria temporal que humaniza as travestis. A aposta é na demora do olhar: “só olho na pele e pronto” (Araruna, 2019, p. 25). Contra os dispositivos ideológicos e midiáticos que encerram as travestis em miradas exóticas e objetificantes, o eu-lírico do poema desarma a maquinaria cisnormativa para pensá-las “por meio do acaso / por meio da esbarrada, / do tropeço, da bobeira / sem mané firula, sem mané curiosidade” (Araruna, 2019, p. 23). A demora no olhar parece desmontar o recorte da outridade transvestigênera como objeto óptico dentro de um *cistema* de visualidades:

Quando eu olho assim, dá pra enxergar uma beleza furtiva que
– logo na encarada ingênua e discreta –
me apresenta umas moças...
todas feitas de horas e minutos;
todas feitas de recreio, de intervalo.
Como se suas dobras e cantinhos espelhassem o peso do
[ponteiro-tic-tac na carne.
Como se seus poros suados fossem pegadas deixadas pela farinha
[da ampulheta.

Dá para ver que essas moças são esculpidas de demora, calma e
[nervosismo com o tempo

(Araruna, 2019, p. 23).

Ao dizer que as travestis são “todas feitas de horas e minutos; todas feitas de recreio, de intervalo”, Araruna ativa a imagem de uma existência que se fabrica no entretempo, na dobra, no respiro.

O uso da palavra “feitas” no plural acentua o labor incessante de uma artesanania subjetiva. Trata-se de um processo de montagem que nunca se conclui, cuja demora não é passividade, mas insistência em existir contra o compasso violento do tempo crono-normativo. É no tempo dilatado que a travesti se experimenta e se esculpe, ainda que sob o peso brutal de um “ponteiro-tic-tac na carne”. O tempo aqui não é neutro: é urgência, é nervosismo, é o agora que pulsa entre a memória do sangue e a iminência da morte. Mesmo assim, os poros ainda deixam escapar vestígios, como “pegadas deixadas pela farinha da ampulheta” — restos de um percurso que se queria apagado, mas que continua a marcar o mundo com os rastros de uma multidão insubordinada. Ao quebrar o vidro da ampulheta, essas existências criam fendas na cronologia assassina, fazendo da sua travessia algo incalculável, incontível, inapreensível pelas lógicas do mundo colonial ordenado.

Se a escrita de si já carrega em si o embaraço de um reconhecimento sempre falho, sempre deslocado, é no gesto de *transtornar* que encontro a possibilidade de persistir na invenção. *Transtornar*: tornar a ser, tornar-se, trans tornar-se, tornar-se trans. Uma operação dissonante que me obriga a rasurar o nome, a pele, o tempo. *Transtornar* não é mero colapso, mas um investimento proto-estilístico, uma aposta tecno-estética e artesanal naquilo que se insinua como devir transvestigênera — encarnação mundana e radicalmente outra. Não se trata de encontrar-se, mas de fazer-se de novo e outra vez, contaminando-se com os restos, com as margens, com os im-possíveis.

Cúmplice do procedimento no gerúndio de Maria Léo Araruna, digo também que estamos nos *transtornando* em corpos transvestigêneres, numa oficina magnífica de te(nt)ares (*auto*) *bixar-gráficos*:

Tente tu
produzir uma trava no micro-ondas pra você ver.
Essa história de ‘Ah, só um minutinho!’ não vai rolar.
Travesti não fica pronta de um dia pro outro não, mozinho. Fica não.
É colheita invernal; é tipo carnaval?
Leva uns meses pra rolar.
E é exatamente aí que mora a boniteza toda: durante o processo de
[confeção.
[...] A lindura tá no gerúndio: enquanto o negócio tá acontecendo.
Enquanto arrumam o cabelo, trocam de roupa, e aplicam a seringa;
Enquanto crescem os seios, tiram o xuxu, e ajeitam a neca
(Araruna, 2019, p. 24).

No verso “Travesti não fica pronta de um dia pro outro não, mozinho”, desestabiliza-se, com ironia e precisão, o mito da completude instantânea que sustenta a fantasia do corpo ideal. A voz poética não reivindica um ponto de chegada, mas o percurso: “a boniteza toda: durante o processo

de confecção”. No tempo do gerúndio — esse contínuo do estar-sendo — a travesti se elabora e se afirma, em oposição aos regimes normativos que tomam o corpo cisgênero como produto acabado e naturalmente dado. O poema desloca o olhar para os bastidores da subjetividade, para os dispositivos e tecnologias que a constroem cotidianamente — “enquanto arrumam o cabelo, trocam de roupa, e aplicam a seringa” —, revelando que todo corpo é uma fabricação em movimento, uma engenhosidade que nunca se encerra.

Ao destacar essa produção em tempo real, o poema desestabiliza os fundamentos da cisgeneridade normativa, expondo o truque por trás da ideia de “originalidade de fábrica”: uma noção que só se sustenta pela ocultação do próprio processo de feitura. A travesti, ao escancarar sua construção, não se fabrica mais do que qualquer outro corpo — apenas se recusa a apagar a história de sua montagem. O que emerge, então, é uma corpa que se experimenta na fricção entre invenção e tempo: não uma corpa pronta, mas uma corpa por fazer, em ato.

É importante ressaltar que gestar a si mesma, nesse sentido, não é ocupar um lugar de soberania sobre o próprio corpo ou destino. Não há aqui sujeito fundacional, nem artesã absoluta. Há, antes, uma artífice de gambiarras, falhas, pedaços, remendos: uma fabulação precária de si mesma que se constrói no entrechoque entre desejo e escombros. A composição do *e/u* escapa ao controle consciente — não por incapacidade, mas porque essa consciência já nasce contaminada, fragmentada, perfurada por mil interferências. A escrita que daí emerge não documenta uma origem, mas arranha sua superfície, expondo os mecanismos e improvisos que sustentam a performance de um *e/u* impossível.

Se esse *e/u* não se dá pronto, também não pode ser visto como tal. É justamente nesse ponto que Maria Léo Araruna desloca o olhar e convoca outra forma de visualidade em seu poema, ao afirmar:

Enxergar a travesti pronta e discursar sobre ela é fácil!
Julgamento cisgênero e patriarcal.
Quero ver
é deixar o olhar coçar
pra formosura mundana e óbvia
que o tempo desperta e imprime
no coro dessas moças.
É só quietar os olhos.
É só deixá-los curtir a vista; apreciar a paisagem.
Sem crise, tá bom? Sem complexos e grandes reflexões.
[...] É só...
olhar, enxergar (Araruna, 2019, p. 25).

Quando a poeta convoca-nos: “Quero ver / é deixar o olhar coçar”, instala-se um cisco, pequeno grão de incômodo que desregula o regime de visualidade cisgênero e patriarcal sobre as corpas transvestigêneres. Esse convite ao deslocamento sensório-visual não se trata de um gesto contemplativo e pacificado, mas de uma intensa atividade: olhar não basta, é preciso enxergar. A provocação que se ergue interroga o que a cisgeneridade precisa apagar para sustentar-se como natural, neutra, paradisíaca. Quais corpas, vozes e experiências são obliteradas para que o “corpo normal” se constitua sem falhas?

Despertando o olhar para o “coro dessas moças”, a poeta convoca os olhos a se aquietarem, a curtirem a vista, a amaciarem-se diante de uma paisagem que se impõe sem pedir permissão. É a proposta de uma visualidade desprogramada, que se permite ser afetada, sem o apelo imunológico que recusa o outro como ameaça. Assim sendo, curtir é ceder ao gozo do encontro e à delicadeza do choque, sem pacificar a travessia. O olhar que se deixa implicar, que se amolece sem se render, é convocado a enxergar para além da imagem, para dentro do que ela revela de si mesma — e do que denuncia do mundo que a nega (Didi-Huberman, 2012). O gesto de enxergar, então, transforma-se num atravessamento: ver a travesti não como figura pronta e julgável, mas como presença em ruído, que exige do olhar um novo pacto sensível.

Através desses novos pactos, as *(auto)bixar-grafias* se anunciam como poéticas transvestigêneres de si. Poéticas que não buscam esconder os artifícios, mas antes, fazer deles a própria matéria de existência. Cada frase carrega o traço de uma escolha, de uma dobra, de um modo de habitar a linguagem com as próteses que temos. Aqui, não se trata de representar uma verdade interior, mas de ressaltar o labor de forjar-se, de encarnar uma versão de si como quem performa sua existência. As *(auto)bixar-grafias* recusam a naturalidade — porque sabem que a natureza é produzida pela conveniência de ficções de poder dicotômicas e binárias. Há, porém, um compromisso ético com os modos pelos quais nos modelamos, nos mostramos, nos lemos e enfrentamos o mundo. Trata-se de escrever para fazer ver — e ver-se — nos estilhaços do ser.

Essa poética se dá, muitas vezes, a partir do horror. Criar em paisagens do horror. Criar para exorcizar o horror. Criar para multiplicar o horror, até que ele perca sua face reconhecível. Eis a *poiesis*: não como gesto estético suave, mas como violência de aparição. É aquilo que faz surgir a carne, as vísceras, a ferida (Leal, a., 2021). É aquilo que desloca o verbo da autoridade do *logos* e o deposita na carne do mundo, no avesso de toda racionalidade ordenadora. Nas *(auto)bixar-grafias*, o corpo é linguagem que sangra, é escrita que se rompe e se refaz no mesmo gesto. Não há distância entre o

dizer e o ser — há fusão, contaminação, afetação mútua.

Falo, então, de uma poética transvestigênera de si como abertura permanente da fissura. Não como resposta, mas como reabertura e politização insistente da ferida (Mombaça, 2021). Essas poéticas não são reconciliações, mas insistentes modos de manter vivo o entre, de negar as clausuras identitárias que nos foram impostas. *(Auto)bixar-grafar-se* é permanecer em obra, em ruína, em reinvenção constante. É a travessia de uma linguagem que se recusa a repousar no conforto da completude.

No final, uma abertura...

As *(auto)bixar-grafias* aqui apresentadas não pretendem ser definidas por um acabamento conceitual, mas sim por um vir-a-ser sensível ao que virá na curva da letra, da corpa, da texta. Elas se constroem e se esgarçam no entrelaçamento de camadas narrativas, afetivas, simbólicas e imagéticas, operando como artefatos em constante elaboração. Esses dispositivos não são apenas formas de contar uma história de si, mas modos de constituir uma corpa-narrativa que se dobra, se desdobra e se (re)inscreve — um *e/u* transvestigênera que se tece na precariedade, na porosidade e na instabilidade de suas próprias bordas.

É nesse campo de fricções e invenções que as *(auto)bixar-grafias* emergem como um espaço de subjetividade tecno-artesanal e protético-estilística. Seus gestos não se fixam em identidades estáveis, mas performam uma escrita de si que atravessa suportes, corpos e tempos. A memória comparece não como arquivo fechado, mas como ruína fértil. A ferida não se encerra em trauma, mas fabula mundos possíveis. A fabulação, por sua vez, não encena o falso, mas potencializa o real em seus excessos, em sua potência criativa de se (re)inventar.

Retomando a urgência política desse gesto criativo, ecoa a advertência de Dodi Leal: “a importância de dominarmos os meios de produção poética dos nossos corpos, borrando as barreiras genitalistas da cisnormatividade que forjaram o conceito de transexualidade” (Leal, 2018, p. 249). Desse modo, as *(auto)bixar-grafias* operam justamente nesse borramento, nessa recusa das normatividades cis-hetero-coloniais, para abrir frestas onde a corpa-fabulação possa se afirmar em sua multiplicidade.

Assim, essa texta não se encerra, mas deixa vestígios. Abre-se como rastro e convite: que outras poéticas transvestigêneras de si possam emergir, inventando novas maneiras de existir, escrever e fabular o mundo.

Referências

- ARARUNA, Maria Léo. *Bricolagem travesti*. Brasília: Padê Editorial, 2019.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CRAGNOLINI, Mónica B. *Moradas nietzscheanas: del sí mismo, del otro y del “entre”*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio*. Trad. de Guilherme Cadaval, Arthur Leão Roder, Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, [s. l.], v. 2, n. 4, p. 206–219, 2012. DOI: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.15454>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 29 maio 2025.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.
- HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Trad. de Bhuvi Libanio. Recife: Cepe Editora, 2020.
- LEAL, abigail Campos. *Ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero*. São Paulo: GLAC edições, 2021.
- LEAL, Dodi. *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2018.
- LEAL, Dodi. *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PEREIRA, Tallýz Pereira/Tales Pereira. *PoemAtoS & outras: inscri(a)ções*. São Paulo: Patuá, 2023.
- PEREIRA, Tallýz S. *(Auto)bixar-grafias: quando dizer e/u é trans-tornar o sistema*. 2024. 151 p. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representação (PPGL), Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus – BA, 2024. Disponível em: <https://www.biblioteca.uesc.br/acervo/82048>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- SANTOS, Mah. *Efímere*. São Paulo: Patuá, 2023.


Do ser como invenção compartilhada – O real e o fabulado nos filmes de Allan Ribeiro

Márcio Andrade | Allan Ribeiro

Neste episódio do podcast *F(r)icções*, o pesquisador Márcio Andrade entrevista o cineasta Allan Ribeiro, cujos filmes borram as fronteiras entre o documentário e a ficção, o íntimo e o coletivo, a imagem e o gesto. A partir de encontros com artistas, performers e personagens reais – como no curta *O Clube* (2014) ou nos longas *Esse amor que nos consome* (2012) e *Mais do que eu possa me reconhecer* (2015) – Allan constrói um cinema em que o autor é também cúmplice e personagem.

Conversamos sobre os modos de escrita de si presentes em sua filmografia, atravessando temas como performance, autorrepresentação, envelhecimento, amizade, fabulação e invenção. Em destaque, discutimos ainda seus filmes mais recentes *O dia da posse* (2021), *Eu fui assistente de Eduardo Coutinho* (2023) e seu projeto sobre a passagem de Madonna pelo Brasil, que colaboram para pensarmos a autoficção como gesto compartilhado de fabulação do real.



 ESCANEIE COM A CÂMERA DO
CELULAR E OUÇA O PODCAST



 ESCANEIE COM A CÂMERA DO
CELULAR E LEIA A TRANSCRIÇÃO

ROTEIRO E APRESENTAÇÃO – MÁRCIO ANDRADE

ENTREVISTADO – ALLAN RIBEIRO

EDIÇÃO – PRISCILA NASCIMENTO

PRODUÇÃO – JANAÍNA GUEDES

COORDENAÇÃO GERAL – MÁRCIO ANDRADE

REALIZAÇÃO – COMBO MULTIMÍDIA

INCENTIVO – FUNDO PERNAMBUCANO

DE INCENTIVO À CULTURA

Imagens por vir - A escrita de si como abertura a futuros [im]possíveis

O percurso traçado pelas cinco partes de *Imagens de uma busca de si* propõe não apenas um mapeamento de práticas autobiográficas no campo do cinema documental contemporâneo, mas uma escuta atenta dos modos como essas práticas deslocam fronteiras entre vida e obra, subjetividade e política, imagem e pensamento. Reunindo vídeos, artigos e podcasts, esta obra nos ofereceu múltiplas e incompletas dimensões para compreender como o gesto de narrar-se na imagem constitui um campo denso de elaborações éticas, estéticas e afetivas.

Do documentário em primeira pessoa às fabulações autoficcionais, passando pela escrita ensaística e pela autorrepresentação de sujeitos minorizados, as contribuições aqui reunidas elaboram um pensamento encarnado, poroso, que se constrói nas frestas da memória, do arquivo e da escuta. É significativo que, ao longo dos capítulos, a câmera não apareça apenas como ferramenta de registro, mas como dispositivo de invenção, como um corpo em relação, capaz de produzir outras formas de existir e ser visto. Os conteúdos aqui dispostos não se contentaram em compor um diagnóstico completo destes fenômenos, mas buscam também performar seus próprios gestos ensaísticos, entrecruzando teoria e experiência, pesquisa e criação.

Há, neste livro, uma aposta política na imagem como campo de insurgência subjetiva e, ao mesmo tempo, uma vigilância crítica frente aos perigos da padronização e da estetização do eu. As discussões sobre os impasses do documentário em primeira pessoa, as tensões entre narcisismo e elaboração de si, os deslocamentos da autoetnografia, os cruzamentos entre autoficção e dissidência de gênero, entre tantas outras trilhas, apontam para a complexidade dos gestos de autoinscrição contemporâneos.

Se o “eu” que emerge dessas imagens pode ser entendido como fragmentário, isso não deve ser tomado como fragilidade, mas como potência. Uma potência de fabular-se, de encarar o luto por quem se foi, de performar a dúvida sobre o que se sente, de reinscrever(-se) a memória. Este livro propõe um convite a seguirmos buscando, filmando, escrevendo essas existências, compondo uma busca que nunca se mostra solitária. Ela se dá no encontro com o outro, no embate com o mundo, no gesto compartilhado de dar forma a experiências que não cabem nos modelos hegemônicos de representação. Que este livro siga se desdobrando em novas perguntas, novas imagens, novos deslocamentos e inspire outras escritas de si – e, sobretudo, outras escritas do nós.

Sobre _s Colaborador_s

Marcos Vinicius Yoshisaki

Marcos Yoshisaki (Marcos Yoshi) é cineasta e pesquisador. Possui doutorado em Cinema (2024) pela Universidade de São Paulo, com bolsa sanduíche na Universidade de Nagoya (Japão). Dirigiu e roteirizou curtas-metragens de ficção e híbridos. Realizou o longa-metragem documentário Bem-vindos de Novo (2021).

Email - marcosyoshi00@gmail.com

Gabriel Tonelo

Pesquisador audiovisual, técnico e editor de som para cinema. Professor na UFF (2024–2025) e na AIC-SP, é doutor em Multimeios pela UNICAMP, com pós-doutorado na ECA-USP. Realizou estágios de pesquisa na Harvard University e na University of Chicago. Atua na área de documentário, com artigos publicados em periódicos no Brasil e no exterior. É integrante do CEPECIDOC (UNICAMP), membro da SOCINE e dirigiu o documentário *Derby* (2010), sobre o futebol campineiro.

Email - gtonelo@gmail.com

Sabrina Tenório Luna

Doutora em Comunicação pela UFPE, com período sanduíche realizado na Universidade Livre de Berlim, com bolsa da Capes. Atualmente coordena o projeto de pesquisa “Cinema de Arquivo”, que apresenta desdobramentos da sua tese de doutorado, onde investigou o *found footage* no documentário e no cinema experimental. A sua pesquisa resultou em oficinas, publicações, em um curta-metragem e um podcast. É professora da graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFMT.

Email – sabrinahh7@gmail.com

Coraci Ruiz

Documentarista desde 2003, é fundadora da produtora Laboratório Cisco. Graduada em Dança, mestre em Cultura Audiovisual e doutora em Multimeios pela Unicamp. Dirigiu as longas *Cartas para Angola*, *Limiar* e *Germino incluídas no asfalto*, além de curtas, séries para TV e conteúdos educati-

vos. Seus filmes foram exibidos em mais de 200 festivais em diversos países e receberam mais de 56 prêmios.

E-mail - coraci@laboratoriocisco.org

Ana Paula de Aquino Caixeta

Doutoranda e mestra pelo programa de pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG) e especialista em Formação didático-pedagógica para cursos na modalidade a distância pela Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp). É bolsista CAPES de doutorado e atua como pesquisadora, docente e produtora cultural. Atualmente desenvolve pesquisa dedicada aos comportamentos sonoros de filmes-ensaio, com ênfase no silêncio e na voz-over ensaística.

E-mail - akinoanapaula@gmail.com

Carolina Gonçalves

Doutora e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, com pesquisa na linha Poéticas e Técnicas do Audiovisual. Possui pós-graduação no Le Fresnoy – Studio National (França), onde realizou o curta *Clairerlumière* e a vídeo-instalação *Perhappiness*. Graduada em Cinema pela ECA USP em Cinema e Vídeo, possui especialização em documentário pela La Fémis. Atua como realizadora desde 2002 e leciona atualmente no Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo.

E-mail - divinaclementina@gmail.com

Ana Karla Batista Farias

Potiguar, jornalista (UERN), autora dos livros *À deriva de mim* (Penalux), *Nas frestas da história: Nísia Floresta* (Asa da Palavra) e *Do cine-ensaio à literatura: subjetividades à deriva* em Agnès Varda e Clarice Lispector, especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais (USCS), especialista em Produção de Documentários (UFRN), mestra em Multimeios (Unicamp) e doutoranda em Multimeios (Unicamp). Roteirista e co-diretora do documentário. *A flor teimosa da Algaroba*.

E-mail - anakarlacf8@gmail.com

Lia Letícia

Artista visual natural de Viamão/RS, vive em Recife/PE desde o fim dos anos 1990. Lia Letícia atua na intersecção entre pintura, performance e audiovisual. Dirige e assina a direção de arte de filmes, com presença em mostras de cinema e artes visuais. Integra o CARNI, coordena a Galeria Maumau, é artista educadora e idealizadora do Cinecão. Finaliza dois curtas, co-dirige a série Brasil Visual e prepara exposição solo no Rio de Janeiro.

E-mail - lia.leticia@gmail.com

Luana Cabral

Natural de Cariacica, região metropolitana do Espírito Santo, vive e trabalha entre Vitória (ES) e Recife (PE). É Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Com Luciana Freitas, dirigiu os curtas-metragens “Os segredos que a cal esconde” (2015) e “203” (2016). Atua como pesquisadora acadêmica e realizadora de cinema, com experiência em produções audiovisuais, festivais e projetos de preservação e memória, nas áreas de pesquisa de imagens e conteúdo, roteiro, direção e curadoria.

E-mail – luanam.cabral@gmail.com

Luz Mariana Blet

Doutoranda em Antropologia Social e graduanda em Cinema pela UFSC. Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF, pós-graduada em Linguagens Artísticas pelo IFRJ e graduada em Comunicação Social pela Estácio/SC. Atua nas áreas de comunicação, cultura, novas mídias e educação e integra coletivos independentes de artes e audiovisual.

E-mail – luzmarianablet@gmail.com

Gabriela Almeida

Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (PPGCOM), onde coordena o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, consumo, imagem e experiência (CNPq/ESPM). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS com doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona

(bolsa Capes PDSE) e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Desenvolve pesquisas na interface Experiência estética, Cinema e Política.

Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.

Pedro Henrique Andrade

Doutorando no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM), é membro do grupo de pesquisa SENSE (Comunicação, consumo, imagem e experiência) e bolsista do CNPq. Mestre em Ciências da Comunicação, é jornalista por formação. Tem interesse por pesquisas nas áreas dos estudos da performance; autobiografias; políticas do corpo; hiv e consumo.

E-mail – pedroandradejornalismo@gmail.com

Chico Lacerda

Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFPE. Doutor em Comunicação e mestre em Ciência da Computação pela UFPE, com especialização em Estudos Cinematográficos pela Unicap. Atua nas áreas de Artes e Comunicação, com foco em direção e edição audiovisual, cinema LGBTQIA+, cultura homoerótica e estudos de gênero.

E-mail – luiz.francisco.lacerda@gmail.com

Roberta Veiga

Professora do Depto. de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG; coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas; integra o comitê científico da SOCINE; é consultora científica da FAPESP; pesquisadora do CNPq - Por teorias e métodos feministas no estudo do cinema. Autora de artigos e capítulos de livro sobre escritas de si e feminismo no cinema; tradutora do livro Nada Acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman (Ivone Margulies).

E-mail – roveigadevolta@gmail.com

Hanna Esperança

Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, onde pesquisa o cinema de Olga Futemma, com bolsa FAPESP e orientação de Esther Hamburger. Em 2024, foi pesquisadora visitante

na USC (EUA), sob supervisão de Michael Renov (BEPE). Mestre em Imagem e Som pela UFSCar, com pesquisa sobre diretoras brasileiras dos anos 1980, e bacharela em Cinema e Audiovisual pela Unespar. Integra o grupo de pesquisa Laica (USP).

E-mail – hanna.esperanca06@gmail.com

Leonardo Simões

Nascido em Patrocínio, Minas Gerais, mora em São Paulo desde 2010. É doutorando e mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Venceu o III Concurso Nacional de Dramaturgia Flávio Migliaccio e foi finalista do Prêmio Solano Trindade. Em 2024, publicou *Folha de Rosto* (Mondru Editora).

E-mail – leonarddosimoes@gmail.com

Abiniel Nascimento

Carpina, Pernambuco, Brasil, 1996. É artista, compõe o coletivo indígena Alfazema Braba, bacharel em Museologia e discente no mestrado em Artes Visuais. Tem interesse pelas transmutações da/como presença. Suas investigações são compostas por pesquisas poéticas que apontam para uma implicação histórica; revisando motes como identidades indígenas, conjugações da memória e temporalidades não-humanas.

E-mail – abinieljnascimento@gmail.com

Juliana Siqueira Pamplona

Artista-pesquisadora e curadora nos campos do teatro, filme e performance. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO (2014). Foi pesquisadora visitante no departamento de Performance Studies na New York University (NYU, 2012) através da CAPES/PDSE. Pesquisadora pelo Programa de Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ (Faculdade de Letras/UFRJ) entre 2014 e 2016; professora substituta na UFOP - Departamento de Artes Cênicas, entre 2018 e 2019; e atualmente é professora nos cursos do Bacharelado e da Licenciatura em Teatro na Faculdade Cesgranrio (RJ).

E-mail – julianaspamplona@gmail.com

João Pedro Pinho

Mestre em Comunicação pela UFF, trabalha na TV Globo com curadoria, desenvolvimento e programação de filmes e séries. Pesquisa séries semi-autobiográficas, realismo e dramédias, com artigos publicados sobre narrativa, gênero e representação. Como roteirista, venceu concursos como LATINX (2022), Descobrindo Búzios (2023) e FIACINE (2023). Foi selecionado para o LAB Varilux e atua também como professor e curador em projetos voltados à ficção seriada.

E-mail – joaopedropgt@gmail.com

Tallýz S. Pereira

Tallýz S. Pereira é poeta, artista e pesquisadora das escritas de si em corpos dissidentes. É licenciada em Letras Português/Espanhol e doutora em Letras pela UESC. É autora do livro PoemAto & Outras: inscri(a)ções (Patuá, 2023) e integrou diversas antologias literárias. Participou como jurada do Prêmio Caio Fernando Abreu, promovido pelo Festival Mix Brasil. Foi contemplada pela Lei Paulo Gustavo com o vídeo-performance Trans-corres. Em 2023, recebeu a Comenda Nove de Maio da Câmara de Vereadores de Jussari por sua contribuição à cultura e à educação no território.

E-mail – millethus@gmail.com

Allan Ribeiro

Formado em Cinema na UFF (2006) e realizou quatro longas – *Esse amor que nos consome* (2012), *Mais do que eu possa me reconhecer* (2015), *O dia da posse* (2021) e *Mais um dia, Zona Norte* (2023), que receberam prêmios em festivais como Brasília, Olhar de Cinema e Tiradentes. Destacam-se ainda as curtas *O brilho dos meus olhos* (2006), *Ensaio de Cinema* (2009), *O Clube* (2014) e *Eu fui assistente do Eduardo Coutinho* (2023) e a série *Noturnas* (2016) com 46 episódios mini-documentais.

E-mail - allancinema@gmail.com

Sobre o Organizador (Livro)

Realizador, Educador, Produtor e Pesquisador Multimídia. Doutor em Comunicação (PPGCOM/UERJ), com período sanduíche na Universidad de Navarra – Pamplona (Espanha) – com financiamento CAPES. Mestre em Educação Tecnológica (PPGEDUMATEC/UFPE) e Graduado em Rádio e TV (UFPE). Editor do livro *Imagens de uma busca de si* (2025) e autor do livro *Autobiografias do Outro – Camadas de Selfies em Documentários Pernambucanos* (2015) e de artigos publicados em livros e periódicos acadêmicos, como Eikon (UBI/Portugal), Revista Doc-Online (UBI/Portugal), Galáxia (PUC/SP), FAMECOS (PUC/RS), Rumores (ECA/USP) etc..

Atualmente, coordena a produtora de desenvolvimento Combo Multimídia, responsável por projetos de produção, pesquisa e formação que, desde sua fundação em 2015, vem somando aprovações de projetos culturais em cerca de quarenta (40) editais públicos (nacionais, estaduais e municipais). No Eixo de Produção, vem realizando curtas-metragens, como o documentário *Preces Fora do Armário* (com patrocínio do Canal Futura) e a animação *Lá na Frente* (em parceria com a ViuCine); o longa-metragem *Aqui iremos deixar* (em finalização e em parceria com o NEXTO - Núcleo de Experimentações em Teatro do Oprimido); as revistas digitais multimídia *Quarta Parede* e *F(r)icções*; os podcasts infantis *Quando eu era criança* (com a Margente Filmes), *Lá na Frente* e *Aventurama* e dos podcasts narrativos *Anônimo* (também com a Margente Filmes) e *Espelhos Partidos* (em finalização). No Eixo de Formação, a produtora tem desenvolvido cursos e oficinas voltados para produção de conteúdo multimídia, tais como *F(r)icções - Laboratório de Ensaios de Cinema*, *Ponto de Virada - Laboratório de Social Video*, *Autobiografias do Presente*, *Escritas Sonoras de Si - Laboratório de Podcasts Autoficcionalis*. No Eixo de Pesquisa, a produtora desenvolveu os projetos *Autobiografias do Outro - Camadas de Selfies em Documentários Pernambucanos* (2015) e *Imagens de uma busca de si* (2025), que geraram a publicação de livros homônimos.

Na sua trajetória, Andrade já foi premiado em eventos como ROTA – Festival de Roteiro Audiovisual (como Segundo Melhor Pitching do Laboratório de Projetos de Séries em 2022) e RioWebFest 2022 (como Melhor Podcast) – ambos com o projeto *Lá na Frente*. Dentre seus projetos em desenvolvimento, vem trabalhando no projeto de série documental *Imagens e Semelhanças*, na produção do livro infantil *Lá na Frente* e nas pesquisas para a produção do filme experimental *Pa_Terno* - todos com financiamento público municipal e/ou estadual. Desde 2022, vem atuando também no Centro

Cultural Marieta (SP), como idealizador e docente do curso *Escritas de Si – Caminhos da [Auto] Ficção* e como coordenador do Grupo de Desenvolvimento de Podcasts.

Dentre outras atividades, participou como parecerista de comissões julgadoras para avaliação de projetos audiovisuais em cerca de trinta (30) editais municipais e estaduais lançados em localidades como Pernambuco, Ceará, Goiás, Bahia, Paraíba, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais etc. e de júris de festivais como o Janela Internacional de Cinema do Recife, Recifest, FestCine e Cine Chinelo. Em sua trajetória acadêmica, já integrou grupos de pesquisa como *Grupo de Estudos em Novas Tecnologias e Educação – GENTE* (UFPE) e *Arqueologia do Sensível* (UFBA) e, atualmente, integra a *Screenwriting Research Network* (interinstitucional), que reúne acadêmicos, profissionais e pesquisadores interessados em pesquisas e criação em roteiro.

Email – marciogh.andrade@gmail.com

Ficha Técnica

Idealização e Coordenação Geral

Márcio Andrade

Produção Executiva

Janaína Guedes

Autores(as) dos Artigos

Ana Karla Farias

Ana Paula de Aquino Caixeta

Gabriela Almeida

Juliana Siqueira Pamplona

Leonardo Simões

Luana Cabral

Marcos Vinicius Yoshisaki

Pedro Henrique Andrade

Roberta Veiga

Sabrina Tenório Luna

Tallýz S. Pereira

Revisão de Artigos

Tess Chamusca

Márcio Andrade

Entrevistados(as)

Abiniel Nascimento

Allan Ribeiro

Carolina Gonçalves

Chico Lacerda

Coraci Ruiz

Gabriel Tonelo

Hanna Esperança

João Pedro Pinho

Lia Letícia

Luz Mariana Blet

Edição de Podcasts

Priscila Nascimento

Equipe de Vídeo-Ensaio

Edição – Gabriel Coêlho | Miracéu Audiovisual

Gravação – Tágory Nascimento

Estúdio de Gravação – Estúdio Guerra nos Estudos

Arte de Capa – Paula K | Mirah Ideias

Criação de Marcas – Rodrigo Sarmiento

Motion Design – Arthur Carvalho

Arte de Capa

Paula K | Mirah Ideias

Edição de Materiais Gráficos e Diagramação

Rodrigo Sarmiento

Assessoria de Imprensa

Márcio Bastos

Realização

Combo Multimídia

Incentivo

Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura)

Impressão:

Gráfica e Editora Provisual

Papel:

Miolo: I Off-set 90g

Capa: Triplex 250g

Fontes tipográficas:

Gobold Bold

Lato (Regular, Bold e Italic)

Times New Roman (Regular, Bold e Italic)

Imagens de uma busca de si reúne um conjunto diverso de artigos, podcasts de entrevistas e vídeo-ensaios que investigam os modos contemporâneos de narrar-se em imagem.

Entre rastros de memória, fabulações de luto, arquivos interrompidos e gestos de reexistência, o livro atravessa o documentário autobiográfico, o filme-ensaio, a autoetnografia e a autoficção como campos de experimentação política, ética e estética.

A partir de escritas que se mostram porosas e encarnadas nas experiências d_s colaborador_s, as reflexões propostas convocam a literatura, o cinema e outras linguagens artísticas como territórios de invenção de si e do mundo, onde o íntimo se entrelaça ao coletivo, e a escuta se afirma como gesto ético e estético. Não se trata apenas de olhar para dentro, mas de construir outras formas de presença nas imagens e de partilha das palavras.

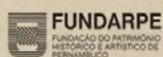
Saiba mais sobre o projeto **F(r)icções**



Realização



Incentivo



Secretaria de Cultura

