

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

Alice Name Bomtempo Martins

MEMÓRIA E NARRATIVA: as estratégias narrativas de encanto usadas para narrar a
memória do eu e do outro

Trabalho de Conclusão de Curso

Niterói
2017

ALICE NAME BOMTEMPO MARTINS

MEMÓRIA E NARRATIVA: as estratégias narrativas de encanto usadas para narrar a memória do eu e do outro

Trabalho apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof.a Dr.a Ana Lúcia Enne

Niterói- RJ

2017

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Alice Name Bomtempo Martins	
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula: 112057063
Título		
"MEMÓRIA E NARRATIVA: AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE ENQUANTO USADAS PARA NARRAR A MEMÓRIA DO EU E DO OUTRO"		
Banca Examinadora		
Prof. Orientador	Ana Lucia Emme	
	Eliamne Ivo	
	Fernando Moraes	
Data de Apresentação		
Parecer		
A Banca ressalta a qualidade do trabalho, em especial a estrutura bem desenvolvida, o texto claro e ao mesmo tempo efetivo, a escolha do corpus de filmes documentários brasileiros e a perspectiva interdisciplinar. Destaca, ainda, a conexão feita entre memória e cinema e, por fim, a boa tessitura da análise teórica com a filmagem, resultando em escrita pertinente e leitura agradável.		
Nota Final	10,0 (dez)	
Assinaturas da Banca		
Prof. Orientador	A.F.F.	
	Eliamne Ivo	
	F. Moraes	

AGRADECIMENTOS

À Amanda, Léo, Lucas, Jéssica, Max, Daniel e Louise pelo apoio, pelas novas visões de mundo e pela cerveja ao longo desses cinco anos de faculdade.

Ao Régis, pela sintonia e mensagens de força mútua nas madrugadas de estudo.

À Luiza, pelas leituras, indicações, revisões, discussões e áudios de meia hora, e por não me chamar pro bar quando eu precisava estudar.

À Ana, por ter me apresentado ao universo da memória numa disciplina cuja catarse mudou minha vida, e por me orientar posteriormente nesta etapa final.

Aos meus pais, que nunca duvidaram da minha capacidade nem dos meus objetivos por um segundo sequer.

À Loia, ao Benjamin e ao Lou, por me darem brechas de carinho quando não tinha mais ninguém em volta e por brincarem com minhas anotações sem rasgá-las.

E à Vitória, cuja presença, apoio e sensatez são tão poderosos que nunca se esvaíram, mesmo depois de partir. Obrigada por me ensinar tanto sobre escrita, reflexão e afeto.

RESUMO

O presente trabalho se propõe analisar filmes que usam memória enquanto recurso narrativo, buscando entender melhor como essas ferramentas narrativas funcionam na construção de uma catarse tanto do público quanto do próprio autor da obra em questão. As obras analisadas consistem em três documentários brasileiros contemporâneos (Elena, de Petra Costa, Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho e Uma Longa Viagem, de Lúcia Murat) de caráter extremamente pessoal para seus realizadores e personagens que perpassam a fronteira do registro documental e da ficção. Através da análise fílmica destas obras partindo de teorias de memória e de narrativa de autores como Pierre Bourdieu, Michael Pollak, Maurice Halbwachs, Beatriz Sarlo, Paul Ricoeur, Mariana Baltar e outros, discorro sobre a representação de uma verdade e da performance e criação narrativa por trás do retrato do eu ou de outro.

Palavras chave: Narrativa, memória, documentário, performance, ficcionalização.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA E NARRATIVA.....	7
CAPÍTULO 2 - A NARRATIVA DO OUTRO E DO EU.....	17
CAPÍTULO 3 - NARRATIVA, PERFORMANCE E VERDADE.....	27
CONCLUSÃO.....	35
REFERÊNCIAS FÍLMICAS E BIBLIOGRÁFICAS.....	37

INTRODUÇÃO

Entrei no curso de Cinema e Audiovisual buscando contar e aprender histórias. Ou é isso que eu me lembro hoje, pelo menos. As verdadeiras motivações e expectativas de quem eu era na época jamais chegarão plenamente ao conhecimento de quem sou hoje, cinco anos depois, ao concluir o curso. Se não consegui o que na época eu queria, consigo hoje o que hoje quero.

Ao ser apresentada às variadas ferramentas disponíveis/necessárias para a realização de uma obra audiovisual logo me interessei, como já desde antes suspeitava, pela base de tudo, pelo estudo de roteiro e narrativa. Como todo o resto num curso com muito conteúdo e pouco tempo, as aulas base desses meus interesses não foram o suficiente para um domínio maior da escrita, e, no fim, funcionaram como um pontapé para que eu fosse além. Hoje eu sei que era isso que elas deveriam ser mesmo, e que domínio real nunca ninguém vai ter de nada.

No experimentar das técnicas e dos trabalhos propostos, notei que gostava de lembrar, ou de fazer meus personagens lembrarem. Todas as minhas ideias originais sempre partiram ou, mais cedo ou mais tarde, recaíram para o universo da memória. Cada uma de um jeito, ora em forma, ora em matéria-prima, ora em estrutura, ora em motivação, ora em todas as coisas juntas, fosse como fosse, era sobre memória que eu queria falar.

Mas foi só ao final do meu terceiro ano de faculdade que parei para estudar de verdade o assunto que já era claramente de meu interesse, numa disciplina intitulada Mídia e Memória, lecionada (não coincidentemente) pela orientadora deste trabalho. Foi a partir daí que minha relação com os estudos de memória se firmou de vez, dando sentido também aos estudos de narrativa.

Aos poucos, minhas motivações profissionais ganharam sua própria lógica narrativa e fui construindo minha base de visão de mundo ao ligar memória e narrativa na minha cabeça. Acredito que o que somos e o que fazemos é indissociável da nossa relação com nossas próprias vivências de memória que, por sua vez, são indissociáveis da forma como narramos essas memórias tanto para nós mesmos como para os outros.

Ao meu ver, contamos e ouvimos histórias para tornar o tempo humano e dar um significado à existência, cada qual como melhor funcionar para si. É nessa troca que conseguimos assimilar um mínimo do que é o mundo e do que é o outro e é aí que nasce o afeto (outro que também me interessa, mas que ainda não estudei). Ou, pelo menos, é essa a narrativa que eu criei para mim.

Estudar e ligar memória, narrativa e audiovisual ganhou um peso grande na minha vida tanto por motivos profissionais quanto pessoais e, colocando minha história numa lógica narrativa clássica, escrever um trabalho sobre este assunto caiu perfeitamente no ano tumultuado e confuso que foi 2016.

Busquei desenvolver meus raciocínios numa sequência lógica de entendimento que, possivelmente, atingisse alguma catarse de uma compreensão um pouquinho maior do alívio diante da narração e apreensão de uma memória enquanto história. Se vai funcionar para um ou dois leitores só vendo para saber, mas, como mais tarde concluirei, a jornada de contar memórias e histórias é, por princípio, falha. E tudo bem.

Nesta minha jornada de estudo, escolhi trabalhar com os recursos narrativos usados em documentários brasileiros contemporâneos cujo conteúdo e ponto de partida são narrativas pessoais de afeto, seja dos autores ou dos personagens, e cuja forma recai nos diferentes usos de memória enquanto matéria prima narrativa e todas as tensões consequentes à escolha de contar uma história assim, chamando atenção para aquele que a conta e, ao mesmo tempo, legitimando e criticando sua própria fonte e suas estratégias de encanto. Trabalharei aqui com *Uma Longa Viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), buscando entender um pouco as motivações por trás de narrar cada uma dessas memórias e como elas se ligam tanto entre si, quanto com o público que as assiste.

No primeiro capítulo, “Memória e Narrativa”, apresentarei conceitos básicos dos estudos de memória e de narrativa audiovisual, relacionando aos poucos o processo de lembrar com o processo de contar, e como ambos recaem sobre uma lógica narrativa de causa e consequência e de busca por um elixir: um entendimento um pouco maior daquilo que se viveu e a tranquilidade que vem junto com o estabelecimento desta lógica.

No capítulo dois, “A Narrativa do Outro e do Eu”, irei mais a fundo nas noções de “história de vida” e organização narrativa pessoal e nos recursos usados nas obras *Uma Longa Viagem* e *Elena* para atingir a catarse de contar e de assistir às memórias pessoais das autoras e seus familiares.

No terceiro e último capítulo, por fim, intitulado “Narrativa, Performance e Verdade”, trabalharei com a ideia de verdade, trazendo-a mais próxima da noção de sinceridade. Nele o principal objeto de análise será *Jogo de Cena*, por ser uma obra que lida muito diretamente com performance e suas potências afetivas. Entenderemos então que, segundo minhas análises e meus estudos, a necessidade de narrar provocada pela inevitabilidade do lembrar é fadada ao fracasso diante de um desejo pela representação de uma “verdade” maior ou fiel à

experiência original. O que temos, no entanto, é toda a jornada do autoconhecimento de narrar e de se comunicar com a narrativa alheia, e a possibilidade de uma expressão, pelo menos, sincera e reconfortante.

É nessa catarse que nasce o encontro comunicacional e o afeto entre aqueles que se relacionam com uma obra, é nesse encantamento por histórias alheias em que se torna possível uma boa relação com a memória. Tanto com a sua, quanto com a de quem mais for.

CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA E NARRATIVA

Uma das primeiras coisas que me recordo de aprender em aulas de cinema, especificamente naquelas voltadas para a escrita de roteiro, é que audiovisual é a arte do tempo presente. Dispomos sim de artifícios para representar o passado e o futuro, como na estabelecida linguagem de flash-backs e flash-fowards, mas, ainda assim, são passados e futuros que ocorrem no tempo presente. A ação que vemos na tela não pode ser descrita em conjugações verbais do passado, como na literatura. Podemos discutir que som e imagem podem não estar no mesmo tempo narrativo, o que é verdade, mas estarão sempre, cada um, em seu tempo presente, da mesma forma que no texto de roteiro usa-se apenas verbos no presente ou no gerúndio.

1 - INT. SALA/COZINHA - DIA

LAURA (22 anos), sentada diante de uma mesa, escreve. LOUISE (25 anos) está deitada no sofá assistindo TV. AMANDA (21 anos) as observa enquanto lava panelas na cozinha.

2 - INT. SALA/COZINHA - DIA

9 anos se passaram. AMANDA (31 anos) lava panelas na cozinha. Para um instante. Observa a sala: poucos móveis, todos velhos. O sofá está rasgado, com tecido gasto e possivelmente mofado. À sua frente encontra-se a mesma mesa da sequência anterior. Não há TV nem cadeira, mas podemos ver um banco enferrujado. AMANDA volta a lavar as panelas.

As cenas descritas acima, fora de contexto, não nos deixam saber qual seria o tempo presente do filme clássico-narrativo em questão: o passado das personagens (sendo a cena seguinte de Amanda uma consequência de ações ocorridas no mesmo, o desenrolar da trama principal) ou o futuro de Amanda, onde se passa a trama e os conflitos a serem resolvidos, e o passado funciona mais para dar informação e construir base para o tempo e o espaço da história principal.

Não podemos saber a quais tempos as sequências do exemplo pertencem, pois não há contexto de referência, mas, mesmo com as duas sozinhas, é possível colocá-las, sem dificuldades, numa linha temporal: uma vem antes e a outra, depois. No entanto, cada uma tem seu tempo próprio. Enquanto imagens ao serem reproduzidas, elas ocupam suas

minutagens individuais na tela. É possível sim, ainda numa linguagem bastante clássica, uni-las através de *raccords* (cortes contínuos de som ou imagem), tanto a partir de planos detalhe de Amanda lavando as panelas quanto dos sons de sua ação, mascarando a transição temporal e tornando este corte mais sutil, tensionando um pouco a distância entre os tempos. Ainda assim, reitero: em uma narrativa clássica, cada sequência ocorre em seu próprio presente e está a serviço do tempo no qual a principal trama do filme se desenvolve. Por mais que a linguagem do audiovisual disponha de diversos recursos imagéticos e sonoros para representar e brincar com milhares de temporalidades diferentes, não existe um som ou uma imagem de representação clara e direta para as conjugações verbais "assistia" ou "lia" ou "lavava". Para marcar essas ações no tempo, é preciso outras referências dramáticas e/ou artifícios de linguagem fílmica.

Imagem e som, ainda assim, estarão cada um em seu tempo presente. Digo, inclusive, que na maioria dos filmes (em especial os de estrutura clássico-narrativa) que lidam com diferentes tempos, através de saltos temporais (as chamadas *elipses*), há, quase sempre, um tempo de referência tanto para o público quanto para os personagens, que fica estabelecido, mesmo que discretamente, como o "tempo presente" da trama. O resto são *flash-backs* ou *flash-forwards*: passado ou futuro. O ponto de vista do protagonista (e, conseqüentemente, do próprio filme) articula-se a partir desse tempo: a história é evocada com base nesse presente. É a partir dele que o ato de narrar acontece, quer haja uma figura ou voz de narrador de fato, quer o filme se restrinja à narração "invisível" da montagem. A questão é: dentro do clássico-narrativo, um recurso sempre será usado para colocar o que vemos e ouvimos numa linha temporal muito clara, de causa e consequência.

Um processo um pouco similar ocorre com a memória ou, melhor dizendo, com o ato de lembrar. Por mais que a memória diga respeito ao passado, ela só pode ser acessada através do presente. O corpo que lembra, seja através de um exercício mais individual (como *sinapses* provocadas por certo objeto/fala/imagem/entre outros) ou de um registro de memória, como um texto, lembra a partir do presente. E, cada vez que ele lembrar, seja em 1996, em 2006, ou ainda em 2016, ele lembrará diferentemente, mesmo que aquilo que atice sua memória se mantenha o mesmo. "(...) Seguir uma história é atualizá-la na leitura" (RICOEUR, 1983: 118)

O que quero dizer, na verdade, é que é justamente através dessa linha aparentemente intransponível entre tempo passado e tempo presente (seja no ato de lembrar ou no tempo fílmico) que os tempos se embaralham. É impossível falar do passado sem falar do presente, e é também impossível falar do e no presente sem se remeter ao passado. Ambos dependem

um do outro não apenas por uma relação causal, mas também porque o presente (e o futuro) é feito das memórias e dos acontecimentos do passado, e o passado (e suas memórias) terá, sempre, a cada vez que for acessado, suas histórias resignificadas pelo presente. No fim, estão todos os tempos um em função do outro e, juntos, estão todos também em função do corpo que os lembra, que os ouve, que os vive, que os narra.

"O que importa é a maneira pela qual a práxis cotidiana ordena, um em relação ao outro, o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Porque é essa articulação prática que constitui o indutor mais elementar da narrativa." (RICOEUR, 1983:96)

Os atos de lembrar e de narrar são praticamente indissociáveis. Desde o início dos tempos, desde que há memória para ser lembrada, há alguma forma de narrativa para lembrá-la: oral, escrita, desenhada. Junto disso, há também as disputas entre aqueles que narram, aqueles que querem narrar (mas são impedidos de fazê-lo) e aqueles que acessam as narrativas. Em poucas linhas: quem narra, controla a memória (coletiva). Quem controla a memória, controla o passado. Quem controla o passado, controla o futuro. O poder de controlar aquilo que deve-se esquecer e aquilo que deve-se lembrar é muito grande. Mais do que isso, saber como contar aquilo que deseja que seja lembrado (e assim apagar mais facilmente aquilo que deseja que seja esquecido) é essencial. Está aí uma das relações primárias entre memória, narrativa, e poder.

Não busco aqui, entretanto, discutir questões de cunho mais político ou universal. Volto-me mais para narrativas e memórias pessoais, mas que não deixam de ser consequências de uma coletividade e que, a partir do momento em que tornam-se públicas em seu formato narrativo fílmico, passam a virar causas e influências para a memória e a narrativa coletivas também.

"Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acontece, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz presente. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio." (SARLO, 2005:18)

A citação de Sarlo não só reitera as questões anteriormente colocadas sobre o tempo da memória, como também traz uma outra questão que a coloca próxima ao processo de contar histórias. A memória é inevitável. Ela pulsa dentro do ser humano, ela aparece quando

não é convidada, ela se faz presente. Toda essa inquietude provocada por sua natureza está diretamente ligada à necessidade de narrá-la. A atividade de contar histórias é, dentre outras coisas, uma forma de expurgar os males da vida, de dar sentido à existência humana, de organizar aquilo que sentimos e, assim, quem sabe, nos acalmar um pouco. O processo de narrativizar uma memória pessoal, a princípio bagunçada, formada por diversos tempos, sentimentos, cheiros, imagens, sons e sabores, funciona muito como alívio tanto de quem a conta como de quem a ouve.

"Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração." (RICOEUR, 1983: 116)

Parece que, quando contamos uma história, quando organizamos acontecimentos em início, meio e fim, quando materializamos personagens, personalidades, causas, consequências, sentidos e morais, descobrimos algo sobre tudo isso. Há, na criação de uma memória-narrativa, uma busca por aquilo que a memória não narrativizada não dá conta: aquilo que ela não lembra, aquilo que ela não entende, aquilo que falta. Nela, e no corpo que lembra.

A questão do corpo como meio para a lembrança e agente da narrativa é muito importante. É possível não falar do passado, mas é impossível eliminá-lo. Para tal, seria necessário destruir não só objetos e documentos que o registram, mas também os corpos que os carregam e corpos que os herdam. Dentro de determinados contextos histórico-políticos, é possível que certo trauma de memória seja passado de geração em geração com grande vivacidade, mesmo que as novas gerações tenham vivido as ditas memórias apenas "por tabela".

"Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (...) podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação." (POLLAK, 1992:2)

O corpo, quando lembra e narra, ele recria o passado no presente. Ele coloca a memória não como algo fechado, um registro fixo e incontestável, e, sim, como trabalho. A

própria interação entre memória individual e coletiva funciona numa dinâmica de constante reconstrução e ressignificação.

"Se essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância." (HALBWACHS, 1990: 53)

Halbwachs ainda aponta que

"A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo as suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal." (HALBWACHS, 1990: 53)

Memória é, também e inevitavelmente, imaginação. Sobre o caso específico do relato oral, Maria Aparecida Bergamaschi diz "A oralidade permite um refazer constante do passado a ponto de não separá-lo do presente." (2005:1)

Juntamente com a força e potência da memória e narrativa vindas da experiência pessoal do corpo que lembra e narra, destaco a subjetividade nele presente. Proponho, ao longo da análise feita neste trabalho, nos desapegarmos de conceitos como "fidelidade" e "verdade". Ao darmos espaço para o estudo do testemunho, do relato ou da produção artística daquele que viveu os acontecimentos em questão e, a partir daí, narra sua história, precisamos ter em mente que não podemos colocar tal testemunho no pedestal de "verdadeiro", ou pelo menos não daquilo que o senso comum leria como "verdade". Se nele há diversos elementos e sentimentos que faltam a um registro histórico mais formal, há também muito da subjetividade e de todo o processo de edição da memória, quer este seja proposital ou não.

É importante ressaltar, na verdade, que mesmo no texto formal, no registro tido como confiável e livre de subjetividades, há sim influências da memória, dos interesses e das próprias subjetividades do autor do objeto em questão. Do ponto de vista de pesquisa histórica, é preciso problematizar e questionar todo o tipo de fonte. Do ponto de vista da narrativa de ficção, é preciso se desgarrar da ideia de "história real" e voltar-se para a produção do encanto em si. Na minha análise quanto à narrativização da memória, digo o que Maria Aparecida Bergamaschi disse sobre os causos contados no filme *Narradores de Javé*: "(...) se ocorridos ou inventados não importa, o que quero destacar é a sedução que exercem." (2005:1)

Citei a ficção acima, mas, na verdade, meus objetos de análise são filmes tidos como documentários. Sua linguagem e estrutura narrativa, entretanto, tensionam um pouco essa categorização. Tratam-se de obras que partem de histórias acontecidas e pessoais (em alguns casos diretamente relacionadas ao realizador do filme) e que, diferentemente de muitos outros documentários, escolhem expor diversas de suas ferramentas narrativas, o que, ao meu ver, os torna especialmente interessantes. Enquanto outras obras documentais usam de diversos recursos do clássico narrativo e do melodrama (narrativa de causa e consequência, construção de personagem, divisão em três atos, personagens aliados e inimigos, recortes do assunto ou personalidade em questão de modo a contar uma história una e coesa de acordo com certa tese) da forma mais invisível possível, tentando se legitimizar sob o véu da verdade, sob a confiança no testemunho, coloco aqui obras que não se preocupam em se desmentir. E, ainda assim, conseguem ter um efeito dramático e afetivo forte. Como isso funciona? Como a diminuição da transparência, a evidência da interferência da direção, daquele que narra e daquele que lembra, podem trazer o mesmo impacto e gerar no espectador a mesma confiança das histórias que não questionam a si próprias, que seguem fielmente os conceitos de narrativa invisível, da ferramenta cinematográfica invisível?

Nesse contexto, aproximo também o gênero documentário, tido como mais "verdadeiro" do que a ficção, do gênero melodramático que por muito tempo - e por alguns, ainda até hoje - foi lido como uma das formas e estilos narrativos mais exagerados e indignos de credibilidade. Em sua tese, Mariana Baltar destaca diversas ferramentas caras ao melodrama que são extremamente usadas no que é chamado de "documentário clássico" como estratégia narrativa.

"De uma maneira geral, esse tipo de documentário chamado clássico articula uma espécie de diálogo com a tradição clássico-narrativa que faz as estratégias narrativas tradicionais do melodrama serem submetidas ao fio condutor de um argumento totalizante o qual partilha da utopia de apresentar a realidade como uma unidade apreensível e o sujeito/personagem como uma categoria social. Portanto, a tradição da ficção comparece nesses filmes como uma ferramenta de articulação sentimental necessária, porém quase "em segundo plano", pois não questiona o projeto de representação coerente, dissertativa e "sóbria" da realidade." (BALTAR, 2007:44)

O que os documentários em questão fazem é usar muito da simbologia exacerbada do melodrama para construir suas narrativas. Materializar ideologias e polarizar questões em seus personagens e narrativas. Personificar, por exemplo, o bem e o mal, como forma de desenvolver seu raciocínio e provar sua tese. Usar ferramentas narrativas para deixar as

questões da obra muito evidentes para o público o que, na verdade, não o impede de ler nas entrelinhas. Por trás do que é dado na superfície, há muito mais. Todo esse processo tem uma forte base clássico-narrativa, que é o personagem. Quando se trata de um projeto de polarização e personificação para defender seu ponto de vista, materializar ideologias em personagens e construí-los com cuidado para gerar o engajamento desejado por parte do público é imprescindível.

Para além do posicionamento ideológico, os filmes que analiso trazem a questão do personagem com muita força, principalmente na questão do personagem-autor, do personagem que lembra, da história-lembrança. Neles, o projeto de representação da realidade se dá de forma diferente, já que a "realidade" que buscam representar parece ser especialmente frágil, e eles sabem disso. Todos buscam falar de memória, tanto em seu conteúdo quanto em sua estrutura. A narrativa documental vem com a vontade do autor de contar sua história, ou a de um outro: a impossibilidade de esquecer. Aqui, os recursos do melodrama e do clássico surgem não só para dar força ao personagem protagonista, mas também como forma de organizar aquilo que parece fora do lugar. A memória vazia, a não-lembrança, o trauma, a memória inquieta.

O conto *The Body*, do autor Stephen King, começa com a seguinte citação:

"The most important things are the hardest things to say. They are things you get ashamed of, because words make them smaller. When they were in your head they were limitless; but when they come out they seem to be no bigger than normal things. But that's not all. The most important things lie too close to wherever your secret heart is buried; they are clues that could guide your enemies to a prize they would love to steal. It's hard and painful for you to talk about these things ... and then people just look at you strangely. They haven't understood what you've said at all, or why you almost cried while you were saying it." (KING, 1999:1)¹

O conto em questão é uma ficção, mas o gatilho para que o protagonista, já adulto, conte uma história marcante de infância é ver no jornal que o amigo com o qual ele viveu foi morto tentando apartar uma briga de faca. É a partir desta notícia que o personagem sente a necessidade de escrever sobre uma aventura que viveu na pré adolescência e que o levou a ver, pela primeira vez, um corpo morto. Esta, no entanto, foi sua segunda experiência com a

¹ "As coisas mais importantes são as mais difíceis de se dizer. Elas são aquelas das quais você se envergonha, porque palavras as tornam menores. Quando elas estavam em sua mente elas eram infinitas, mas ao saírem elas parecem ser tão grandes quanto qualquer outra coisa banal. Mas não é só isso. As coisas mais importantes ficam próximas demais de onde quer que o fundo do seu coração esteja. Elas são pistas que poderiam guiar seus inimigos a tesouros que eles adorariam roubar. É difícil e doloroso para você falar sobre essas coisas.. e as pessoas te olham de forma estranha. Elas não entenderam nada do que você falou, ou porque você quase chorou enquanto falava." (Tradução da autora)

morte, pois na época havia recentemente perdido seu irmão e ele e sua família sofriam um luto terrível. Ao retornar para a casa, depois de sua jornada, o personagem foi capaz de lidar melhor com a situação. Narro aqui brevemente a história do conto de Stephen King para fazer um paralelo com o poder da organização narrativa de colocar em ordem acontecimentos vividos e tornar as dores e inquietações tanto de quem escreve quanto de quem lê, mais assimiláveis.

"(...) Essa interpretação narrativa da teoria psicanalítica implica que a história de uma vida proceda de histórias não narradas e reprimidas, em direção a histórias efetivas de que o sujeito poderia assumir e considerar como constitutivas de sua identidade pessoal. É a busca dessa identidade pessoal que assegura a continuidade entre a história potencial ou incoativa e a história expressa de que assumimos a responsabilidade." (RICOEUR, 1983:115)

No livro *A Jornada do Herói*, o autor Joseph Campbell destrincha passos da jornada do protagonista de histórias clássicas-narrativas e o último deles é o "retorno com o elixir", que consiste no momento em que o herói chegou ao estágio final de sua jornada e conquistou sua recompensa depois de todas as batalhas que travou, que é algo que vai permitir que ele retorne à sua vida original porém, agora, melhorada. Em narrativas épicas, o elixir costuma ser a vitória da guerra, em fantásticas pode ser uma poção que cura uma doença de sua população, mas muitas vezes é, para além de um objeto, um aprendizado. O herói é, afinal, o personagem que mais aprende e muda. No caso de *The Body*, na aventura vivida pelo personagem criança, o elixir foi ter aprendido a lidar com a morte do irmão e, conseqüentemente, com suas relações pessoais. Já para o adulto que relembra e escreve sobre o ocorrido, o elixir foi lidar com a morte do amigo e, conseqüentemente, com a sua pré-adolescência.

Trazendo agora para os filmes documentários que irei analisar: o que os autores e/ou personagens da obra em questão buscam é, através da narrativização de memórias pessoais fortes, encontrar sua identidade, conseguir dizer (e entender) aquilo que têm de mais íntimo e traumático e que, por estar enterrado no fundo de seu consciente e de suas memórias, acaba sendo um "pedaço" de sua identidade que falta. A jornada é pela o entendimento de si, os desafios no caminho são lidar com os piores demônios do autor e daqueles que participam de sua vida, e o elixir é conseguir falar sobre si, sem que esta autoexposição seja dolorosa. É transfigurar seu sentimento mais profundo para uma linguagem sem que esse processo de externalização faça-o parecer menor.

"É preciso pois que as histórias narradas "emerjam" desse pano de fundo. Com essa emergência, o sujeito implicado emerge também. Pode-se então dizer: "A história responde pelo homem". A consequência principal dessa análise existencial do homem como "ser emaranhado em histórias" é que narrar é um processo secundário, o do "tornar conhecido da história." Narrar, seguir, compreender histórias é só a "continuação" dessas histórias não ditas." (RICOEUR, 1983:116)

E, ainda, sobre a linguagem:

"(...) a linguagem não constitui um mundo para ele próprio. Ela não é sequer um mundo. Porque estamos no mundo e somos afetados por situações, tentamos nele nos orientar por meio da compreensão e temos algo a dizer, uma experiência a levar à linguagem e a partilhar." (RICOEUR, 1983:180)

Sendo assim, o ato de contar uma história pessoal em busca de si funciona como forma de enxergar melhor o que já estava lá. É através do exercício de renarração, considerando que a experiência já foi vivida e narrada, de alguma forma, na mente do autor, que se coloca a memória em tempo humano e dá sentido aos acontecimentos e sentimentos. "(...) O fazer narrativo ressignifica o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que contar, recitar, é refazer a ação segundo o convite do poema." (RICOEUR, 1983:124)

Sobre o efeito provocado ao re-narrar uma história já vivida:

"O que é ressignificado pela narrativa é o que já foi pré-significado no nível do agir humano. (...) a pré-compreensão do mundo da ação, na forma de mimese I, é caracterizada pelo domínio da trama de intersignificações constitutiva da semântica da ação, pela familiaridade com as mediações simbólicas e com os recursos pré-narrativos do agir humano. (...) A ação humana pode ser sobressignificada, porque já é pré-significada por todas as modalidades de sua articulação simbólica." (RICOEUR, 1983: 124)

E, ainda, sob a perspectiva de Halbwachs:

"É assim que, quando percorremos os antigos bairros de uma grande cidade, experimentamos uma satisfação particular em que nos contem de novo a história daquelas ruas e casas. Ali estão tantas informações novas mas que nos parecem entretanto familiares, porque se amoldam às nossas impressões e ocupam um lugar sem dificuldade no cenário subsistente. (...) O novo quadro, projetado sobre os fatos que já conhecemos, ali nos revela mais de um traço que nele se posiciona, e que dele recebe um significado mais claro. É assim que a memória se enriquece de bens alheios que, desde que tenham enraizado e encontrado seu lugar, não se distinguem mais das outras lembranças." (HALBWACHS, 1990:77)

Há memórias que, mesmo mal resolvidas e não ditas, não podem ser esquecidas por quem as viveu. Contar as histórias de alguém já morto, ou quando se está prestes a morrer ou ainda sobre vivências com a morte, torna-se uma forma de entender e dividir a dor.

É, por fim, através do domínio das ferramentas narrativas que torna-se possível organizar as histórias já vividas, dá-lhes sentido para si e para aqueles que tenham acesso à obra em questão. Pois, mesmo tratando-se de memórias individuais, elas ainda assim consistem numa memória coletiva em comum consequente da vida em sociedade que possibilita a identificação com a história alheia.

"Toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora, e que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências (...)"
(HALBWACHS, 1990:47)

Se a memória não pode ser esquecida, contá-la deixa de ser uma escolha e torna-se uma necessidade, junto com o ato de lembrar.

No capítulo seguinte "A Narrativa do Outro e do Eu", investigaremos mais a fundo a ligação entre a memória pessoal e individual com a organização narrativa junto à questão da construção de identidade e do entendimento da mesma.

CAPÍTULO 2 - A NARRATIVA DO OUTRO E DO EU

A narrativa de uma memória pessoal surge da impossibilidade de ignorá-la. A pessoa que narra vê-se diante da necessidade de dar sentido, principalmente no caso de experiências traumáticas, aos acontecimentos de sua vida ou daqueles ao seu redor. É a partir da organização dos fatos num formato de "história de vida" que eles ganham uma dimensão mais próxima do que o ser humano é capaz de compreender, tornando o exercício de expressão catártico.

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; (...) Falar de história de vida é pelo menos pressupor - e isso não é pouco - que a vida é uma história e que (...) uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve suas encruzilhadas (...), seus ardis, até mesmo suas emboscadas (...), ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um cursus, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (...), que tem um começo (...), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade (...), um fim da história. (BOURDIEU, 1986:183)

Toda história contada quer dizer alguma coisa, e colocar memórias pessoais subjetivas numa estrutura narrativa lógica é um modo de dar sentido ao que, na verdade, não tem. É estabelecer etapas, causas e consequências, linearidade e simbologias para uma experiência vivida tal qual ela fosse uma ficção completamente inventada, e talvez não deixe de o ser, mas, desta forma, o autor consegue conquistar a sensação de um mínimo de controle sobre suas memórias dolorosas. É por meio dessa organização narrativa que tornamos o tempo "humano" e, conseqüentemente, assimilável para nós.

(...) existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal. (RICOEUR, 1983:85)

Desta forma, a narrativa age também como processo para o entendimento de sua própria identidade diante da memória narrada, um entendimento de seu lugar dentro da história, como personagem e, conseqüentemente, de seu lugar dentro do mundo e de sua experiência pessoal enquanto pessoa. Analiso, portanto, dois filmes documentários brasileiros

de caráter extremamente pessoal e autonarrativo: *Uma Longa Viagem*, de Lúcia Murat (2011, 1h35m) e *Elena*, de Petra Costa (2012, 1h30m).

O primeiro trata-se da história de Heitor (irmão mais novo da realizadora do documentário em questão, Lúcia), que fugiu do Brasil durante a ditadura militar, como forma de autoexílio. Para contar a história dele, Lúcia optou majoritariamente por três recursos estético-narrativos: entrevistas com Heitor, já mais velho (em 2011), sobre suas viagens; a interpretação das cartas por ele enviadas na época pelo ator Caio Blat; e o uso de imagens de arquivo da família e de grandes acontecimentos históricos.

Após apresentar o ator Caio circulando pela locação de uma sala onde se encontra Heitor, como forma de ligá-los e autenticar a performance de Caio enquanto Heitor jovem, Lúcia parte para as primeiras fotos de família que vemos, e segue para imagens de objetos de Heitor na locação anteriormente apresentada. Em narração, a voz da diretora nos apresenta o filme, a sua família, e o porquê de realizar aquela obra: a morte do outro irmão, Miguel. "Heitor precisou falar."

O segundo trata-se de Elena, irmã mais velha de Petra, realizadora da obra que leva o nome de sua familiar. O filme de Petra, ao contrário do de Lúcia, segue um caráter um pouco mais investigativo, de tentar, ao longo de sua realização, entender quem foi Elena e reconstituir os momentos que viveram juntas, assim como os passos que levaram ao seu suicídio. Sendo assim, a obra é constituída por imagens captadas por Petra, sendo algumas delas mais próximas de um registro documental clássico (como ela e a mãe revisitando o apartamento que foi palco da vida e da morte de Elena em Nova York e conversando sobre o ocorrido), outras puramente sensoriais (como planos que exploram texturas de tecidos e performances), algumas ainda de reconstituição de situações vividas (como uma criança que abraça um bichinho de pelúcia como Petra abraçou quando soube do suicídio), e, por fim, outras de arquivo, filmadas pela própria Elena quando criança ou mais velha, quando foi morar em Nova York sozinha e enviou diversas cartas filmadas, dividindo suas angústias e alegrias com a família.

Petra elucida sobre o que o filme irá falar de forma menos direta. Ela deixa suas intenções mais subjetivas ao usar o recurso de evocar diretamente sua irmã morta, fazendo uso de seu nome próprio e do "você", contando um sonho que teve com ela e, em seguida, um pouco de sua própria vida e da relação que se estabeleceu entre ela e sua mãe após o suicídio de Elena, assim como a sua decisão pela postura de lembrar e investigar a vida da irmã e, conseqüentemente, a sua própria. Petra se dirige a Elena, mas quem a ouve é o público de seu

filme. Estabelece-se desde já uma relação mais íntima e um convite a uma aproximação intensa à vida desta família.

Minha mãe sempre disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos Nova York. Que podia escolher qualquer profissão, menos ser atriz. No dia quatro de setembro de 2003 eu me matriculei no curso de teatro da Columbia University. Queriam que eu te esquecesse, Elena. (COSTA, 2012)

O que Lúcia e Petra fazem, por meio da apresentação de suas famílias e exposição de suas vidas e conflitos pessoais, é "(...) um poderoso convite ao engajamento emocional, que coloca em cena uma dicotomia fundadora do conceito mesmo de memória - a conexão entre as esferas privadas e públicas." (BALTAR, 2007:137). A mistura de suas histórias pessoais funciona para que elas próprias se localizem no mundo diante da comunicação com o público das obras e com os acontecimentos históricos que marcaram as memórias de suas famílias. Contando o ocorrido dentro de uma estrutura fílmica de uma hora e meia de duração, num referencial de tempo e obra, junto a imagens e sons que localizam histórica e/ou narrativamente essas memórias, tudo faz parecer mais verossímil, possível, lógico. O compartilhamento de memórias individuais é importante para a construção da memória coletiva, e vice-versa: quando tornada pública, uma memória ganha novas dimensões e novos corpos para se lembrarem dela, ainda que não a tenham vivido.

Admitamos que todavia haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que a considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se quisermos, memórias coletivas. Em outros termos, o indivíduo participaria de duas espécies de memórias. Mas, conforme participe de uma ou de outra, adotaria duas atitudes muito diferentes e mesmo contrárias. (...) Se essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pede, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela, nem por isso deixa de seguir o seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente à sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. (HALBWACHS, 1990:53)

Um exemplo interessante de memória pessoal que se mistura com memória coletiva e faz uso disso para se legitimar e, ao mesmo tempo, aproximar o espectador de si é quando Lúcia conta:

De tanto mexer em imagem, às vezes confundo o que vivi e o que manuseei. Sempre me vi em Paris no dia da Libertação, mesmo que eu tivesse nascido depois. Me vejo linda, vibrante, comemorando o fim do nazismo. Como se o mundo se resumisse naquele dia. Lembro - e aí eu estava lá - com um prazer imenso daquela multidão que se aglomerava na Avenida Presidente Vargas no centro do Rio, pedindo Diretas Já. Mas isso foi muito mais tarde. (MURAT, 2011)

Ao longo dessa narração, as imagens vão de arquivos de um momento histórico francês a arquivos de um momento histórico brasileiro, unindo ambos por meio da memória afetiva da diretora e legitimando a mistura entre memória individual e coletiva, providenciando, por fim, força a essa união e aumentando a relação subjetiva e pessoal do público com a obra.

Um uso similar feito no filme Elena é quando a voz de Petra conta, a partir de imagens de arquivo da família e da história brasileira, como seus pais se conheceram e entraram para o PCdoB, e que quase foram para a guerrilha, sendo impedidos pela barriga de grávida de sua mãe. Na luta para a qual eles iam, quase ninguém sobreviveu. "Foi você na barriga da nossa mãe que os salvou.", diz Petra para Elena, trazendo novamente o espectador para perto.

Essa aproximação de acontecimentos pessoais com outros históricos tem a importante função de desestabilizar a suposta distância entre público e privado e tornar a narrativa mais afetiva e, conseqüentemente, mais encantadora e persuasiva.

O elo entre privado e público (que, tal como o próprio conceito de memória, desestabiliza a suposta dicotomia entre essas esferas) estabelece-se a partir do que vou nomear de engajamento afetivo; sustentado, portanto, pela comoção evocada nos atos da memória. A evocação se dá pelo regime de expressividade das passagens desses atos na narrativa - passagens nas quais reencontramos, justamente, ainda que subterraneamente, os procedimentos, a contaminação da imaginação melodramática. (BALTAR, 2007:142)

A exposição de uma vida familiar já perdida (porém não esquecida) - por meio de imagens íntimas de arquivo (como Petra criança tomando banho, filmada por Elena, que a manda cantar, com sua voz vindo de fora da tela) ou de descrições de episódios pessoais das aventuras de Heitor que se juntam a acontecimentos mundiais (como ele contando sobre jogar bola com russos e descobrir no dia seguinte que eles haviam sido deportados por serem espões, e em seguida vemos imagens de jornais da época comprovando e ligando o fato a Heitor) e da legitimação das cartas lidas pelo ator Caio (cuja veracidade é explicitamente explicada no filme, pela voz de Lúcia) - age como estratégia narrativa para criar um elo

afetivo maior com o público na base do registro e do detalhe supostamente verídicos, algo denominado "contrato sentimental".

No contrato sentimental, está em jogo uma ênfase no universo da emoção que se faz necessária para o ato da mobilização política. Tal ênfase se dá na citação das experiências privadas dos personagens, na articulação de uma lógica moral que se depreende dessas falas ao trazer à tona um partilhamento de sentimentos evocando um processo de identificação e de engajamento que é claramente mencionado no discurso fílmico. Para isso, é operada, em alguns momentos-chaves da narrativa, uma mesma estrutura retórica que (...) poderia ser definida como retórica da sentimentalidade. (BALTAR, 2007:143)

Tal contrato consiste, basicamente, no uso persuasivo da emoção e dos recursos melodramáticos enquanto força motriz da narrativa dessas obras documentais.

O contrato sentimental se afirma, exatamente pela presença e pelo diálogo com o melodramático, ao contrário de afastar as obras do domínio do documentário, recolocam-nas com vigor neste universo, cumprindo a expectativa social em torno dele; pois compelindo-nos ao engajamento, convidando-nos a nos apropriarmos dessas lembranças, garante a crença nelas como realidade social. (BALTAR, 2007;143)

O elo entre um registro mais assumidamente performático (atuação de Caio Blat) com o classicamente mais documental (entrevistas, imagens de arquivo e cartas do personagem "real") é construído em *Uma Longa Viagem* como forma de trazer o espectador mais profundamente para a subjetividade de Lúcia e de Heitor, colocando a performance de Caio praticamente como expressão poética de Heitor jovem, na representação mais verídica possível que a diretora alcançou. A montagem do filme é toda pensada de modo a unir o máximo possível as verdades do Heitor pessoa, mais velho contando aventuras antigas, às verdades das cartas do Heitor jovem, personificado em um ator.

Há um momento em que Heitor velho conta para Lúcia de seu amigo chamado Robert, de como se conheceram no trabalho e dá detalhes do ambiente e de seus turnos, contribuindo para a criação de imagens nítidas e facilmente tidas como verdadeiras por estarem no registro do testemunho. Logo em seguida, o filme corta para Caio escrevendo uma carta, com sua voz narrando (*voice over*) uma continuação muito próxima do que Heitor acabava de nos contar, fazendo a ponte entre as duas representações desse personagem. Nesse momento, o seguinte trecho da carta é lido "Não se preocupe, mamãe, tudo que faço não teria vergonha de te contar, espero que me compreenda.". Tal frase age fortemente como pacto de intimidade e de veracidade, tanto pelo juramento pela não omissão quanto por colocar o público no mesmo

patamar que a mãe do personagem (e da diretora do filme): nós não escondemos nada, pode confiar naquilo que aqui contamos.

Uma cena de efeito quase equivalente no filme *Elena* é quando vemos diversas imagens de arquivo da câmera caseira da família de Petra. Nelas, Elena se diverte, dança com Petra bebê no colo, interpreta. Uma das imagens é Elena criança olhando para a câmera, atenta a ela. A voz da pessoa que a filma, fora de quadro, diz:

Voz: Preciso arrumar um jeito de filmar sem você saber. Porque quando você percebe, você muda.

Elena muda completamente de postura, adota uma expressão facial exageradamente surpresa e modifica seu tom de voz, olhando para a câmera: Mudo?? Como que eu sou?

Voz: Mais natural.

Elena ri.

O pacto de intimidade proposto nessa cena é de provar a veracidade da origem das imagens, caseiras, produzidas sem o intuito de serem incluídas em filme algum, e também de mostrar o quanto, ainda assim, elas são performáticas. Tudo que vemos no filme, fosse captado especificamente para sua realização ou não, foi uma imagem que surgiu com algum intuito, com alguma relação entre quem filma e é filmado. Ao assumir essa suposta fragilidade da veracidade do registro, Petra, na verdade, fortalece mais ainda a persuasão e o afeto de sua obra. É como se ela tentasse nos colocar para assistir as performances de sua família, para sua própria família. Admitimos que há coisas escondidas mas, justo por admitirmos, é possível confiar naquilo que aqui contamos.

Outros artifícios narrativos clássicos do melodrama que aqui são fortemente usados são "antecipação (como maneira de ativar um estado de suspensão e comoção), a simbolização exacerbada e a obviedade." (BALTAR, 2007:145) e que agem como:

(...) instrumentos eficazes para a articulação do engajamento afetivo. E o são não tanto porque simplesmente comparecem como estratégias narrativas, mas porque o fazem em momentos específicos e num contexto em que a ativação emocional e os vínculos privado e público dão a tônica da passagem e do discurso fílmico, sendo usadas numa lógica de reiteração, de repetição constante. (BALTAR, 2007:145)

Ambos os filmes, por meio do pacto de intimidade e da honestidade que propõem ao público desde o começo, deixam muito claro, em linhas gerais, o que vai acontecer. Sabemos que o que provocou a narrativa a qual assistimos foi a morte do irmão de Lúcia, ou da irmã de

Petra. Nosso engajamento, portanto, não é para saber o que aconteceu, e sim como aconteceu. A proposta é, desde sempre, envolver-se com aqueles personagens como se fossemos nós parte de sua família também. E é por meio desses artifícios narrativos melodramáticos que nos relacionamos mais fortemente com esses personagens, pois é também por eles que as autoras se aproximam de suas experiências passadas e inquietações presentes e, ao colocá-las no tempo e no registro humano da narrativa, as assimilam enquanto simbologia de história. Como dito no capítulo anterior, é através da jornada pessoal de contar sua própria história que se atinge a catarse do herói clássico: volta-se com o elixir.

A simbolização exacerbada é um artifício usado por ambas as diretoras. Petra trabalha, desde o começo, com tecidos e texturas, evidenciando uma proposta narrativa e uma relação com memória bastante sensorial. Ao final, ela diz em *voice over* que queria encenar a morte, enquanto vemos imagens dela própria, sua mãe, e outras mulheres flutuando sobre a água, como num ritual de pacificação. Paralelamente a isso, Lúcia trabalha com projeções dos lugares aos quais Heitor foi por cima da performance de Caio Blat e com uma direção de arte e trilha sonora típicas da época, tentando ali recuperar o *zeitgeist* dos anos 70.

Quanto à obviedade, a própria linguagem explicativa de *voice over*, que usa a legitimidade das vozes das próprias autoras das obras, age de forma didática tanto em relação a fatos históricos quanto ao próprio efeito sensorial e narrativo da imagem. A voz de Petra, por exemplo, funciona para explicar o motivo afetivo por trás do que vemos durante a maior parte do filme, identificando a casa em que moraram, a vista da rua para a janela na qual Elena não estava, as árvores que Petra criança observava enquanto brincava de carrinho quando percebeu que Elena não iria voltar mais. A narração aqui age como guia para entendermos a representação das imagens que a memória de Petra guarda e nos apegarmos a elas também. No caso de Lúcia, dados históricos são usados constantemente para entrecruzar sua história de vida e a dos irmãos com a ditadura militar que tanto lhes afetou, e também para entendermos um pouco mais de sua família e do porquê do filme que fez.

Depois de uma cena na qual Caio lê cartas de Heitor sobre religião, vemos imagens de uma igreja, e o *voice over* de Lúcia conta de quando aos treze anos largou a religião e anunciou em voz alta para a família que não acreditava mais em Deus, causando grandes conflitos. Seu pai diz "Tudo bem, mas precisava dessa confusão toda, não podia só não acreditar mais?". Ela responde "Não, não podia."

Ainda que a diretora nessa cena se referisse a um outro episódio de sua família e não à morte de Miguel nem à história de Heitor, fica clara a necessidade de Lúcia narrar o que sente. Não pode deixar as memórias passarem sem fazer algo sobre elas. O filme *Uma Longa*

Viagem, além de ser uma forma de Lúcia e Heitor se aproximarem perante a morte de Miguel, foi também uma forma da própria Lúcia entender todos os anos que Heitor viveu tão distante. Depois de uma cena na qual Caio lê cartas de Heitor sobre sua ida a Cannes, vemos imagens recentes do festival na cidade francesa e ouvimos Lúcia dizer: "O cinema se tornou parte da minha vida e me ajudou a sobreviver. (...) Quando hoje estou nos lugares pelos quais Heitor passou, vejo que pela vida nos cruzamos no espaço, nunca no tempo."

O depoimento inicial de Petra revela seu exato mesmo conflito com Elena, ao ir morar na mesma cidade e seguir a mesma carreira que a irmã morta, contrariando a vontade da mãe, que, justamente, teme que o cruzamento das filhas no espaço resulte também na morte de Petra.

Mas volto para Nova York na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo que você deixou no Brasil. Seus vídeos, fotos, diários e as cartas em fita cassete. Porque você sempre teve vergonha da sua letra, e preferia gravar as suas impressões dos seus dias aqui pra mandar pra gente. Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz, e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você. (COSTA, 2012)

Quando essas distâncias temporais são transformadas em uma hora e meia de filme, a lembrança do que já se foi parece mais palpável. O *voice over* de Lúcia, diante da imagem de uma foto de Miguel na areia da praia, diz: "O que fazer diante da morte além de chorar ininterruptamente? Frágeis, perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que aconteceu quando ainda éramos três.". Uma onda leva a foto de Miguel e o filme acaba, sendo dedicado a ele. Logo depois, no entanto, volta uma imagem de entrevista com Heitor, na qual ele conta "Por isso que eu sou maluco, eu dei a volta ao mundo duas vezes. Não se deve fazer isso. Você perde a noção do tempo.". É como uma brincadeira com a referência temporal na qual uma história coloca um sentimento subjetivo. Se você perde a noção do tempo, você perde a noção da lógica do mundo. Mas, afinal, o quão alcançável é essa lógica? Se Heitor deu tantas voltas ao mundo, foi a tantos lugares, será que ele não acaba eternizado, tanto nesses espaços quanto no filme que conta sua história? Se por um lado a memória torna-se de mais fácil apreensão quando narrada, é assim também que ela enfraquece em seu caráter atemporal e vivo. Subverter a ordem humana do tempo torna viver em sociedade mais complexo e tira a memória do registro lógico narrativo, mas, talvez para Heitor, ele se aproxime mais daquilo que viveu justamente ao não sucumbir à narrativa de suas aventuras, tão pessoais e somente suas.

A última delas a ser narrada é sobre quando sua mãe teve de buscá-lo na Índia e, chegando lá, ele estava junto a diversos outros jovens, estes, americanos. Lúcia diz: "Tinha sido uma longa viagem para cada um deles."

Ao final de *Elena*, vemos a imagem de Petra, sua mãe e diversas outras mulheres cuja identidade desconhecemos boiando na água e atravessando o enquadramento inteiro do filme. O efeito parece ser o mesmo da narração de Lúcia: todas as memórias falam de Elena, de Heitor, de Miguel, de Petra, de Lúcia, dos jovens americanos, das mulheres na água, e de quem quer que assista a estes filmes e se relacione afetivamente com eles.

(...) a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALBWACHS, 1990:71)

É por meio da narrativa criada num tempo distante à experiência original, com as diretoras já adultas, tornando também, a partir de então, possível a visita desse registro a qualquer hora e por qualquer pessoa, que o indivíduo divide o peso de suas lacunas de memória e encontra algum conforto na identificação do público por meio da comunicação e afetividade propostas por seu filme.

(...) se o mundo de minha infância, tal como o encontro quando me recordo, coloca-se assim naturalmente no quadro que o estudo histórico desse passado próximo me permite reconstituir, é porque já levava a sua marca. Isto que descubro, é porque com um esforço suficiente de atenção eu poderia, em minhas lembranças deste pequeno mundo, reencontrar a imagem do meio onde estava compreendido." (HALBWACHS, 1990:59)

Ao contar a história de suas famílias, a verdadeira jornada percorrida é a de Lúcia e Petra. Nela, o retorno com o elixir, o "secret heart", é reconhecer o que, na verdade, já estava lá. É encontrar no processo de produção fílmica e na eternidade à qual estas obras estão condenadas o conforto de falar sobre ou com seus amados mortos, mantendo-os, de algum jeito, vivos em forma de filme, para que todos aqueles que assistam passem a conhecê-los e a reconhecer neles seus próprios amados mortos. Como afirma Maurice Halbwachs: "Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória." (1990:60). Da mesma forma, podemos recorrer às palavras de Beatriz Sarlo: "(...) a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada." (2005:19).

No próximo e último capítulo deste trabalho, investigaremos mais detalhadamente como a performance dos personagens em questão age enquanto recurso narrativo e persuasivo, e, ainda, a própria noção de "verdade" que vem junto desses relatos confessionais e testemunhais dentro da organização narrativa de obras documentais tão pessoais e melodramáticas. Poderemos, por fim, entender melhor como todos esses elementos se cruzam para juntos construírem uma obra eficiente tanto na comunicação com seu público como na expressão pessoal e catártica de seus próprios autores. A busca por contar uma história é, de certo modo, a busca por algum tipo de verdade. Uma verdade que, ao ser narrada, tranquiliza quem conta e quem ouve.

CAPÍTULO 3 - NARRATIVA, PERFORMANCE E VERDADE

A evocação da memória em forma de narrativa fílmica traz junto de si o uso da performance. É importante lembrar que nos filmes aqui analisados, estejam diante da câmera atores ou as próprias pessoas que viveram as experiências contadas, a noção de performance se mantém.

Goffman ressalta que não se trata de pensar a performance como verdadeira ou falsa, mas de estabelecer um valor de sinceridade ou de cinismo para dada performance (e para determinado performer) em função da crença que o sujeito/performer tem na sua própria atuação. A performance cínica, portanto, será aquela colocada em ação, para o outro, com o intuito de enganar. A performance sincera será aquela em que o sujeito crê na veracidade de sua atuação. Em nenhuma das duas, no entanto, está ausente o caráter da representação, da performance propriamente dita, que passa a ser entendida, portanto, como constitutiva das relações intersubjetivas. (BALTAR, 2007:203)

Tendo em vista que o personagem de um documentário está fadado a performar (seja sincera ou cinicamente), quer seu testemunho seja sobre as mais profundas memórias dele próprio ou de outra pessoa, proponho analisarmos o filme *Jogo de Cena*, documentário brasileiro de 2007 dirigido por Eduardo Coutinho. Nele, vemos treze mulheres diferentes contarem histórias pessoais dentro de uma locação apresentada a nós desde o começo: o palco de um teatro, local comumente conhecido como espaço para que uns performem, e outros assistam. Com o passar dos depoimentos, no entanto, a noção de quem conta sua própria história ou interpreta a alheia é tensionada, por meio da repetição de depoimentos e uso alternado de atrizes brasileiras extremamente conhecidas com outras desconhecidas. O importante, no entanto, é lembrar que todas elas, sem exceção, performam.

O filme aparenta começar colocando as cartas na mesa: seu primeiro plano é a imagem de um anúncio de jornal: "Convite: se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos."

O plano seguinte é uma mulher subindo escadas e chegando no palco de um teatro, onde podemos ver luzes e câmeras montadas, assim como duas cadeiras dispostas e, em uma delas, o diretor do filme. Só após essa apresentação do que seria, em poucas linhas, o processo do filme, é que começamos a ouvir o depoimento da mulher em cena. Ela nos conta sua luta por ser atriz e, como se já plantando as viradas narrativas prestes a surgirem na obra,

diz: "Eu aprendi a interpretar. (...) Eu aprendi a ler um texto.". E declama as falas da personagem que interpreta na peça que está ensaiando. a

Logo em seguida somos apresentados à próxima entrevistada que fala pouco e é montada em paralelo com uma atriz famosa, Andrea Beltrão. O primeiro jogo de cena é evidenciado, mas Coutinho mantém suas estratégias para cumprir o pacto de intimidade e confiança que nos propôs no início do filme: ele faz uma pergunta a Andrea, como se não se tratasse de um texto previamente decorado. Seguimos assistindo à performance de ambas. A personagem "original", Gisele, conta a história de seu filho que nasceu e morreu logo em seguida numa estrutura narrativa clara, incluindo o uso de termos específicos para tal: "esse é o clímax do que eu vivi até agora, da minha história.", como numa noção aparentemente certa de vida enquanto trajetória, enquanto história com início, meio, fim e, principalmente, finalidade.

Apesar dessa organização lógica, ela relata um desconforto e um desacordo com o caminho que sua narrativa seguiu que, ao seu ver, não era lógico em relação ao que vinha sendo construído antes.

Gisele:

Eu me senti um pouco traída, né, porque, poxa, tudo tão certinho, tudo tão planejado, tudo tão, tão bonito, né, e, de repente, dá tudo errado, ele... apresenta esse problema fisiológico e desencarna sem que eu pudesse estar um pouco mais com ele. É como se tivessem me roubado ele. Eu me senti iludida. (COUTINHO, 2007)

Andrea continua, com seu rosto em um close up maior que o de Gisele, artifício clássico do melodrama como forma de persuasão emotiva:

Quer dizer, eu vinha sonhando com uma situação que era muito real e, de repente, o sonho acabou. E aquilo me deu um desespero, né, uma dor, uma falta de entendimento, e... perguntava: meu deus, por quê? Por quê? (...) Na mesma noite em que eu enterrei ele eu tive esse outro sonho, no dia 29 de março. (COUTINHO, 2007)

Andrea fica em silêncio, comovida, e quem termina de contar a história é Gisele. Ela narra seu sonho, no qual ela era a mãe de uma criança muito doente e a visitava no hospital. Gisele explica que no sonho entendeu que foi melhor o filho ter morrido e que quando seu namorado e pai da criança a deixou, uma semana depois, era Deus olhando por ela e seu filho, que ela ainda enxerga como vivo em algum lugar.

É interessante notar a estrutura de sua história, que relata um sentimento de traição com a narrativa que vinha sendo construída, o uso de datas específicas e outros dados para legitimar os acontecimentos, e a necessidade de um novo entendimento, que vem com uma

nova história: um sonho que dá uma finalidade e uma lógica à morte do filho, tornando-a mais leve. É a partir da organização narrativa lógica à qual Gisele teve acesso e de sua crença em vida além morte que ela deu sentido e conforto à sua perda. A atriz que interpreta seu testemunho, Andrea, revela depois não conseguir falar o texto de uma forma mais serena, como Gisele, por não acreditar em vida pós-morte.

Ao final, Gisele ainda reitera sua relação tranquilizante com a narrativa: "O Vitor [seu filho morto] não me marcou negativamente. A minha história com o Vitor foi nossa e... foi vivida como tinha que ser. Pra mim e pra ele. E os outros são outras histórias." (COUTINHO, 2007).

Ela sorri. Depois, Andrea discute um pouco mais com Coutinho sobre como deixar sua performance mais próxima da de Gisele ("Eu teria que ensaiar muitas vezes, num teatro, para conseguir falar isso friamente.") e expõe seu ponto de vista em relação à serenidade com a qual Gisele conta sua própria tragédia, enquanto ela, como atriz, performa mais inquieta.

Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu, aí eu fico assim, ai, morreu, pra mim acabou. Agora eu acho que quando a pessoa tem uma religião ajuda, né? Eu acho que ter uma fé ajuda porque... ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar. Eu queria tanto acreditar, eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estejam, que estivessem vivas em algum lugar. Tantas. (COUTINHO, 2007)

Aqui, a partir do domínio e consciência claríssimos de Gisele diante da narrativa de sua história de vida e do desespero de Andrea, explicado por ela como falta de crença, torna-se possível ligar fé e religiosidade à organização lógica narrativa como forma de colocar o sofrimento e as incertezas no que é acessível ao ser humano. O que falta a Andrea, parece, é crença em uma história de vida enquanto narrativa com uma finalidade maior. Para ela, não há "outras histórias", como há para Gisele.

Outra personagem do filme que nos é apresentada mais adiante é Sarita, que também faz um uso muito explícito de organização narrativa para contar e se emocionar com sua própria história. Para falar de si, no entanto, ela narra o filme *Procurando Nemo* (2003), a pedidos de Coutinho, que lhe pede que conte uma história que a tenha feito chorar.

Nemo é uma história belíssima. Pai e filho no fundo do mar e tal, aquela coisa, e o filho briga, se zanga com o pai. O pai diz: meu filho, não vai ali que ali é perigoso, vão te carregar. Aí ele vai e desafia o pai, né, bem jovenzinho, não chega nem a ser adolescente. (...) Era um menino. E é um cenário maravilhoso, tudo muito bem feito plasticamente e tal. E aí ele vai brincar de gracinha, pescam ele, levam ele pra Austrália. Da costa americana, ele vai parar na Austrália. E o pai, desesperado, vai atrás dele. Ai, vou chorar. [se emociona, seca os olhos]. Bom, e aí vai atrás dele e

conhece uma louca, no caminho. E a louca, ela perdia a memória, instantaneamente. Tipo uma doença de Alzheimer. Pra onde você vai? Quem é você? E dali a cinco minutos ela esquecia tudo. Aí eles vão pra Austrália atrás dele, vão em busca do Nemo pelo mar. E chegam na Austrália ajudados pelos tubarões, passam por mil situações bem semelhantes à vida. [limpa as lágrimas nos olhos]. Vou parar de chorar. O senhor fica rindo e eu chorando. (...) Termina que a relação de pai e filho volta, então tem essa coisa da relação pai e filho que hoje em dia é muito complicada, né. É uma nuance, é muito fino o filme, não sei se as pessoas se apercebem, devem sim, ir pro inconsciente, porque aquilo é muito bem feito, de uma certa forma deve ir. Suponho eu, não sei, e... aí ele vai e acha o filho e o filho dá a mão à palmatória: é, meu pai, eu não devia ter feito isso. (COUTINHO, 2007)

Em seguida, através da montagem com a atriz Marília Pêra, que interpreta o texto de Sarita, nos é revelado que Sarita tem um problema com sua filha e que elas não se relacionam mais. E diz: "Na verdade eu acho que tô aqui porque eu quero, eu gostaria de reatar esse elo nem que seja a última coisa que eu faça na minha vida." Nesse momento fica muito clara a relação afetiva forte que Sarita estabelece e supõe que outras pessoas estabeleçam também com *Procurando Nemo*: é esta a narrativa que ela queria que fosse a sua. Ao participar do documentário de Coutinho, Sarita busca organizar narrativamente sua história tal qual Nemo e seu pai e ter seu final feliz, com a resolução e conclusão que ela enxerga na animação por ela contada: o filho perdoa e aceita o pai.

Também é interessante notar como a construção de Sarita para chegar no ponto principal de seu testemunho (a relação perdida com a filha) é mais longa que a maioria das outras entrevistadas. Bastante tempo é gasto falando sobre a origem de sua família, a profissão dos pais, o filme que a faz chorar até que, sem poder evitar, entendemos o motivo dela estar lá e qual é a sua lacuna pessoal.

Marília Pêra, conversando sobre interpretação com Coutinho, diz: "Quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder.". Esta frase é como um resumo da construção para a persuasão afetiva de uma narrativa: quanto maior for o caminho até o entendimento daquilo que move o personagem ou a história em questão, quanto mais fundo estiver o "secret heart", mais difíceis são as coisas narradas de se dizer e, conseqüentemente, são recebidas como mais verdadeiras e, por fim, mais emotivas para o público.

Não se trata, na performance, de inventar o papel a ser representado, mas de entender que em toda a inter-relação entre sujeitos, os quais são socialmente localizados, está presente uma dose de atuação em função do jogo de projeções de imagens de si e dos papéis sociais. (BALTAR, 2007:204)

A performance, novamente, também trabalha na construção desse efeito da veracidade enquanto ferramenta persuasiva de alcance da emoção e identificação do espectador.

(...) o uso da noção de performance resolve um nó teórico que no campo do documentário há muito se debate: como nomear os sujeitos sociais de seus discursos sem que, nesse ato, afirme uma identidade essencial pautada na verdade (o que seria incoerente com a própria concepção de documentário como discurso e não como simples representação do real); e, ao mesmo tempo, não os iguale a um típico personagem de ficção (retirando deles e do discurso, assim, o estatuto que os legitima - personagens e narrativa - como vinculados à experiência do mundo histórico). Dessa maneira, tal conceito específico de performance condensa, a um só tempo, a dimensão de negociação entre sujeitos socialmente localizados (em que pesem as relações de poder), a instância de atuação (constitutiva dos jogos de projeções) e uma afirmação da realidade. (BALTAR, 2007:205)

Se, por um lado, a estrutura narrativa age como forma de dar sentido aos acontecimentos da vida e ajuda aqueles que contam ou ouvem a se encontrar no mundo e descobrir "verdades" que já estavam intrínsecas às suas vivências, por outro, ela continua passível de crítica. Será que a narração da memória a torna mais palpável ou, na verdade, narrar elimina toda a verdade da experiência vivida, cuja essência é, por fim, inalcançável?

"Ai, quem nos poderia/ valer? Nem anjos, nem homens/ e o intuitivo animal logo adverte/ que para nós não há amparo/ neste mundo definido." [Walter] Benjamin se refere a um "emudecimento", partindo do fato de que o relato de uma experiência significativa se eclipsou (...) com o surgimento do romance, que tomou o lugar das "formas artesanais" de transmissão, isto é, as enraizadas no imediatismo da voz, em um mundo em que o perigo cercava a experiência (...) No momento em que o risco da experiência se interioriza na subjetividade moderna, o relato da experiência se torna tão problemático como a própria possibilidade de construir seu sentido. (...) Quando a narração se separa do corpo, a experiência se separa de seu sentido. Há um vestígio utópico retrospectivo nessas idéias benjaminianas, porque elas dependem da crença numa época de plenitude de sentido, quando o narrador sabe exatamente o que diz, e quem o escuta entende-o com assombro, mas sem distância, fascinado, mas nunca desconfiado ou irônico. Nesse momento utópico, o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive. Naturalmente, a esse momento lendário não corresponde a nostalgia, mas a melancolia que reconhece sua absoluta impossibilidade. (SARLO, 2007: 27)

Ainda que Walter Benjamin veja na narração a morte da experiência e da memória original, o exercício de transformação de memória em narrativa vem de toda uma herança e tradição histórico-cultural que torna complicado o rompimento do elo de raciocínio entre elas. Narrar, porque para isso foi criado e assim nos foi ensinado, é uma forma de tornar o tempo humano e assimilável, e talvez a busca pela verdade na narrativa deva ser encarada não

como a possibilidade de uma resposta real para todas as perguntas e inquietações do mundo, e sim como a verdade possível.

O filme de Coutinho trabalha muito em cima de uma importante chave do documentário contemporâneo: a verdade do encontro. O quanto realmente importa sabermos quais daqueles testemunhos foram performados (porque, novamente, todas as personagens ali performam) pelas pessoas que os experienciaram de fato? Se a performance é capaz de nos emocionar, de nos tocar num ponto de identificação, não há, então, uma verdade nela?

Não se deve basear na memória uma epistemologia ingênua cujas pretensões seriam rejeitadas em qualquer outro caso. Não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência. (SARLO, 2005:44)

Por mais que o esforço da narrativa seja por construir uma lógica e dar entendimento, buscar a ligação afetiva entre aquele que narra e aquele que ouve talvez seja o mais nobre e possível de se alcançar. A missão de tentar explicar todas as coisas do mundo sempre será falha, até porque nunca uma única narrativa fará sentido para todos, como vimos na relação que Andrea e Gisele tinham com a mesma história.

Se narrar mata a experiência, mas lembrar é inevitável, e junto da lembrança vem a necessidade de contar, o que nos resta, parece, é o entendimento por meio do afeto, a explicação possível, o sentimento até onde a história de uma memória puder proporcionar, mesmo que ainda se mantenha anos-luz daquilo que a memória e a experiência "realmente" foram. Beatriz Sarlo diz, citando Susan Sontag: "é mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar" (2005:21). Se não dialogássemos com a memória, mesmo que de forma não plena, seria impossível apreender raciocínio, entendimento, sentimentos e prazer dela. Se abdicássemos desta missão, mesmo tendo consciência de seu destino ao fracasso, não teríamos acesso a nada. Como nunca saberemos o que foi a memória e a experiência em sua essência, construir a partir daquilo que temos capacidade de apreender parece ser a única opção possível.

Em *Jogo de Cena*, Sarita, a personagem que conta a história de *Procurando Nemo*, é a única que pede para voltar para completar seu relato.

É que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada. Trágico. Mais pra trágico do que pra cômico. E aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar muito triste. Entendeu? Então uma música sempre quebra um pouco, não é? (COUTINHO, 2007)

Sarita, então, discute sobre que música vai cantar e se decide por "Se essa rua fosse minha". Ao cantá-la, de olhos fechados, tentando esconder sua emoção, ela chora, lembrando-se do fracasso de sua missão, do elo não recuperado com a filha, a quem ninava com esta canção.

Diante da falha da história de vida que quer para si, a paz com a filha, Sarita decidiu voltar e tentar, novamente, assumir um pouco mais do controle de sua própria narrativa. E ela falha, de novo. Talvez por ainda não ter encontrado o motivo do rompimento, diferente de outras personagens que encontraram a razão e o conforto diante da morte dos filhos, ou por não querer aceitar nenhum final que não aquele que ela considera o correto: o restabelecimento de sua relação maternal. Sarita termina o filme enxugando as lágrimas dos olhos fechados (tentando escondê-las, como Marília Pêra havia descrito como sinal de "verdade"), ciente de que as coisas mais importantes são as mais difíceis de se dizer, e que ainda não encontrou uma forma de dizê-las. O relato de uma memória dolorosa, ainda que inevitável, é também, muitas vezes, impossível.

Uma memória eternizada em narrativa, na verdade, continua a se mover. No caso dos relatos sobre amados mortos, como é o de algumas das personagens de *Jogo de Cena*, ou as premissas inteiras de *Uma Longa Viagem* e *Elena*, o que se alcança, claro, não é o retorno à vida de quem se foi, mas uma imagem mais fixa e mais consolável.

(...) a morte, que põe um fim à vida fisiológica, não interrompe bruscamente a corrente dos pensamentos, de modo que eles se desenvolvem no interior do círculo daquele cujo corpo desapareceu. Algum tempo ainda nós o imaginamos como se ainda vivesse, ele permanece engajado à vida quotidiana, imaginamos o que ele diria e faria em tais circunstâncias. É depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. É então, também, que sua imagem é a menos nítida, que ela se transforma constantemente, conforme as diversas partes de sua vida que evocamos. Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela. (HALBWACHS, 1990:74)

Usar a narrativa como cura, consolo ou resolução de acontecimentos da vida é comum e, como podemos ver por meio das análises das obras aqui citadas, poderoso. É uma forma de gerar lógica e entendimento tanto para quem narra como para quem ouve. Ainda que muitas vezes o processo de entendimento leve à compreensão de seu fracasso enquanto dona de sua própria história, como na relação de Sarita com *Procurando Nemo*, narrar é, sim, um jeito de tornar o tempo e o sofrimento humanos.

Sobre a memória transformada em narrativa como forma de consolo, Petra Costa diz, concluindo seu filme *Elena*:

As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo. Só algum alívio, nas pequenas brechas da poesia. Você é a minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra, e é dela que tudo nasce, e dança. (COSTA, 2012)

Na imagem, cenas de Elena dançando se fundem com as da própria Petra. Narrar pode não ser o suficiente, mas é, sim, um alívio.

Conclusão

Considerando que este trabalho consiste na obra final que carrega a conclusão da parte teórica do curso de Cinema e Audiovisual, me vejo obrigada a admitir que, por mais que ele represente cinco anos de estudos gerais acerca de audiovisual e mais um especificamente voltado para os de memória e narrativa, não, não alcancei tudo que há para se saber sobre cinema, nem narrativa e nem memória. Tenho essa consciência não apenas por se tratar de uma etapa ainda inicial dentro de uma formação acadêmica, mas também porque, neste processo todo, concluo que conhecimento completo nunca se adquire, que jornada de estudo nunca se acaba.

Mas, e agora sim ligando diretamente ao tema deste trabalho, o caminho por conhecimento é, assim como o caminho pela narrativa e pela "verdade" de uma história, por princípio, falho. Porque simplesmente não é possível representar um sentimento ou uma memória de forma plena, pois essa plenitude, seja lá o que ela for, estará para sempre restrita à relação pessoal que cada um tem com a sua história ou a história do outro. E essa relação, ora, só é acessível através da representação e da narrativização de si. Pronto, só o processo de acessar as suas próprias memórias já traz um monte de variáveis de entendimento e representação desse sentimento, tornando-o "impuro". Sendo assim, é notável que não existe acesso "verdadeiro" àquilo que se deseja expressar então, conseqüentemente, mais importante que a verdade do que se narra, é a sinceridade do esforço de se fazer entender, de alcançar o afeto por trás de uma memória pessoal e o que te move nela.

Ainda que esta busca seja inalcançável, ela é necessária, pois mesmo que no retorno não se traga o que originalmente se desejava, volta-se, sim, com algo. E aí, o que realmente importa, é se nesse elixir vem uma tranquilidade em relação à lógica narrativa dos acontecimentos (que não, não têm um sentido épico ou especial) da vida, e se ele proporciona um diálogo e uma comunicação entre quem narra e quem ouve. Diante do eterno fracasso do narrar e da performance (nunca verdadeira, e sim, cínica ou sincera), o que contadores de história precisam considerar é a verdade do encontro, a verdade do afeto.

Acredito, também, que seja aí onde mora o poder do encanto das obras fílmicas aqui analisadas, *Uma Longa Viagem*, *Elena* e *Jogo de Cena*: ao assumirem uma narrativa consciente e questionadora de si própria, admitem e assumem também o fracasso diante de uma história que busque uma verdade maior. O que estas obras querem é experimentar artifícios narrativos diferentes, cientes de que são todos formas lógicas de dar sentido às

tragédias da vida, para ver, talvez, qual deles as leva aos seus *secret hearts* e, quem sabe, aos *secret hearts* de quem as acessa.

Mas, justamente, estando ciente do quão complicado é acessar esse local profundo do ser humano e que as coisas mais importantes são as mais difíceis de se dizer, estes filmes partem já muito mais preocupados com suas jornadas (tanto das narrativas que contam quanto a do trabalho de seus autores para narrar) e menos com seu inalcançável objetivo final. Se houver sinceridade, afeto e catarse no caminho, haverá elixir.

Acredito que este raciocínio deve ser adotado não só para o processo de contar uma anedota, mas também para uma lógica narrativa da vida enquanto história clássica em geral. Aceitar que o objetivo maior dos personagens muitas vezes não será conquistado mesmo. Inclusive, se apenas a resolução fosse o suficiente para o ser humano assimilar o tempo do mundo, não se teria sido necessária toda uma tradição de contação de histórias. Uma estrutura de raciocínio narrativa precisa ser estabelecida para que sequer tenha-se algo com o que formar uma resolução. E é esse raciocínio que traz o elixir, ou parte dele. Mais importante do que lembrar, é entender. Mais importante do que contar uma história, é se relacionar afetivamente com ela.

A narrativa da memória pode ser falha enquanto verdade maior, mas é, ainda assim, necessária. O tempo pode talvez nunca chegar em um estado completamente humano e compreensível mas, o pouco que chega, já serve como algum consolo, como alguma forma de alívio e comunicação.

O ato de narrar nunca irá organizar tudo de incompreendido pelo homem no mundo, e o homem nunca irá compreender o mundo inteiro. Mas é nessa jornada que se criam novas narrativas, novos entendimentos, novas trocas, novas catarses e, vez ou outra, encontra-se um *secret heart* e um elixir, aqui ou lá.

Trazer a essência e a plenitude de uma memória para o plano narrativo é, por fim, sim, impossível. E tudo bem.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS E BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa - Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007.

BERGAMASCHI, Maria. **Narradores de Javé: a memória entre a tradição oral e a escrita**. 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Usos e Abusos da História Oral: A Ilusão Biográfica**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo, Pensamento: 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

KING, Stephen. **Fall From Innocence: The Body**. Edinburgh Gate, Harlow: Pearson Education Limited, 1999.

POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa - Tomo 1**. São Paulo: Papirus Editora, 1983.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado - Cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Filmes:

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Julia Bock e Daniela Santos. Brasil: Busca Vida Filmes: 2012.

CENA, Jogo de. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Bia Almeida, Raquel Freire Zangrandi. Brasil: Matizar e VideoFilmes: 2007.

VIAGEM, Uma longa. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes: 2011.