

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
IACS - UFF

HELENA LOPES BERA

**Afetos no cinema: o dever da intimidade familiar**

Niterói

2016

HELENA LOPES BERA

**Afetos no cinema: o devir da intimidade familiar**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Bacharel em Cinema e Audiovisual pela  
Universidade Federal Fluminense.

ORIENTADOR: PROF. DR. CEZAR MIGLIORIN

NITERÓI  
MAIO DE 2016

*Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver: é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos.*

*Gilles Deleuze*

## AGRADECIMENTOS

À meus pais, Cristina e Oscar, por me ajudarem desde o início e de alguma forma acreditarem em mim.

À meu avô Duda, cearense e comunista octogenário que luta ainda hoje pelos seus ideais.

À memória doce das minhas avós, Odete e Izabel, sonhadoras e lutadoras.

À minha pequena grande irmã, Hercília, pela irmandade carinhosa e admiração mútua.

À Larissa Brujin, amiga e irmã de vida, que desde o começo do curso caminhou comigo e ainda caminha.

Às professoras e professores, primeiramente na Universidade Federal do Recôncavo onde iniciei minha trajetória, e em seguida, na Universidade Federal Fluminense, onde concluo agora.

A meu orientador, Cezar Migliorin, pelas correções, carga teórica recomendada e posicionamentos pertinentes ao meu trabalho.

A meu co-orientador Isaac Pipano, pela sinceridade, disposição e abertura para diálogo. Além de no início do meu processo ter contribuído fortemente para essa pesquisa.

À disponibilidade do professor Fernando Morais, ao participar juntamente desse importante processo como membro da banca.

À todas as colegas e colegas de curso que passaram por minha trajetória, pelas trocas, apoios e amizade. Sem eles, com certeza, tudo teria caminhado diferente.

Muito obrigada.

## RESUMO

A seguinte pesquisa tem como finalidade a reflexão a partir da investigação de filmes documentários brasileiros contemporâneos que abordem relações íntimas familiares, com o recorte específico de filmes de avós. Através da apresentação de análise comparativa dos filmes escolhidos, procura entender porque os filmes que movem afetos e dessa forma exploram subjetividades únicas, passaram por um processo de ampliação do tema e reflexão assídua dos assuntos coerentes à comunidade familiar.

A partir daí, a busca por autores que apresentem questões fundamentais sobre cinema documentário e sobre uma possível teorização sobre o que viria a ser o cinema de afeto, permeiam o trabalho a seguir a fim de deixar uma primeira possibilidade para a abertura para um ensaio sobre o tema. Se os filmes de afeto partem de um eixo próprio da busca, minha abordagem aqui, insere questões a fim de refletir a respeito da imersão analítica que os documentários conduzem esse processo a desenvolver-se.

**Palavras-chave:** Documentário Contemporâneo. Afetos. Cinema de Afeto. Filme de Família.

## **ABSTRACT**

The following research has as reflecting from the investigation of contemporary Brazilian documentary films that deal with intimate family relations, with the specific clipping of grandparent films. Through the presentation of a comparative analysis of the chosen films, it tries to understand why the films that move affections and in this way exploit unique subjectivities, have undergone a process of enlargement of the subject and assiduous reflection of the subjects coherent to the familiar community.

From there, the search for authors who present fundamental questions about documentary cinema and about a possible theorization about what would become the cinema of affection, permeate the following work in order to leave a first possibility for the opening for an essay on the theme. If the films of affection depart from a proper axis of the search, my approach here, inserts questions in order to reflect on the analytical immersion that the documentaries lead this process to develop.

**Keywords:** Contemporary Documentary. Affections. Cinema of Affection. Family movie.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1. O FILME DE FAMÍLIA: TRADIÇÃO NO DOCUMENTÁRIO.....</b>	<b>14</b>
<b>2. OS AFETOS E A CIDADE: SIGNOS DE UMA INTIMIDADE.....</b>	<b>19</b>
2.1.A inserção de espaço fílmico em filmes de família.....	23
2.2.Do íntimo à alteridade.....	30
<b>3. O CONFLITO SENSÍVEL.....</b>	<b>33</b>
3.1.“Tudo está cinza!”.....	36
3.2.O afeto como ferramenta de alteridade no documentário.....	39
<b>4. A OBSERVAÇÃO DO AFETO E O ESPETÁCULO FAMILIAR.....</b>	<b>43</b>
4.1.O incômodo que possibilita a empatia.....	46
4.2.O distanciamento crítico em “Vailamideus”.....	48
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>50</b>
<b>ANEXOS: LISTA DE FOTOGRAMAS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>57</b>
<b>FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS.....</b>	<b>60</b>

## Apresentação

O cinema desde seus mais remotos filmes e experiências audiovisuais, representa e personifica a comunidade familiar, a possibilidade de buscas pessoais e íntimas que partem do lugar comum do filme biográfico ou mesmo filmes caseiros. Exercendo o ato de filmar relações, feito pelo recurso intimista dos vínculos familiares e gerido a partir de experiências pessoais, retratos fílmicos de ambientes familiares. Estabelecer-se como parte e como observador de uma memória entrelaçada entre as subjetividades escolhidas, que tanto partem de quem filma como também de quem é filmado, compõe um gênero de filmes que com temas muito específicos e pessoais, envolvem o espectador, dialogando com situações diversas e possíveis a partir das subjetividades expostas. Mas a reflexão acerca da cultura de afetos reflete os excessos proporcionados pelo apego à temas particulares e baseados na premissa da intimidade dos sujeitos. Mariana Baltar desenvolve em seu artigo uma ampla pesquisa sobre afetos e excessos nos documentários contemporâneos.

“Deste modo podemos falar de uma cultura do excesso que perpassa a subjetividade contemporânea e a partir da qual as narrativas, em especial as audiovisuais, fazem sentido.” (BALTAR, Pg 63).

E dessa forma, só adquirem sentido e significado a partir do detalhamento do olhar daquele que filma, aliado à presença atuante do sujeito filmado. A escolha por optar pelo afeto enquanto devir nesses filmes, consolida-se a partir de uma série de estigmas gerados a partir do recorte familiar, e ganha corpo com a introdução de uma narrativa possível que desenvolva tais afetos, para que dessa forma, o conteúdo de características íntimas se fundam no desejo expectatorial coletivo. O afeto enquanto fonte primeira do discurso narrativo no campo fílmico, pode ser entendido como estratégia estética, mas também, como resposta ao imaginário que perpassa o contexto do filmar relações tão íntimas.

O que a princípio soa como banal e pouco interessante àqueles que não possuem os mesmos vínculos afetivos, se fortalece pela força de pulsões, ora estéticas (ligadas à forma) ora afetivas (ligadas ao conteúdo).

“O que parece importar é, sobretudo, propor atenção a ambientes banais, incidentes corriqueiros e aparências imediatas que às vezes adquirem, pelo olhar da câmera, inesperado valor estético, lúdico ou afetivo.” (MESQUITA. 2008, p. 222).

Os filmes aqui analisados partem da premissa da proposição ativa de universos familiares por discursos subjetivos do sujeito que filma, devido à sua integração e profundidade afetiva com o sujeito filmado. Três filmes documentários que dialogam entre si, perspectivas distintas do olhar sobre uma avó e o contexto familiar interligados entre si; *Oma* (2011, SP), *Vailamideus* (2014, CE) e *Morada* (2010, MG) se cruzam partindo da busca e observação de situações específicas com suas respectivas figuras matriarcais e deixam possível a reflexão de como o afeto se instaura no espaço fílmico. Explora as possibilidades de imersão ao tema recompondo fatos e histórias que cerceiam o universo íntimo e particular desses realizadores, que através de suas próprias referências, tateiam e exploram condições fílmicas que emolduram momentos em movimento, uma perspectiva de um novo modo de registros familiares, sendo estes, o intermédio da reflexão do olhar do eu com o outro.

Tendo como princípio ativo da busca, a representação de particularidades que antes, nos filmes caseiros pertenciam e eram de interesse apenas dos entes próximos – e pessoas envolvidas nos registros de eventos ou situações cotidianas familiares – agora alcançam também um público que anseia por situações próximas o suficiente das minuciosas vivências de cada um. Um público que pretende experimentar o sensível, possibilitando que se crie um sentimento expectatorial de participação dessas histórias.

A abordagem e necessidade de reflexão profunda pré- estabelecidas em filmes familiares, compõe uma imersão provocativa ao espectador que não possui os mesmos elos afetivos de quem filma, mas, disposto ou não, aquele se depara com uma narrativa composta de diversos elementos encadeados que só se tornam possível a partir da entrega durante o experienciar o cinema, e assim, esse cinema íntimo, repleto de elos e símbolos pessoais de um outro que se revela um investigador de relações.

O exercício de observar o outro e nele compreender pontos antes não tangíveis ao consciente coletivo, refletem instantes e novos caminhos, propicia a sincronia de vida com poesia, a possibilidade de retratar determinada realidade justificada pela composição imagética, renovando a sincronia de realidade e arte. Fazendo com que esses filmes tragam um olhar mais atual de uma vertente já um tanto quanto explorada: os universos afetivos, com o trunfo das relações já conquistadas. Nesse caso, há de se pensar em privilégios no contexto de possibilidades de diálogo e interação serem facilitadas no processo de uma filmagem entre sujeito realizador e sujeito filmado, pelo vínculo afetivo já estabelecido nessas relações. A busca por reproduzir uma outra percepção sobre sua própria comunidade familiar, adequa-se a tempos de investigação existencial coletiva como nova forma de redirecionar o olhar dentro do cinema documentário e ao recorte, onde caseiro e documental se cruzam e dizem muito sobre os que falam, refletindo assim, em uma reprodução de uma busca pessoal mas que ultrapassa o íntimo particular, tocando o espectador por uma busca do sensível.

A análise comparativa, juntamente com os devidos recortes entre elas, e a escolha por trabalhar com autores teóricos como Gilles Deleuze, pensando nas dinâmicas estéticas do afeto, e, Jean-Louis Comolli para figurar tanto teorias possíveis do filme documentário, quanto os dispositivos estéticos que possibilitam o que tomamos por realidade. Foi escolhido como método de abordagem neste trabalho, pela existência de diversos filmes dentro do recorte do gênero documental; documentários sobre a própria comunidade familiar de quem realiza e em seguida, filmes específicos sobre avós. Geradas assim, da inquietação por explorar e refletir acerca de um

tema incômodo e igualmente sensível, a velhice, e entender de quais formas isso é composto no cinema documentário.

Dessa forma, a partir da própria escolha dos filmes analisados aqui, surgem questões pertinentes quanto ao tema. Se o recorte que flutua entre afetos, respingando em relações de netos e avós, a grosso modo, pensemos nas formas possíveis de exercer o filmar em diversos modos *operandis* acerca de universos íntimos e privados. E para isso, o filósofo francês Espinosa foi utilizado a fim de tatear esse caminho, sendo que, enquanto alguns realizadores trabalham com afetos ativos (alegria) recompondo certas reciprocidades, outros caminham naturalmente para o oposto, com afetos passivos (tristeza) em que relações unilaterais e rígidas são expostas. Dessa forma, podemos suscitar as possibilidades nos filmes subjetivos tratados aqui, em representar em estágios possíveis, diferentes caminhos a serem analisados a partir do jogo de afetos.

“Considerarei os afetos humanos, tais como o amor, o ódio, a cólera, a inveja, a glória, a misericórdia e outras comoções do ânimo não como vícios da natureza humana, mas como propriedades que lhe pertencem, assim como o calor, o frio, as tempestades e trovoadas pertencem à natureza da atmosfera e que, embora incômodos, são contudo necessários, têm causas certas pelas quais nos esforçamos de entender sua natureza.” (ESPINOSA, T.P. I. Pg 4)

Artifícios narrativos comuns ao estilo dos documentários mais tradicionais, como as entrevistas e a forma acessível de se instalar enquanto sujeito observador nesses espaços a partir do questionamento do realizador para o sujeito filmado, são utilizados com frequência, grifados aqui pelo longa-metragem Morada. Enquanto outros, exploram e fazem uso de recursos com maiores dinâmicas de criação estética, como o distanciamento crítico, a montagem abrupta, letreiros e/ou legendas, aproximações estéticas que fogem da definição estereotipada de filmes documentários, utilizados nos

curtas-metragens *Oma* e *Vailamideus*. A partir dessa diferenciação notada nos filmes escolhidos, o discurso aqui pretende muito mais refletir as diversas possibilidades no filmar afetos e de que maneiras eles se estabelecem no momento-filme, do que sentenciar-los a categorias definitivas e limitantes dentro do recorte.

A busca no outro, que proporciona por si só o desenvolvimento de uma auto-análise desse sujeito observador e reflete na interação que nasce a partir da criação do espaço fílmico, permeia desde as escolhas estéticas até a forma de abordagem introduzida na observação do outro. Parte-se para o outro, dentro do jogo de afetos, e dessa forma, há a possibilidade de uma resposta pessoal, dada a ligação íntima. As formas de respostas desse processo, escapam do espaço fílmico, permitindo que o espectador se insira no campo sensível, absorvendo a narrativa sensorialmente, pela via da observação dentro do campo íntimo diegético.

Sendo assim, o interesse por documentários que falem do outro, que travem uma busca pessoal e delineiem tais aspectos por olhares atentos – uma vez que trata-se de filmes em que os realizadores são os próprios netos dessas avós, logo o vínculo afetivo indispensável – suscitam a necessidade de uma busca que não tem um fim previsto, mas sim, a busca. Abre-se para o diálogo e para a reflexão aprofundada a partir das formas possíveis de se estabelecer entre o outro, e ali, também criticamente abordar a si mesmo.

Cada decisão efetiva dos diretores em relação a linguagem proposta – posicionamento de câmera, presença ou não do realizador no quadro, montagem, escolha de aparecimento ou não dos equipamentos de som, planos sequências ou cortes, som off ou não, uso de letreiros, etc – determinam o ponto de vista dentro do qual os acontecimentos afetivos irão se desenvolver. Há também, além do teor documental de tais filmes, a necessidade de inserir elementos fílmicos que possibilitem outros aspectos diante de uma narrativa que aborda um tema tão minucioso.

Anteriormente ao discurso e ao recorte de gênero, as escolhas estéticas quanto a forma do armazenamento dessa memórias em movimento, terminam por compor e tecer o diálogo proposto, e principalmente, a direção

do olhar frente ao tema abordado. Tem-se assim, um estrutura narrativa nada inovadora, obviamente, mas não há de se negar que o gesto da aproximação possibilita que a imersão afetiva se dê de formas distintas e fluidas, contribuindo imensamente para que se repense o lugar da emoção dentro do cinema documentário, tanto criticamente quanto esteticamente. A transformação inata de seres movidos pela busca e pela intimidade, dissecando as relações pessoais.

“Enlaçado nas imagens, o desejo enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior, impregnando este último com os afetos, fazendo todos os seres surgirem como desejáveis ou indesejáveis, amáveis ou odiosos, fontes de alegria, tristeza, desprezo, ambição, inveja, esperança ou medo.” (CHAUI, p 103.)

A composição imagética facilitada pelo privilégio da intimidade, uma vez que os realizadores possuem laços estreitos com as personagens, passa a compor além dos universos afetivos subjetivos, composições que desencadeiam uma busca inerente do ser, em buscar o que os move no seu íntimo, transformando sentimentos abstratos em imagens concretas. Essa concretização das imagens só é possível, uma vez que o realizador impregna-se desse ambiente singular, afim de explorar artifícios que exemplifiquem o porquê da busca. Uma forma de demonstrar e preservar tais relações humanas.

Nos filmes analisados a seguir, nota-se a busca pessoal tanto pela observação quanto pela participação desses realizadores, uma vez que eles exploram um ambiente ao qual pertencem, ou que, minimamente já compuseram.

## 1. O filme de família: tradição no documentário

A constante abordagem de universos familiares no audiovisual eclodiu na geração de novos filmes do momento conhecido como cinema da retomada, em fins dos anos 90, início dos anos 2000. O cinema retorna ainda tímido e ressentido pelos tempos de abalo com o fim da Embrafilme e outros órgãos incentivadores do cinema nacional; subtraíram-se os recursos de financiamento, a capacidade de produção e o próprio público. Submetendo assim, o cinema a uma atividade periférica e sucateada, começando do zero novamente. Reconduzindo o mercado nacional de produções a outros caminhos possíveis do fazer cinema, a inquietação e experimentação (revisada e revisitada, muitas vezes) criam um novo cenário que dele imerge uma grande quantidade de filmes documentários. E dessa nova concepção, filmes que abordem cada vez mais espaços íntimos e aspectos familiares passam a ser produzidos de forma assídua, porém independente. A necessidade de olhar o outro, e dessa forma falar de si mesmo, surge como uma possibilidade de fazer um outro cinema, explorar uma outra mise-en-scène, outros diálogos possíveis nas significações da imagem. Fugir da ficção em tempos que observar, questionar e se impor é compreensível e necessário, uma vez que saindo de um período escasso e pouco produtivo, as exhibições agora se propunham a continuar lotando salas de cinema, mas também, priorizar uma busca por um diálogo urgente, mais do que uma busca estética puramente para entretenimento. Obviamente, ela não é preterida desses produtos, mas atinge outra ótica abrangente, permite que o outro observador e as possibilidades de falar do outro observado, migrem das dinâmicas da ficção e componham agora uma dinâmica que investiga para obter um aprofundamento.

Um cinema que observa, toca e delimita o que somos, quando somos e com quem somos. A busca pela velhice reaviva o lúdico e a intangível reprodução da memória. Ora se busca o que o velho viveu, ora se busca o que o velho se transformou. Temos como exemplo de expoente, o documentário “Santiago” (2007) de João Moreira Salles. O filme gira em torno

de filmagens realizadas a dezesseis anos atrás da data de realização, pelo realizador, sobre o mordomo de sua casa, Santiago. Reunindo imagens anteriores e atuais o realizador refaz sua busca íntima de memórias e reconta o processo pelo seu olhar<sup>1</sup>. Estabelece-se um jogo de afetos plenamente guiado pelo tipo de personagem que o realizador pretende recriar, mesmo que, baseado em uma possível realidade a partir de suas lembranças pessoais.

Cito aqui o período da Embrafilme, como pano de fundo para minimamente compreendermos a que momentos essa possibilidade de abordar a si mesmo a partir do próprio universo particular, nesse caso o familiar, e ainda, pela via documental, cresce junto com um novo período em que o cinema documentário brasileiro ganha outro fôlego em suas narrativas. Se antes o documentário atenta-se a questões sociais, institucionais e de interesse coletivo, agora, ele expande-se e ousa tocar o cerne do íntimo, do sujeito falando tanto de si mesmo quanto do outro, a partir de demandas específicas e particulares.

Pretendendo a análise comparativa, e dentro da proposta, percebi que haveriam três filmes documentários que dialogariam entre si perspectivas distintas do olhar sobre avós a partir da subjetividade de seus respectivos netos. *Oma*, *Vailamideus* e *Morada* se comunicam partindo da premissa da observação de situações específicas e personificações do cotidiano de suas avós.

A esfera da intimidade constitui agora, não apenas uma ideia de privação (espaços familiares) mas sim, a dupla função de condensar o doméstico (tangível) e transbordar o íntimo (intangível) do ser, insere-se o espectador em um espaço tão privado e subjetivo, que acentua-se o interesse, baseado nas expectativas soladas em uma sociedade que busca cada vez mais o não visto, o sentimento de único. As relações de poder se instauram no cinema documentário pela via da intimidade e a busca do reconhecimento pessoal, que é tensionado nesse encontro de “outros”, entre sujeito observador e sujeito observado. E é a partir desse momento, em que o realizador parte para um filme que fale sobre sua avó, que a postura de

---

<sup>1</sup> Anexo 1 – fotograma de “Santiago”, João Moreira Salles (2007).

pensar a respeito de sua própria condição subjetiva, se concretiza. O sujeito que detém o poder da câmera (e isso estende-se para a montagem e a própria mise-en-scène, que já tem naturalmente uma posição de privilégio fílmico sobre a pessoa observada), a relação dada por acordos prévios e também muito deles inseridos filmicamente, possibilitando ver com clareza a distinção entre o filme documentário de família e o filme caseiro familiar.

O primeiro, leva naturalmente a um fluxo de acordos para que ambas as partes se coloquem o mais próximo da realidade, mas, interferindo nela quando necessário driblar os limites entre o real e o documentário. O realizador ao escolher ponto a ponto o que filma, o que entra no corte final e o discurso proposto no filme, já possui uma relação testemunhal própria da situação.

Mas, essa série de privilégios narrativos tocam também, mas de outras formas, o sujeito filmado que não necessariamente se fixará em uma posição permissiva e vulnerável, mas, nos filmes escolhidos nesse trabalho, percorrem também na tela suas particularidades e imposições pessoais, mesmo estando na posição de observado. Segundo Espinoza, o que nos transforma efetivamente, parte apenas da unidade dos afetos, da forma como os sujeitos são tocados e pelas situações potencialmente vividas. Para ele, só modificamos nossa maneira de pensar e agir verdadeiramente à medida que exista uma experiência afetiva em jogo, pois um afeto só é vencido por outro.

O ensaio sobre alguém ou sobre algo que componha um vínculo afetivo diretamente ligado ao realizador, permite que a observação fílmica perceba novas noções, outros olhares que recompõe algo contado, vivido ou imaginado pelo sujeito que filma. Pretende-se então nesse contexto, inebriar e preencher o espectador com o discurso fílmico ao expor suas experiências e a própria fala dos sujeitos, por um olhar muito específico. Um diálogo que agora permeia não só o existencialismo, mas também refletem de alguma forma o novo comportamento homogêneo das relações na sociedade atual. O reconhecimento pessoal dentro dos espaços cativos, de situações particulares, o trajeto entre o íntimo e o subjetivo.

O poder de uma câmera frente a um entrevistado pode por si só, revelar que estamos em uma situação de real verticalidade nas relações, mas não necessariamente criam uma regra imutável nas narrativas documentais. A presença e posição da câmera já indicam de onde parte, com qual finalidade e de certa forma, delimita-se também um prévio controle óbvio daquele que possui a câmera e o discurso por trás dela, mas também, traz à tona os mecanismos de defesa daquele que é observado, daquele que seria o “objeto” do produto audiovisual, expondo os meios termos. Se o sujeito observador desfruta do poder discursivo e imagético, o sujeito observado detém o poder de escolha à retórica desejável a situação, aquilo que será frente às câmeras, daquilo que será verdadeiramente compartilhado e mostrado a quem quer que seja.

Uma preferência muitas vezes lembrada pelos filmes de Eduardo Coutinho, que sempre fez questão de estar a no mínimo meio metro de distância de seus entrevistados, e a câmera passava a adotar a presença do diretor filmicamente, mas também, no uso do som direto sem edição desses momentos. Não há de se negar que exista uma assimetria nas relações instauradas ali na filmagem, mas as formas como são conduzidas durante o processo revelam novas esferas de instaurar esse diálogo, sem necessariamente pensar em vias de relações de poder.

“Portanto, esse diálogo é sempre assimétrico: isso só pode ser compensado, na minha opinião, de uma forma correta, incluindo essa assimetria no produto que você faz. Por isso falo que esse microfone pertence ao dois lados, o dialogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos.” (COUTINHO, p.166,1997).

A assimetria nas relações fílmicas são pautadas pela relação de poder daquele que porta a câmera e que, tem possivelmente mais força do que quem porta a voz, tanto em domínio comunicativo quanto pela esfera afetiva. Mas esse raciocínio não se encerra na entrega dos fatos pelo óbvio, o sujeito observado é também detentor do que se compõe imageticamente, havendo ali no momento da filmagem um acordo possível, mesmo que ele não tenha

sido verbalizado, sujeito observado e sujeito observador nutrem-se do momento chave de mútua entrega.

Os filmes de família, de suporte caseiro foram de forma indireta precursores dos filmes documentários. Com diversos personagens da família interagindo ou na boa parte das vezes um único sujeito específico, representando uma espécie de análise profunda entre as relações afetivas dos avós, os idosos da família, e a forma como essas relações se ligam entre si com as novas gerações, os netos.

A intimidade enquanto recurso narrativo, vem sendo usada e revisada com frequência nos documentários contemporâneos brasileiros por uma demanda gerada naturalmente pelos interesses e dinâmicas do agora. Tornou-se necessário falar de quem se faz próximo e quem de alguma forma, contribui para nossa formação e compõe nossas memórias. Relações da mais extremas são representadas, porque no recorte deste gênero, o que importa não é se a relação é afetuosa ou áspera, espera-se sim, a busca pelas singularidades do outro, uma reconstituição afetiva de resquícios fraternos e uma possível forma de encontrar respostas pessoais em uma narrativa que documentarize situações extremamente particulares.

Se pensarmos em afeto, pensemos antes no conceito de *pathos* e das diversas possibilidades as quais as paixões se desenvolvem intrinsecamente em cada sujeito, reverberando nas relações humanas, extrapolando quaisquer definições categóricas da palavra em si. Afetos esses que circulam desde realidades exaltadas de extremo afeto, dependência emocional e elos, como também, pela via da rejeição, raiva, e os sentimentos mal resolvidos. O termo afeto (*affectus*) exprime a transição (*transitio*) de um estado a outro, tanto no sujeito afetado, como no sujeito afetante. Essa transição pode ser benéfica ou maléfica para o sujeito afetado, o que se define pelo aumento, no primeiro caso, ou diminuição, no segundo, da potência de agir dos sujeitos.

Dessa forma, dentro do recorte deste trabalho, pretendo a via de observar uma sociedade que restringe a velhice, e opera formas maniqueístas e impositivas de entender esses sujeitos, e de que forma o

cinema enquanto reflexo estendido da sociedade, repercute tais significados e significantes.

Espera-se que a velhice, por nos aproximar do dito fim da vida, é uma etapa de pouca importância de presenças, dada a proximidade com o momento de findar-se. A presença e a solidão são fatores abstratos e impregnados na associação à velhice, uma vez que designadas socialmente elas determinam o processo, naturalizando a banalização da presença do idoso desde a sua possível não serventia física, mental e dinâmica, excluindo-o e sentenciando o rumo da última etapa da vida.

Assim, inspiro a reflexão dos filmes escolhidos para observar com um outro olhar possível, narrativas que relatam uma intimidade já estabelecida e cravada no âmbito privado a partir da composição de memórias de sujeitos específicos. A partir do recorte e de decupagens específicas a partir do elo familiar, como esses filmes conseguem se estabelecer e propulsionar afetos e demandas sensoriais e sensíveis para a especificidade de se contar uma história pessoal, e dessa forma, mover o espectador.

## 2. Os afetos e a cidade: signos de uma intimidade

Já nos primeiros minutos de *Morada*, Joana Oliveira (2010), somos inseridos à situação urbana e complexa de uma movimentada avenida de Belo Horizonte, Minas Gerais. Em meio ao caos e aos sons cíclicos da cidade, prédios, carros, ônibus e pessoas, visualizamos um cenário que funde o abandono concreto com o esquecimento abstrato do tempo. O filme mergulha no universo íntimo de uma senhora de 75 anos que dentre as costumeiras atividades de sua rotina de idosa – crochê, coral, televisão – continua persistindo na empreitada de sua moradia que corre o risco de desapropriação. O enlace e os códigos afetivos são constituídos pela montagem, que logo no início do filme, intercala os momentos comuns da senhora, o bom humor e a vida relativamente simples com a construção de signos motivados, movidos pelo jogo de afetos entre neta e avó, com a questão da alteridade incluída na narrativa, a fim de agregar o assunto público (desapropriação) com o privado e íntimo (questões pessoais que levaram a realizadora a optar pelo tema)<sup>2</sup>.

Os quadros de família trepidando rente ao prego na parede, nos revelam por uma fresta que a localização desse espaço se dá em meio ao ensurdecido movimento da metrópole. A casa de Dona Virginia está sob o risco da desapropriação há cinco décadas, e, a partir dessa demora acompanhamos a morosidade do processo, a intimidade de uma avó que está sendo investigada minuciosamente pela realizadora e também sua neta. *Morada* precisa se colocar nesse espaço urbano para que seja possível o encadeamento de ideias que cercam essa personagem. “O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca.” (COMOLLI, Jean-Louis. Pg 179).

O que reitera a intenção no captar a cidade, o caos que ela representa paralelo à ideia de progresso, retido de significações específicas e essências

---

<sup>2</sup> Anexo 2 – Fotograma de *Morada*, Joana Oliveira (2011).

da esfera afetiva, tratando-se de filmar o espaço público, mais ainda assim, recolocando esse espaço da cidade como meio narrativo de agregar a história de vida da senhora que está diretamente ligada a questões pessoais. O filmar o mundo, não vem carregado necessariamente de uma carga de realidade, mas de composições necessárias para dar vida e corpo à narrativa afetiva.

Esse espaço já tão habitual e comum, ao vedar-se em um enquadramento, extrapola o campo fílmico, toca o cerne da mobilidade urbana, a sensação de uma quantidade estratosférica de coisas e pessoas, ambos, amontados em meio à gradação de cinzas na cidade. “A cidade filmada se desdobra em um conjunto de temporalidades paralelas, de histórias sobrepostas.” (COMOLLI, Jean-Louis. Pg 182)<sup>3</sup>. A condição urbana exposta em *Morada* vem associada da relação familiar, e especificamente dessa avó, justaposta com a possibilidade de em meio ao filme de afeto, tratar também de um objeto denúncia, exemplificando como esse espaço público está ligado diretamente aos fatos pessoais.

Após essa apresentação conturbada do espaço em que se encontra *Morada*, passamos a conhecer pequenas nuances da personagem principal do filme, Dona Virginia, a avó da realizadora, Joana. *Morada* foi filmado em três anos, tendo seu término próximo ao evento principal: Dona Virgínia faz as malas e coloca a vida nas caixas rumo à, finalmente, uma nova moradia. É o ponto de virada do documentário, que a princípio se apresenta como um filme familiar, uma recomposição de fatos íntimos, mas que além do representar a cidade real, representa muito mais a cidade imaginária que permeia o imaginário dessas pessoas envolvidas.

“O mundo originário é, portanto, ao mesmo tempo princípio radical e fim absoluto; e, enfim, liga um ao outro, coloca um dentro do outro, de acordo com uma lei que é a da *maior inclinação*. Assim, trata-se de um mundo de uma violência muito especial (sob certos aspectos, é o mal radical); mas tem o mérito de fazer surgir uma imagem originária do tempo, com o começo, o fim e a inclinação, toda a crueldade de Cronos.” (DELEUZE, p144. Cinema Imagem em Movimento.)

---

<sup>3</sup> “(...) a cidade filmada é, desde cedo, aquela da transgressão, aquela que é não apenas uma tema do roteiro, mas a própria forma da inscrição cinematográfica, pelo jogo duplo do quadro-máscara.” (COMOLLI, p182) referência ao quadro máscara pensado por Deleuze e Eisenstein.

Assim como exemplificado por Deleuze, as relações afetivas que exploram o lugar das cidades, mostram muito mais sobre esses sujeitos observados e de que forma a relação com o meio os transforma, e ressignifica esses espaços que embora tenham sua natural concretização, acabam por dialogar muito mais com os universos íntimos por estarem sendo expostos por pontos de vistas particulares, movido por relações de afetividade. Morada restitui essa cidade em progresso (Belo Horizonte), e que de certa forma exclui e sentencia as relações do ser coletivo, mas também recompõe uma cidade ligada inteiramente às perspectivas e vivências pessoais tanto da realizadora como da personagem, interligadas e necessárias para se compreender, através do campo dos afetos, as mudanças e as significações de situações pessoais(anexo 2).

Identificamos o tema central do filme, logo no começo quando a própria personagem faz o questionamento à realizadora. A avó sugere logo nos minutos iniciais “Nós ainda não falamos da desapropriação, né?” questionando a neta que responde, participa e permeia o espaço da avó quando julga necessário; se mantém no documentário como uma voz presente e com sua imagem que vez ou outra é revelada de forma ainda resguardada pelos enquadramentos escolhidos. Joana questiona, interage e protagoniza alguns momentos e diálogos seguidos com sua avó, se mantendo durante toda a narrativa como observadora conciliadora, presente em determinados momentos a fim de acentuar o laço afetivo que gira em torno da narrativa.

A realizadora assume o papel de personagem nos momentos que pretende dar potências diversas aos quadros com a avó, de extrair pulsões, saindo do extracampo para revelar-se como parte dessa história e como força desencadeadora de caminhos e aspectos ainda não abordados pela personagem. Há de se pensar na forma como a entrevista da personagem segue e ganha vida, uma vez que sujeito observado (avó) também controla, de certa forma, aquilo que pretende mostrar frente as câmeras<sup>4</sup>. E essa dessa junção de poderes exercidos, dentro do cinema documentário, que o

---

<sup>4</sup> Anexo 3 – Fotograma de Morada, Joana Oliveira (2011).

jogo de afetos incorpora-se e obtém uma expansão reflexiva, necessária à compreensão de filmes em que o eu é também esse outro, baseado nas experiências afetivas e na manutenção de laços familiares.

Ela impulsiona questões e situações a fim de que, haja uma movimentação possível de continuidade na narrativa, propondo temas e situações em que hajam a coerência desencadeada pela avó e pelo nível de intimidade e abertura que, naturalmente, a realizadora possui com a personagem.

A partir dessa rápida introdução já é possível notar que certas preferências da realizadora foram postas em cena, a fim de driblar uma sensação de mesmice pela lacuna do assunto e pela apresentação da personagem em questão partir de uma premissa íntima e pessoal. Cenas ficcionalizadas e acordos pré estabelecidos, como no momento em que Dona Virginia canta uma canção à mesa e sua empregada, Simone, fica à beira da pia da cozinha “contemplando” o canto da patroa, eternizando o momento em um quadro pictural, que é a sequência em que a avó canta “O pião”, canção eternizada por Orlando Silva. A escolha estética por tentar definir a persona ambígua, entre a senhora artística e a senhora que desfruta de uma solitude compulsória da velhice, em um plano sequência fixo dessa situação, que não nos resta se não a compreensão individual, baseada nas próprias subjetividades mas instigadas pelo filme a pensar numa cena-retrato, em que a neta-realizadora encontrou, possivelmente, a sutilidade e leveza que pretendia traçar sobre a imagem da avó, e também, eternizar o momento.

## 2.1. A inserção de espaço fílmico em filmes de família

No gênero de filmes de registros familiares, constantemente presenciamos enquadramentos que eternizam o momento, eixos são construídos e respeitados milimetricamente, assim como na ficção, um sistema de enquadramento que preza pela valorização de estigmas possíveis da personagem retratada.

Dessa forma, o espectador é chamado à sentir aquilo que vê em quadro, e não a racionalizar ponto a ponto do que se constrói no espaço fílmico. Preserva-se assim o momento completo tal qual combinado, concretizando a tendência contemporânea – porém, humana por natureza – da eternização de momentos afetivos, a fim de estabelecer tempo (datação de acontecimentos) e posse (fotografias e filmes) sobre as nossas relações. A posse concretiza a verdade do momento. Como pontuado por Deleuze:

“Se retornarmos a alternativa de Bazin, máscara ou quadro, ora o quadro opera um recorte móvel, segundo o qual todo conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual ele comunica, ora como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto. (...) o quadro opera um ‘aprisionamento de todos os componentes’, e age muito mais como uma armação de tapeçaria do que como quadro pictural ou teatral.”  
(DELEUZE, Gilles. Cinema, a imagem-movimento. Pg 23)

Deleuze pontua como essa série de acontecimentos enquadrados e em um eixo específico, mesmo que ficcionalizada, atua no corpo fílmico como elemento único, mas tão importante quanto todos os outros elementos a compor o filme, que atuam no decorrer da narrativa, possibilitando a feitura de um quadro repleto de afetos particulares daquele que realiza e assume

esse contexto na ilha de edição. Concretiza-se assim a observação de algo muito particular e especial, uma fotografia em movimento, que preserva o momento de cantoria entre Dona Virgínia e Simone, e assim por diante, nos deparamos com uma montagem clássica, que cumpre o papel de contar sua narrativa linearmente, com início, meio e fim e a sugestão de uma redenção; a concretização do sonho da avó.<sup>5</sup>

A realizadora de *Morada*, Joana de Oliveira, não se coloca como uma mera observadora das histórias contadas por sua avó, Virgínia. Ela propõe a inserção de sua voz e imagem em momentos de conciliação, estabelece também uma dramaticidade em cena e assume, ali em quadro, sua posição de inclusão nesse recorte familiar.

A escolha por inserir a realizadora no contexto fílmico, tanto no optar por não cortar os momentos de intervenção da neta enquanto diretora ou pela simples participação de Joana em momentos estratégicos em quadro, já formulam as preferências estéticas da realizadora de promover uma investigação pautada em suas referências pessoais, adicionando assim, sua presença de realizadora em contraste a posição de neta da entrevistada.

Pequenas intimidades do dia a dia da avó são mostradas, e é nesses momentos que o espectador vai alinhando o olhar ao drama vivido pela personagem, a fim de nos embalarmos na cadência da história de vida de Dona Virgínia e como isso a transformou ao longo desses anos. E por consequência natural, ressignificou o olhar dessa neta sobre sua avó.

O abandono físico da casa extrapola a imagem, e entra em um meio termo tragicômico de personificação desse ambiente; a crueldade do passar dos anos na personagem-casa. A casa que antes teve grandes gramados, era movimentada por integrantes da família, o qual vimos através de registros caseiros, filmados por Dona Virgínia e familiares no passado, agora é forrada por colunas e concreto, em meio a pilhas de caixas de papelão e outros objetos empilhados, flores mortas e secas e um cãozinho doente e velho, andarilhando de um lado ao outro do quintal, cabisbaixo. Agora a casa é o

---

<sup>5</sup> Anexo 4 – Fotograma de *Morada*, Joana Oliveira (2011).

real reflexo da situação da avó, o tempo que passou e não existe mais é eternizado fisicamente nos espaços, e assim, se mantém vivo e presente no dia-a-dia da idosa.

Morada surge como um filme de família que parte tanto na busca de memórias, como de denúncia. A busca é desenvolvida no elo neta-avó que passo a passo, vão se reconhecendo, entre conversas conhecidas e perguntas de quem precisa intimamente conhecer as nuances não vistas (e também revela-las ao olhar da câmera) que se esmaeceram pelos anos em que a presença física na vida adulta já não se faz tão rotineira como na infância. Crescemos. E se antes, quando crianças, essas figuras maternas e paternas se faziam já tão antigas em nossas vidas, e repletos de curiosa sabedoria e uma afetuosidade típica, tornam-se visitas ocasionais, embargadas e densas, com tempos diferentes revertidos em memória e um peso inexato de experiências e subjetividades. Particularidades que a princípio soem risíveis na vida real e diária das pessoas, adquirem no filme conceitualização própria pessoal e fílmica que tendem por caracterizar o apreço por essas figuras singulares.

O documentário que até então tecia-se como um registro fílmico, com uma narrativa estabelecida de um retrato familiar de um ente específico – a avó – sobre um acontecimento próprio embargado de tamanha dimensão familiar, que fez-se necessário o fazer-filme de *Morada*. Obter tanto o registro da memória como o registro da denúncia, a adversidade que acompanha a senhora a longos anos. A denúncia se mostra na lentidão dos processos burocráticos judiciais que impedem que a família mude dessa propriedade para outra, protelando que a tão sonhada segurança e a concretização de um prenúncio adverso e quinquagenário de desapropriação residencial. A violência das imagens da obra na avenida se sobrepõe ao que Dona Virginia narrara anteriormente a respeito de como soube da notícia e de que forma, latente e lenta, se dá o processo desde sua primeira publicação no diário oficial de Minas Gerais. Adquirem mais força e impacto após a sequência brutal da cidade que desmonta, destrói elos pessoais, para dar espaço a elos

públicos, que fogem do cerne particular anteriormente cultivados nesse espaço ameaçado.<sup>6</sup>

A escolha dos planos gerais fixos das obras ao redor da casa da avó, retrata a dureza da situação, a forma mecânica e feroz em que moradores em condições de desapropriação domiciliar são submetidos. O trator vem em direção a câmera, agora já mais aproximada, os ruídos típicos de uma obra são insistentes e angustiantes. A montagem reveza entre planos gerais da obra que suscitam a grandiosidade impiedosa envolvida no ato, e planos próximos das grandes máquinas e jatos de água, que intercalados triplicam a dimensão da situação-imagem, que envolve a princípio, as experiências afetivas geográficas e emocionais, associadas à destruição real desses lugares que permeiam diversos universos afetivos e particulares, para dar espaço ao dito progresso. Atuação costumeira dos governos que não tem prioridades sociais reais com toda uma população, e assim, ao invés de repensar toda uma política urbanística em torno das moradias, exclui, desapropria e paga valores imaginários para que as pessoas migrem de suas residências, perdendo suas ligações afetivas com o espaço, desfazendo construções como a sociabilidade e integração coletiva de comunidade.

No decorrer do filme, e estudando outros filmes relacionados a avós, a intenção maior envolvida, antes mesmo do desenvolvimento de plots até o desenlace da narrativa (nos casos clássicos, como é Morada), é a apresentação íntima desses personagens.

Longos planos sequências, repletos de silêncios, e planos próximos imergindo no sujeito observado, revelando assim essa personagem de forma mais pessoal, o que atrai a empatia do espectador e nos impregna o olhar sobre o tema. Nota-se a necessidade de falar mais pausadamente, sem ser óbvio, sobre algo que também está em outro ritmo no tempo e precisa de maiores durações para ser curiosamente de interesse e afeição do espectador, nesse caso mais especificamente por se tratar de filmes de afetos e memórias pessoais.

---

<sup>6</sup> Anexo 5 – Fotograma de Morada, Joana Oliveira (2011).

Quando a realizadora questiona a avó se ela gostaria de se encontrar com o secretário de obras, para que pudesse questioná-lo a respeito da desapropriação da sua residência na Avenida Antônio Carlos (extensa avenida em Belo Horizonte, MG) e ela diz, despretensiosa, que gostaria caso a neta conseguisse. Dessa forma, acompanhamos a parte dois dentro do até então filme-memória de família. Realizadora e personagem saem do espaço quase que personificado da casa-relicário, para juntas, impulsionarem o próximo gesto do filme: denunciar o eixo principal da história de vida de Dona Virgínia. Falar da desapropriação, a princípio questionada por Dona Virgínia no início do filme, é tornar o assunto concreto, efetivado pelo encontro com o representante municipal de obras, que seria o agente responsável por uma resposta possível (e porquê não, acordada entre a equipe do documentário e a secretária) ao destino incerto da idosa.

A realizadora Joana nesse momento se faz parte da *mise-en-scène*, legitimando seu envolvimento na situação afetiva<sup>7</sup>. O encontro com o secretário se dá de forma casual, com uma ou outra explicação da demora do dinheiro público sair a depender da venda de ações específicas ao município. A câmera entra nesse espaço sempre na mão e seguindo as personagens, e ao deparar-se com os sujeitos envolvidos diretamente nas imagens, ela espreita-se, observa mas não se aproxima, ao mesmo tempo em que esses sujeitos fogem do foco da câmera. Ao entrar no gabinete do secretário, a câmera assume os espaços primeiro que avó e neta, já as aguarda e acompanha as ações assemelhando-se a uma filmagem caseira. A qualidade sonora ganha um abafamento típico de espaços concretizados e fechados, proporcionando um caráter mais jornalístico, acentuando o processo de denúncia.

A câmera, sempre na mão, ora observa e se coloca em plano médio, ora se aproxima da mesa, das mãos que apontam o mapa, dos rostos expondo suas verdades em planos próximos. A exemplificação de tudo isso com o mapa da avenida, onde o secretário mostra o que será desapropriado e o que não será, exemplificando de forma didática a situação, acalma

---

<sup>7</sup> Anexo 6 – Fotograma de Morada, Joana Oliveira (2011).

momentaneamente o desconforto da dúvida. Ao término do detalhamento do problema e a insatisfação da idosa com mais uma resposta sem previsão, ela mesma compreende que nem tão cedo resolverá seu anseio em tom conformado mas satisfeito, e revela à neta “Aqui não dançamos mais...”(sic).

Retornamos à grande casa vazia, mas que agora, prepara-se para a grande comemoração dos oitenta anos da avó. Entre planos de cômodos vazios da casa, novamente, o filme retoma a relação entre Dona Virgínia e Simone, a empregada. Simone é quem cozinha, cuida da casa, faz as unhas e pinta os cabelos da avó. A relação já tão ultrapassada e desproporcional, é retratada diversas vezes, mostrando a presença cotidiana de Simone e a herança colonial brasileira, característica ainda tão fértil no sudeste brasileiro. Agora é ela quem prepara e realiza a pintura nos cabelos da senhora. Dentro desse espaço hermético de lembranças, entre pessoas que se foram e lugares transformados, tudo que for possível é mantido. De tralhas, fotos e brinquedos até mesmo a relação da necessidade em ter-se uma empregada que cumpre as mais diversas funções na casa, preenche o espaço fílmico e pessoal desses sujeitos mas, permanece sem vez nem voz. Closes revelam a ação das mãos da empregada enquanto separa as mechas de cabelo, o olhar perdido e ansioso da avó, seguido de uma interação da personagem com a equipe “Isso tudo é da idade. E vai da idade, também!” (sic), compondo os outros momentos de interação reflexiva e confessional da idosa que constantemente revela de forma bem humorada a velhice experienciada por ela.

A sequência da comemoração do aniversário da avó inicia seu relato visual íntimo, com o jato da mangueira que lava o esquecido quintal, preparando-o para momentos de festividade, em que a casa se encontra cheia de vozes, ruídos de pratos e talheres, e todo uma áurea de festividade. O cardápio do evento é apresentado, quase que como em um registro caseiro, pelo genro de Dona Virgínia que explana, abre as panelas para a câmera e pela primeira vez interage pessoalmente no filme.

A filmagem de *Morada* durou três anos, concretizando seu término apenas na concretização da problemática anterior que permeia a história de

Dona Virginia e da narrativa: a tão esperada desapropriação do imóvel, proporcionando uma resolução que por mais extensa que seja, conclui sua função fílmica ao nos apresentar o desenlace da história. Acompanhamos o envelhecimento inevitável da avó, os cabelos já brancos sem o efeito da vaidade, agora de bengala, e como a fragilidade da imagem da senhora se reproduz nos momentos finais do filme. A fragilidade exposta nessas sequências finais dialogam com o cansaço do tempo de espera, da reiteração constante de um assunto dolorido e denso à família, e principalmente à avó.

Como nas narrativas documentais clássicas, surge o *happy ending*: a casa finalmente é desapropriada, e bem ou mal, Dona Virginia já resignada é retratada como uma série de sentimentos antigos, pelos longos anos de demora municipal para deliberar o caso de sua residência, o trajeto da narrativa nos leva ao final feliz da saga da idosa, contraposto à tristeza de abandonar o lugar em que viveu momentos de privadas particularidades, onde viu sua família se desenvolver e transformar.

É nesse momento, que o enquadramento novamente proporciona uma câmera à espreita, que observa atentamente por trás do ombro da realizadora. Mas não passa despercebida pelos breves contatos visuais que a senhora faz com a câmera enquanto desabafa com a neta em um momento íntimo e pessoal. A avó explica todo o processo final de mudança de casa, papeladas necessárias e o processo com a imobiliária. A fala da neta de que a avó possui casa e precisa seguir em frente, desaba na idosa um sentimento de perda, de readaptação, de reerguimento pessoal. O apego à casa, justificado pelos pormenores pessoais da idosa e que se acentuam no decorrer do filme, findam-se entre um choro que guarda uma tristeza tão antiga e contida, justaposto pela satisfação do momento familiar, sujeito observador e sujeito observado se fundem em um abraço, o reconhecimento singular se efetiva e dá um fôlego de esperança para a nova vida da idosa.

É nesse momento das sequências entre neta e avó, que a câmera silencia-se e apenas observa pacientemente o desaguar dos fatos, concretizando o jogo de afetos propostos desde o início do filme, e finalmente finalizados pela transformação desses corpos, que movidos por afetos,

fundem-se e sinalizam, mais uma vez, a possibilidade de um final feliz à trajetória de busca da neta, e revelações da avó.

## **2.2. Do íntimo à alteridade**

O dispositivo se faz valer da situação da desapropriação para deixar ali uma denúncia pública da má gestão urbanística da cidade. Tanto partindo da frenética ampliação de estradas e avenidas em prol do progresso político – afinal, grandes obras são a premissa essencial para se avaliar bem uma gestão de governo – como na interferência nos espaços físicos-sociais dos sujeitos inseridos nesses espaços.

Na sequência de planos na reunião com o secretário de obras, a neta-realizadora Joana, se faz presente nos planos e na constituição dos fatos. A câmera se posiciona na mão e livre, acrescentando um teor investigativo na movimentação e escolha de posição da mesma. Nesse momento a filmagem adquire toda a carga e posição para efetuar uma denúncia pública que invade o privado. A câmera se apropria de espaços quase como uma câmera jornalística, se posiciona lateralmente e frontalmente durante todo o tempo da reunião entre secretário, avó e neta. O enquadramento sugere essa normatividade da imagem uma vez que ao assumir tanto câmera na mão como planos médios da situação, afim de estabelecer todo o contexto tal qual aconteceu. Revela a veracidade do momento fílmico, proporcionando uma imagem sem maciez, observadora e silente – não acontece rompimento da quarta parede no momento da reunião – assemelhando-se a qualquer matéria denunciativa representada em jornais populares. Esse momento-chave do documentário, obviamente, antes de se iniciar se deu pelo comum

acordo, tanto da figura pública do secretário de obras quanto do espaço evidente e oficial da instituição da denúncia em voga. Não podemos então, suscitar que Morada pretende em seu jogo narrativo estabelecer um confronto com a alteridade, muito menos levar a diante o verdadeiro sentimento que possivelmente preenche tanto avó como neta, a respeito da desapropriação e as respostas veladas e superficiais ditas pelo secretário. A alteridade ocorre naturalmente, por sairmos do espaço íntimo e munido de nuances afetivas; para ir de encontro ao mundo, o pôr-se na cidade e reestabelecer um novo parâmetro dentro do documentário familiar. A realizadora nos traz para adversidade do problema de forma despretensiosa, agendando uma reunião para que as questões e dúvidas da avó pudessem ser sanadas. E assim, do acordo prévio e da filmagem estabelecida nos deparamos com a confrontação amena de uma situação profunda que afeta todos da família; sendo necessário assim que fosse feito um filme pretendendo revelar toda a verdade possível nos fatos e nas histórias, justificando a escolha estética, o tom do documentário.

“E é nesse sentido, antes de tudo, que a abordagem cinematográfica diverge da abordagem dos poderes públicos que tentam controlar as cidades: os filmes levam muito mais em conta o tempo da história e o do esquecimento do que os espaços sobre os quais se exercem os controles urbanos e as visibilidades pelas quais eles exercem.”

(COMOLLI, Pg 180)

Morada foi conceitualizado como um filme comum familiar, tendo como protagonista a avó da família e o contexto urbano que interfere a transforma a tantos anos. O caso é que notamos como esse assunto da desapropriação é recorrente e duro para as pessoas envolvidas, inclusive para a realizadora, que afirma desde pequena acompanhar a tristeza da espera latente da família em obter uma resposta definitiva da prefeitura, liberando-os para a construção de uma nova vida possível.

Fez-se necessário trazer à tona da dimensão cinematográfica documental de que forma a própria neta vê essa avó, enquanto ente fraterno e personagem singular, e também, o tema enraizado na história e nas memórias dessa família, a forma como uma única notícia ameaçadora

E é nas sequências da festa de 80 anos de Dona Virginia que o filme assume e aplica pela primeira vez a câmera do filme de família. Ela transita pelo espaço da casa, agora adaptado e decorado para o evento, observando os momentos íntimos, os diálogos efusivos, a conversação, sons de pratos e talheres e a cantoria dos amigos da idosa. Porém esse momento se faz rapidamente, para logo em seguida a câmera escolher e optar por olhar apenas aquilo que teria importância fílmica e a recíproca do interesse pelo espectador.

Morada inova no sentido de plugar o espectador ao universo íntimo da família de Joana e proporcionar o sentimento de integração com a narrativa. Ao sermos inseridos à sua comunidade familiar, desperta-se um interesse seguido de uma empatia pela saga da protagonista, uma vez que o universo composto minuto a minuto, recompõe um narrativa que poderia ser aplicada a qualquer espectador atento aos mecanismos sensíveis dispostos durante o filme e concretizados na finalização do discurso, ao seu término.

Morada faz uso do recurso de planos próximos da personagem, Dona Virginia, em momentos emotivos, em que o espectador será levado pela frágil composição de imagens, potencializando momentos específicos, a fim de dar um ritmo quase que cênico às situações.

É dessa forma, que o filme se compõe com diversas ferramentas fílmicas que ora atentam os sentidos para dar embasamento à carga emotiva da narrativa, ora estabelece no próprio momento-entrevista como levar o espectador ao eixo subjetivo das frações familiares compostas. Faz-se usual aplicar a carga através do dispositivo para que todo o desembocar da história permita-se ter a mesma profundidade que toca e gere os envolvidos – personagens e realizadora – em torno das possibilidades exploradas no documentário. A comunidade familiar perpassa o interesse privado que afeta apenas aqueles envolvidos pelas situações específicas do próprio meio, para

assim, evocar no espectador uma imersão agregada à aquilo que é visto e sentido, invocando o sensível.

Explora-se os sentidos e investiga-se se os laços familiares e os vestígios essenciais de determinada coletividade, alteram e integram quem não pertence ao mesmo, mas impregna-se da possível reiteração de uma verdade contada. E assim, recontam a partir de toda uma série de memórias narradas e observadas, nuances muito particulares de trajetórias específicas.

### 3. O conflito sensível

O filme *Oma*, Michael Wharhmann (2011), inicia-se com o neto que também é realizador, chegando acompanhado de seu pai à casa da avó para uma visita. A partir daí, sujeito observado (avó) e sujeito observador (neto) realizam encontros diários para a realização de uma filmagem observacional, mas também, interativa e dotada de uma verticalização de poder que possibilita o debate sobre ética no documentário: o neto tem poder total e absoluto em relação a avó, que não faz ideia de que em todas essas visitas ela é filmada – e não por fotografada como ela supõe ingenuamente. Existem acordos éticos que nitidamente não foram esclarecidos ou repensados dentro do duro contexto da situação já pesarosa da avó. A câmera sempre na mão, favorece planos médios, próximos e muitos closes da idosa<sup>8</sup>. Conhecemos pouco a pouco o espaço em que a avó vive e pelos tons em cinza das imagens, o enclausuramento que o tempo gerou nessa casa e nessa personagem.

Vemos correspondências, fotos antigas emolduradas e ao fundo um som off de uma partida de futebol passando na televisão, enquanto o neto-realizador investiga esses espaços da casa, interage com o jogo de futebol televisionado. Conhecemos *Oma*, que vem trazida até a sala por outra mulher e nesse primeiro contato com a figura da matriarca já nos permite saber que se trata de uma idosa vulnerável, com limitações auditivas e visuais que a impossibilitam de manter uma comunicação plena com outras pessoas. Ela, alemã que reside no Uruguai a cinquenta anos mas ainda prefere falar na língua nativa, o alemão. E o neto, que pouco entende, e fala espanhol, vê-se nessa dificuldade de comunicação a ser estabelecida com a idosa a partir do entrave do idioma.

Os primeiros minutos do filme integram o espectador a respeito dessas limitações que *Oma* possui, e a partir, daí vai se formando a via da incomunicabilidade. A avó fala em alemão, o neto que pouco compreende,

---

<sup>8</sup> Anexo 7 – Fotograma de *Oma*, Michael Wharhmann (2011).

não a entende e precisa repetidas vezes falar em voz alta “Não entendo, Oma” para cada frase não inteligível proferida pela avó.

O realizador fala em espanhol e a avó responde em alemão. Quando o responde em espanhol novamente gera-se a necessidade de constante repetição. Tal desalinho entre os dois se instaura em planos próximos da avó, closes extremamente viscerais e ostensivos, ao mesmo tempo que a câmara é impaciente, é também uma câmara de possibilidades investigativas, de uma intimidade que só existe e foi acordada ali, entre avó e neto.

“(…)o primeiro plano conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso.” (DELEUZE, Gilles. Cinema, A imagem em movimento, p.169)

O olhar dado à essa personagem se faz único uma vez que migra dos anseios subjetivos do neto-realizador, que precisa de forma rápida e afobada, conduzir os momentos com a avó para que renda possibilidades reflexivas de um ser que ele tão pouco compreende, mas, se interessa em flagrar e compor a partir de uma série de situações naturais e também encenadas, o íntimo nuclear da avó. Precisa investigar essa figura materna com extrema proximidade, daí a necessidade de compor a narrativa por closes e planos próximos, surge da incomunicabilidade dos dois, a precisão urgente da imagem em se aproximar e tentar captar ao máximo o que o neto não entende.

Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas ofereceria uma leitura afetiva de todo o filme. Um exemplo prático, na análise cinematográfica, da citação de Deleuze à Eisenstein é o uso sempre muito próximo da câmara – fornecendo assim um primeiro plano constantemente – em Oma de Michael Wahrmann. O filme é composto em sua maioria por closes e planos próximos, mais

especificamente os planos da avó. Os outros personagens são observados pelo olhar impaciente e sem interesse, compostos por planos médios.

O desejo de busca feito por esse olhar rente e bruto dessa figura materna que já não compreende com clareza o que lhe dizem e enxerga o mundo em tons cinzas se faz gradativamente a cada nova visita do neto-realizador ao apartamento sufocante da avó e em meio as conversas que nunca se concretizam, pairam no ar a sombra da curiosa dúvida daquele que pretende capturar fissuras e possíveis verdades dessa personagem presa à meio de caminho.<sup>9</sup> Assimilando toda a carga da ausência impregnada de acordo com aquilo que o realizador tem para si como verdade absoluta sobre a própria avó. Será mesmo que essa figura materna prontifica-se a ser exatamente como no registro fílmico em seus dias, em sua vida silenciosa e ausente? Cabe o questionamento, mesmo que as impossibilidades dessa personagem nos pareçam muito verossimilhantes àquilo que a narrativa já pretende desde o começo.

Mesmo não assimilando que é objeto visual de uma composição estrategicamente roteirizada pelo realizador, Oma ainda assim se assume e se faz autêntica, acentuando suas singularidades restritas, porém, únicas enquanto sujeito incógnita desse neto que pouco compreende o que é dito, tão pouco o que vê à sua frente, porém, trava um jogo de composição cênica para que minimamente ele consiga tatear esse universo peculiar da própria avó, com quem ele não tem grandes intimidades, tão pouco presença afetiva.

---

<sup>9</sup> Anexo 8 – Fotograma de Oma, Michael Wharhmann (2011).

### 3.1. “Tudo está cinza!”

-> *Oma* se prova como um registro desesperado e impaciente de talvez uma última lembrança possível dessa avó, que já não apegada a essa sua existência pode estar entre seu último suspiro e esperança. O outro lado das relações familiares, fora do senso comum de sempre se pensar em afetos amenos e estáveis, é rompido pelo olhar curioso e impaciente a avó, que em sua busca nos mostra o lado B dessa convenção social, o mito familiar se rompe e se dilacera ao espectador sem pausas, sem respiro. Registro familiares nem sempre precisam seguir a cartilha apenas em filmar relações estáveis; as instabilidades, mais próprias do eixo afetivo se faz valer mais de uma realidade disposta das relações.

A avó, em determinado momento, surge e é captada na varanda de seu apartamento e passa a posar para o neto, idealizando que estivesse sendo fotografada. O neto questiona em que lugar ela prefere ficar, no sol ou na sombra, e ela desata uma confissão pesarosa e melancólica que tanto faz, afinal, ela não se incomoda pois não enxerga mesmo, e, “Tudo está cinza!” seguido de uma lamentação reflexiva mas também infantil da idosa, que abruptamente se abre e se revela, demonstrando as profundidades e sensações que ali, são inteiramente de posse da avó.

Michael Wahrmann, o neto-realizador interage quase que como em um filme familiar, ele capta um registro impaciente do que parece ser um último registro em movimento da avó, com quem ele tem pouca intimidade e tato para lidar.

Por isso a pressa, a necessidade de obter todos os ângulos e diálogos que propiciem como resultado da sua busca, o registro de algo que é muito próximo e inerente à sua vivência mas, carece de uma abertura delicada para lidar com os íntimos momentos. A busca é feita abruptamente, sem aparentar uma reflexão coerente dos fatos, apenas um diagnóstico impaciente desse sujeito observado, do afeto inserido tanto filmicamente como particularmente entre ambas as partes.

Oma é um filme que explora os afetos do avesso do esperado pelo termo e práxis em si, do que socialmente e/ou emocionalmente espera-se como definição de afeto. Explora-se a forma do afeto que se faz pelos laços sanguíneos, pela legitimidade dos elos familiares, mas não se compõe profundamente, o que de tão cru que é/era na realidade se transpõe na câmera. Transpõe-se, em verdade, no documentário “Oma” realmente aquilo de mais vivo e verdadeiro que possa existir naturalmente entre essas pessoas nesse espaço, há algo muito feroz, repleto de um realismo vital, que de tão fiel ao que pensamos ser – e o realizador reitera os fatos na montagem – dói desesperadamente ao espectador que esteja mais suscetível à imergir profundamente no caos cinza e perturbador da alemã idosa, vivente do Uruguai.

O que impregna e fica é a tensão, a densidade emocional presente e observada de perto, por planos que buscam penetrar no rosto da pessoa observada. Oma é o plano próximo que investiga e analisa os olhos cerrados, os membros lentos mas impacientes, a pele exposta à vida. Ao tempo que temos a nítida e concreta falta de entendimento, gerada pela incomunicabilidade real, temos uma busca destinada a observar a diferença curiosa desse outro que também compõe quem nós somos.

As referências à cultura alemã que rapidamente compõe e impregnam a imagem, fazem-se valer pelo decorrer do filme e aprisiona ainda mais a personagem. Alemã refugiada no Uruguai à 50 anos, ela mantém e conserva toda a noção de pertencimento que tem de si mesma. Resguarda as memórias que se evidenciam nas fotografias da parede, nos hábitos alimentares, no idioma não superado e muito menos balanceado com o espanhol, necessário para sua vivência em outro continente. O filme inicia e termina com uma canção autoral de um familiar do realizador, também alemão e creditado no filme como falecido.

Pensemos aqui, de que forma as memórias e os símbolos inerentes ao reconhecimento de um sujeito depende com uma força muito própria da noção de comunidade, mas não exclusivamente; de elo coletivo, de pertencer efetivamente à um meio em que o sujeito se reconheça e assim, cria-se e

forma-se o conteúdo do ser que investiga o outro, mas também investiga-se constantemente de forma pessoal.

As memórias existem e perpetuam-se tanto no eixo coletivo, como no individual, para que nós, enquanto seres humanos essencialmente sociáveis, perpetuemos nossas histórias e tradições, criando assim um vínculo de realidade, só existimos porque pertencemos juntamente a outros sujeitos mesmas experiências. Representa-se então na narrativa, a necessidade de um registro único e urgente que precisa tatear aquilo que desconhece, para que assim, se instaure a auto-representação do sujeito observador.

Neto e avó, enlaçados visivelmente pela construção da narrativa de um excesso de afetos passivos (ditos negativos, sem reciprocidade) mas que, no decorrer do plano e na cadência da montagem, fortalecem a noção exemplificada por Espinosa de que, todo afeto, para o bem ou para o mal (em um pensamento maniqueísta), desenvolvem-se e transformam os sujeitos, inevitavelmente. Tudo aquilo que move ou modifica os sujeitos estabelece-se como ferramenta ativa e bem sucedida do jogo de afetos propostos.

### **3.2. O afeto como ferramenta de alteridade no documentário**

Em *Oma* notamos a representação do outro quando não há grandes vínculos emocionais, afetivos e/ou pessoais estabelecidos nas relações pretendidas, e a partir disso a representação se faz fora do lugar-comum quando se pensa em afeto. Claro, que há de se pensar em afetos como também, a compreensão da falta de sentimentos profundos e positivos, trata-se também da ausência deles e como, preencher os espaços e a familiaridade já estabelecida. A relação de poder entre neto e avó é assustadoramente verdadeira, ele empunhado de sua câmera, aproxima o máximo possível a mesma no rosto da avó<sup>10</sup>, tornando aquela situação insuportável, em algo que não vê a hora de chegar a uma descoberta possível, descoberta essa, que parte do neto mas também tangencia os pensamentos da avó, que ora questiona o porquê do neto não estudar no Uruguai, assim ficaria próximo dela e lhe faria constantes visitas, e também o não entendimento da notícia de que a namorada do realizador não é católica e menos ainda religiosa. Assim como, não é uma verdade absoluta que o neto detém todo o poder sob a avó: tem saídas para as questões incompreensíveis à ela, reflete dentro da possibilidade do ser já debilitado que se tornara e ganha um corpo terrivelmente grande e doloroso na composição fílmica. Tudo em *Oma* dói e desagrada. Fere e explode fora do campo imagético. Escapa (mas isso propositalmente) a técnica, a ética e o afeto ativo (positivo), para que a busca surta efeito tal qual a realidade proposta pelo realizador, da dureza inerente dos fatos cotidianos ou memórias particulares do mesmo.

O realizador tateou essa noção de ser e esse sentimento intrínseco da avó, na brutalidade real descarregada nas imagens e a forma como manejou os enquadramentos e possibilitou a dureza real da alteridade familiar que se

---

<sup>10</sup> Anexo 9 – Fotograma de *Oma*, Michael Wharhmann (2011).

estabelece e que, parece, de tão rígida e monocolor, necessita de um retrato do processo em movimento dos fatos vividos.

Os limites possíveis de se pensar em uma ética do documentário ficam determinados pelo potencial do neto-realizador extorquir o que a avó tem de exótico e visceral, e ela, genuinamente interage com ele de forma familiar e afetiva. Há outro momento também plausível de observação, quando o neto-realizador presencia o instante-chave em que *Oma* diz a seu filho (pai do realizador e que também é personagem no filme) que não tem motivos para sorrir, dentre outras lamentações ditas em alemão e não legendadas para acentuar ainda mais que o que o neto não compreende, tão pouco os espectadores entenderão, e começa a chorar tristemente.

Nessa altura, o pai do realizador, presente em quadro e incomodado com o fato dessa situação estar sendo filmada, pede para que o realizador desligue a câmera, alegando não ter motivos para captar esse momento melancólico da senhora. A recusa do neto ao se justificar com “é coisa minha” e a mudança de rota do olhar da câmera, sem desliga-la, evidencia que, para o realizador o fato da avó não ter noção de que é filmada e de que forma isso se dá, não desliga mas sim, se aproxima e pega nas mãos da avó estabelecendo um primeiro e único elo entre os dois, partindo do realizador para que se acalme a avó e ainda sim, dê atributos interessantes para compor a narrativa.

Dá-se o flagra de situações não esperadas pelo sujeito que filma, são esses instantes duros que se persegue enquanto se realiza em pratica aquilo que é dito como a extrema verificação de verdades. O realizador tem acesso à essas fissuras íntimas, à dor e a singeleza da avó.

Tudo é feito em instantes, captando com pressa aquela que em breve será apenas lembrança, memória, e imagem em movimento do passado, “A vida orgânica só é representável em andamento acelerado.” (COMOLLI, p.189). Com esse pensamento de Comolli, significando satisfatoriamente o documentário em questão, há de se pensar na agilidade da narrativa, nos cortes secos, na mobilidade veloz da câmera frente ao corpo da personagem. A relação oposta de austeridade *versus* a vulnerabilidade da idosa, se

contrapõem o tempo todo, mas se rompem nesses rápidos momentos, entre um corte e outro.

A idosa suspira, fala sozinha em alemão, reclama e repete várias vezes um mesmo questionamento, dificilmente e demoradamente compreensíveis. A ausência, a solidão e os outros tantos males trazidos pela idade, acompanham essa personagem que já não suporta mais estar aqui. E em contrapartida, um neto que decide filmar essa figura dúbia, de flagelos e doçuras, mas que distoa de um jovem de vinte cinco anos que pouco tem contato próximo com essa senhora mas levado pela curiosidade do reconhecimento pessoal (gerado no espaço familiar) e da diferença, busca o que nela seria possível extrair e criar a sua própria verdade. Canalizando o que fora visto (flagrado) com o que fora minuciosamente escolhido na mesa de edição; centralizando assim, seu olhar sobre sua avó.

O dispositivo usado, uma câmera DV, associado as motivações estéticas, estabelece um olhar ímpar e denso dessa personagem e o meio em que ela se encontra, perpetuando na imagem o vínculo que carrega a densidade das relações ali inseridas. A proximidade contínua da câmera, que se vale de closes e planos próximos, assume uma forma austera e invasiva, há a violência natural gerada pela impaciência em meio a um ambiente hostil que pouco agrada quem filma; mas de certa forma o instiga a continuar as filmagens.

Os planos do último bloco do filme, a última visita do neto-realizador à Oma configuram de forma mais brutal ainda para o olhar o momento em que tanto neto quanto Norma se irritam com a insistência da avó em pedir um outro café – que depois revela-se ser chimarrão – e ninguém a compreende, estabelecendo uma conexão de irritabilidade e impaciência com a idosa, seguido por comentários entre o realizador e Norma “50 anos morando no Uruguai e nunca bebeu chimarrão!” o que personifica e emoldura essa insistência típica da infância e da velhice. A idosa faz questão daquilo que além de ser inovador para ela, é uma situação de encenação possível para a câmera que ela acredita estar apenas a fotografando. A encenação ocorre mesmo quando esses sujeitos são tidos como desprovidos de entendimento

da situação fílmica em si, dado as pulsões de afetos presentes e instauradas nessas relações íntimas.

Oma inicia-se com a dureza impiedosa das imagens e do discurso, e, encerra-se com a dureza do pensar as relações como invariavelmente transformadoras, sem serem necessariamente agradáveis aos estereótipos das relações familiares. Que mesmo antes, de serem elos familiares, são sim, elos humanos, que correspondem à própria devastadora realidade individual dos seres, fugindo de qualquer norma relativa.

#### 4. Sobre sujeitos, afetos e cultura do espetáculo

A suposta simplicidade do documentário *Vailamideus*, Ticiano Augusto Lima (2014), é rapidamente desconstruída após um olhar cauteloso do sete minutos do curta-metragem, atentando-se à forma e meio em que a realizadora decide revelar um episódio familiar pessoal, repleto de signos anteriores e profundos, centralizando a figura materna de sua avó, Myrthes.

O filme composto apenas por dois únicos planos fixos<sup>11</sup> revela de forma incômoda a essência das relações afetivas de uma família de classe média de Fortaleza em uma comemoração de dia das mães para a avó, uma senhora já muito idosa e bem debilitada, apresentando-se em cadeiras de rodas e nitidamente abatida pelo tempo e pela idade. Reconhecendo-se pouco devido a sua limitada interação, proporcionada por possibilidades reconhecidas pelo conteúdo da imagem – idosa, imóvel em cadeiras de rodas, com socialização reduzida - naquele espaço festivo entre as pessoas que a cercam, mas não necessariamente a notam.

Ela existe no espaço fílmico para que o evento aconteça, o que prevalece é a força da imagem que a avó influencia e move essa família, que se reúne e confraterniza pela senhora. O evento anual familiar, tem por tradição a comemoração do dia das mães, e a avó quase nonagenária como personagem central, produzindo-se assim um grande evento, quase que um espetáculo da data cativa. Porém, a centralidade e importância da avó nesse evento não a inserem no que ocorre em torno dela.

É logo no primeiro minuto do filme que nos damos conta de uma voz, que de proposital ela só tem sua real função: essa voz é da apresentadora que guia o evento e aos poucos vai narrando a próxima ação que veremos em quadro. Quando já não é essencial que apenas ouçamos o texto dessa

---

<sup>11</sup> Anexo 10 – Fotograma de *Vailamideus*, Ticiano Augusto Lima (2014).

voz, nos deparamos com o primeiro plano sequência e fixo do filme. A câmera foi posicionada estrategicamente ao lado das câmeras dos fotógrafos do evento, aproximando o espectador ainda mais do momento vivido do que será preservado pela posse das memórias da fotografia.

As relações de afeto são fortemente marcadas e alteradas de acordo com o tempo em que se geram, e *Vailamideus* reflete a absorção e vivência desses acordos sociais que são sempre validados e renovados, baseados em uma premissa fugaz de modernidade. A premissa seria a de que os aparatos eletrônicos e as possibilidades envolvidas a partir do seu uso, substituíram as interações nos acontecimentos sociais; o que antes tinha necessidade de ser retratado de forma mais típica para o pertencimento da memória e manutenção dos vínculos, agora, é a lembrança eternizada para fins narcisísticos e egóicos.

Fica pontuado assim, de certa forma, a objetificação da figura da avó institucionalizada pela sua obrigação frente ao respeito à tradição, e não necessariamente ao estar presente afetivamente num contexto de sociabilização. A presença é necessária apenas fisicamente, concretizando a noção de uma imagem quase que épica dessa figura materna.

A resignificação desses encontros íntimos parte do pressuposto da obrigação nas poses da foto, da presença, sem uma aparente reflexão do ato em si. Que muito pela escolha do plano, sufoca e deixa em aberto juízos de valores ao espectador, mas que já foram ressaltados pela própria neta e realizadora em entrevista<sup>1</sup>, que *Vailamideus* imprime a demonstração de afeto que a família ali reunida dissemina, o jeito dessa família demonstrar o apreço à matriarca da família.

Acompanhamos durante os sete minutos de obra a narração em voz over da apresentadora do evento, ela coordena, organiza e realiza a comemoração e dessa forma, situa o espectador para além do quadro e do campo imagético a que temos acesso durante todo o tempo narrado sonoramente. O uso do recurso de voz over para compor a banda sonora do filme, se dá como mecanismo de identificação da realizadora ao momento vivido, traz a verosimilhança da situação ao jogo de cena proposto.

É pela voz microfonada da apresentadora – que também é quem canta a música dos parabéns e outras canções em homenagem à idosa– que sabemos tudo que ocorre no outro espaço-tempo dessa história. A necessidade de se fazer todo o processo de fotos com avó em um tempo rápido, devido a grande quantidade de pessoas envolvidas no evento e o nítido desenvolvimento de um roteiro mecanizado, dado pela voz over da apresentadora, como resultado da compra desses serviços prestados.

Não cabe qualquer forma de juízo a respeito da forma como a imagem da avó é construída, se ela nos agrada, nos fere ou nos incomoda. O filme trata principalmente, e primeiramente, de uma premente investigação da intimidade, que partem da busca da realizadora, que, fazendo parte desse meio, revela o que tem de mais representativo e cru desse momento.

A validação do encontro se dá pela eternidade da imagem, as fotos posadas e a pressa em tirar uma, duas, três poses diferentes da mesma família, para consolidar a verdade daquele momento. “Temos fotos logo aquela situação existiu” gerando a impaciência da própria noção de pertencimento à alguém, algo ou a algum grupo. Mas, mesmo antes dessas definições, instaura-se a auto-crítica da realizadora em relação a si mesma.

“Nenhuma pretensão de objetividade esconde o fato de que o sujeito da representação, ao se defrontar com a festa alheia, traz consigo o seu próprio mundo, o seu passado e as suas referências culturais, a partir das quais e com o filtro das quais ele aborda o outro.” (MACHADO, Arlindo. p265).

Abre-se, a partir dessa ideia, a necessidade de se pensar as necessidades atuais no que se diz respeito aos sujeitos e como eles se veem e assim, reproduzem exatamente a imagem desejada. O espetáculo em se ter grandes situações e eventos considerados banais (ainda mais quando em família) mas que tomam grandes proporções em prol da imagem eternizada das figuras tidas e ditas como importantes.

A neta-realizadora se enquadra no momento típico representado<sup>12</sup>, e para que forma e conteúdo dialoguem e criem tamanho impacto no

---

<sup>12</sup> Anexo 11 – Fotograma de *Vailamideus*, Ticiano Augusto Lima (2014).

espectador, ela invariavelmente deveria se posicionar como tal, como sujeito presente e parte da catarse familiar.

#### **4.1. “Mais afeto, mas mais indiferença.”**

A perenidade dos planos (dois únicos fixos) de *Vailamideus* preenche-se de uma carga afetiva contínua e pulsante. Obviamente há movimentos, é a filmagem exatamente do mesmo ponto em que a câmera do fotógrafo da festa está fixada. A câmera que filma, que captura esse instante que é novo apenas para o dispositivo, mas comum e habitual para essas pessoas envolvidas, que permeiam esse espaço afetivo; possui agora uma nova significação de um momento tido como trivial, de uma situação – a da idosa estar sempre sentada no meio do salão enfeitado esperando os familiares posarem ao seu lado – que ao tempo que parece estar impregnada de indiferença para o espectador que observa totalmente de fora, já que o documentário pelo emblema dos planos escolhidos nos proporciona a opção de sermos observadores do momento íntimo de sua família, também consegue estar repleta do carinho e afeto que dispõe para a matriarca a anos.

Há uma citação de Comolli que descreve perfeitamente o momento-filme que abriga a carga sensorial e espectral do documentário:

“As relações são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, presencia-la.” (COMOLLI, Jean-Louis. Pg 60)

A demora do plano e a consistência da simples montagem, perduram um efeito intenso de uma situação extremamente comum e afetuosa apenas para aqueles que compõe esta comunidade familiar, e compactuam de sentimentos e memórias muito próximas.

Reflete-se assim, talvez de forma muito mais inconsciente do que consciente, se enquanto assistimos aos impiedosos oito minutos do filme<sup>13</sup> devemos necessariamente dar espaço apenas pro incômodo que pretende se perpetuar em nossas cargas pessoais referentes ao sensível, ou por pura empatia compreender que a dureza das imagens acompanhadas de grande desconforto, e por que não da situação em si, refletem a intensidade da diferença das relações pessoais e familiares.

Para a própria realizadora, em entrevista ao 25º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo<sup>1</sup> o qual foi premiada pelo curta-metragem da avó; o filme representa o estranhamento dela também com o isolamento da figura materna no evento, por isso a motivação de transformar uma situação familiar já retratada e perdurada na memória como fotos e vídeos, mas não criticamente como em seu filme, e assim, retifica que essa é a forma da família demonstrar respeito e carinho à avó, comemora-se para e por ela, e não com ela.

---

<sup>13</sup> Anexo 12 – Fotograma de Vailamideus, Ticiano Augusto Lima (2014).

## 4.2. O distanciamento crítico em “Vailamideus”

O olhar afetivo proporciona uma nova elaboração de condutas a serem investigadas ou meramente observadas, para que dessa observação suscite a reflexão de pertencimento e reconhecimento dos sujeitos. Logo, filmar o que é tido como comum e banal (o aniversário da avó idosa), assume proporções em que não basta observar o meio a que pertencemos, mas sim, da reflexão propulsionar a observação e por consequência natural, o posicionamento questionador. É o que ocorre em *Morada*, quando ao ouvirmos “Vem Tici!” logo esperamos ver a realizadora, e também neta participante da festividade, aparecer na composição fixa do quadro que configura as particularidades dessa família e observa o jogo cênico naturalmente instalado na situação.

Assim, realizadora consegue expor toda a veracidade da sua realidade pretendida, ao inserir-se no dispositivo ainda que anonimamente – não fica claro quem é Ticiania, mas pela deixa da apresentadora e logo em seguida no quadro aparece uma família, supõe-se que uma delas seja a realizadora – ela produz um realismo que enxerga de maneira muito particular, e sem meias palavras, o componente estético mais fundamentado do seu aparecimento no espaço fílmico. *Vailamideus* não se propõe a fazer apenas uma investigação de um universo afetivo expandido para sua comunidade familiar, mas sim, faz uma auto-investigação de si enquanto sujeito inserida no meio particular.

A realizadora compreende que, o não aparecimento de sua figura primeiramente enquanto neta e familiar que também se propõe à agir mecanicamente, naturalizando (por que já fora naturalizado para ela enquanto sujeito nos seus campos afetivos e de memórias) o que no contexto fílmico soa com a mesma violência que a imagem despropositadamente causa e reverbera.

Ao se colocar como parte desse processo passível de questionamentos, afinal o espectador é posto frente a dois únicos planos, que

massacram o bom senso de quem de fora apenas observa silenciosamente a cena familiar, já tradicional e considerada por si só um evento de demonstração de respeito e amor à venerada idosa.

“Ao fazer da vida, dos corpos, do imaginário, dos modos de produção subjetiva, da experiência estética, da comunicação e da informação seu núcleo vital e fonte de inesgotável lucratividade, o capitalismo pós-industrial operaria então *esteticamente*, no seio de um regime de visibilidade, de sensibilidade e de verdade, em que a vida e as imagens, em sua plasticidade e capacidade de invenção, tanto escapam às dominações quanto demandam ser por elas reativadas.”

(COMOLLI, Jean-Louis.)

A realidade é organizada, engendrada e articulada através de artifícios narrativos para assim, estabelecer-se como verdade exclusiva, agregando sentido à experiência dos sujeitos, caracterizando efeito e a possibilidade de acesso constante às subjetividades e sentidos do espectador.

Por consequência da auto-crítica da realizadora ao inserir-se no espaço fílmico que permeia um universo unicamente íntimo à ela e aos sujeitos envolvidos, passa-se a detalhar o caráter que ultrapassa a busca pela subjetividade dos afetos envolvidos e explora a velhice notória da avó. A crítica é distante, afinal, a realizadora também frequenta e vivencia essa noção coletiva familiar, porém, analisa duramente com apenas dois únicos planos fixos – um geral e um próximo – o momento íntimo peculiar e assustador, dada a dureza imposta na rigidez das imagens e no desencadear dos fatos.

## Conclusão

A memória não é o fato, é uma construção da mente que pode sofrer alterações com o passar dos anos, uma representação da absorção individual dos sujeitos. Dessa forma, o desejo por narrativas documentais que busquem nos sujeitos e dentro dos espaços dos afetos, surgem as possibilidades para o resguardo de memórias em movimento.

O filme caseiro, iniciado com a estima das coisas pertencentes à comunidade familiar (noção de coletividade) nos anos 80 pelo uso de câmeras super 8, e nos anos seguintes com novos adventos tecnológicos, pelas câmeras mini-DV, torna-se agora diante do grande leque de possibilidades cinematográficas, objeto de desejo pulsante de realizadores a partir de suas buscas pessoais.

Os filmes de afeto, e aqui mais precisamente, com o recorte peculiar de “filmes de avós” abrange dentro do gênero, buscas filosóficas que permeiam tanto o universo do cinema, quanto o da filosofia. A busca é intrínseca e urgente, dado a realidade da personagem que se investiga: mulheres idosas que compõe o universo afetivo de seus respectivos netos. Munidos de recursos audiovisuais, seja para a efetiva posse de memórias armazenadas, seja pela via da descoberta, do filmar o possível real a partir das mútuas transformações a partir do processo íntimo.

Desenvolvem-se a partir do jogo de afetos, toda uma série de aspectos particulares, a forma como os seres inseridos à comunidade familiar se veem e assim, também enxergam os sujeitos que observam. Um processo de mútua e delicada observação, ora composta pela narrativa, ora composta pelas escolhas estéticas.

Partem desde a investigação pessoal de universos afetivos, fazendo uso de recursos como entrevista, encenação, observação e ensaios. Toda e qualquer escolha estética adotada nos filmes de afeto, qualquer que seja sua busca – dada a subjetividade do processo – resultam em filmes que falam do

outro, mas, querendo buscar a fundo os processos subjetivos necessários para a busca.

Porém, segundo a Ilana Feldman, filmes documentários que tendenciam (ou se propõe-a) à prerrogativas ensaísticas, restringem sua inovação e interesse natural por estarem reproduzindo um olhar já em desgaste no audiovisual por apresentar mesmos trejeitos e velhas marcas estilísticas.

“Tais escolhas dialogam, criticamente ou não, com uma cultura audiovisual colonizada por estratégias que visam a intensificação dos efeitos de verdade, seja por meio da apropriação e captura das velhas marcas da receptividade (tomada agora como indicialidade testemunhal), seja por meio do investimento na exposição de uma suposta intimidade como *locus* privilegiado (ou mesmo garantia) da verdade do sujeito.” (FELDMAN, Pg 149, 2010.)

Dessa forma, esses filmes nos apresentam-se primeiramente como testemunhas dos fatos tidos como verdades, por isso a estética e narrativa documental, por isso a proximidade e elo entre realizador e sujeito filmado e a sugestão de que ali, retratam toda a veracidade possível nos fatos.

Tais filmes dialogam com uma pressuposta verdade do jogo de afetos entre sujeito ativo e passivo. A montagem nos apresenta realidades ímpares de outros sujeitos em ambientes familiares, estereótipos naturalizados da noção de família são lembrados e revisados.

“(…)até que ponto a grande importância atribuída ao afeto no cinema se conecta com outro fenômeno contemporâneo: o da hipervalorização da intimidade, da primeira pessoa, dos relatos subjetivos. Decorrem daí muitas possibilidades, mas também, claro, algumas limitações. Na melhor das hipóteses, uma perspectiva centrada na intimidade permite vislumbrar nuances e

potencialidades expressivas que permaneceriam latentes  
numa abordagem excessivamente “objetiva” ou  
panorâmica de um problema.”  
(RAMALHO, 2015.)

O interesse que moveu a pesquisa surgiu do primeiro contato com a exibição do longa-metragem “Morada”, de Joana Oliveira, ao perceber que a intensidade dada ao tema e às nuances da personagem em questão (a avó da realizadora) permitiam perceber uma busca pessoal ligada diretamente à conservação da memória e de fatos íntimos vivenciados. O poder em empunhar uma câmera e dar vida à um filme pela montagem, privilegiando aspectos viscerais e realistas de um universo não tangente ao espectador.

Os filmes de afeto dialogam com os filmes caseiros familiares pela proximidade e privilégio íntimo desses sujeitos, que, transformam-se no espaço fílmico e reverberam suas experiências (que fora do espectro cinematográfico são tidas como banais, comuns) com um público que lentamente imerge e vivencia as mesmas situações, dadas narrativamente como reais. O espaço íntimo e privado reverbera-se para o público, passível de outros questionamentos e reflexões pontuadas pelo não afeiçoamento do espectador, que não detém nem dos mesmos privilégios afetivos, nem dos mesmos laços familiares.

Se outrora, os filmes que retratavam ambientes e comunidades familiares serviam apenas como recurso de preservação e posse de tais momentos e lembranças, agora os filmes documentais que ainda exploram o tema familiar, resgatam o gênero porém com composições estéticas das mais diversas, recompondo narrativas para essas relações. Da entrevista ao ensaio, os filmes surgem como uma resposta à busca, partindo do existencialismo, da resposta do eu pelo outro.

## Anexos: Lista de Fotogramas



Anexo 1: Fotograma de “Santiago”, João Moreira Sales. 2007, RJ.



Anexo 2: Fotograma de “Morada”, Joana Oliveira. 2011, MG.



Anexo 3: Fotograma de “Morada”, Joana Oliveira. 2011, MG.



Anexo 4: Fotograma de "Morada", Joana Oliveira. 2011, MG.



Anexo 5: Fotograma de "Morada", Joana Oliveira. 2011, MG.



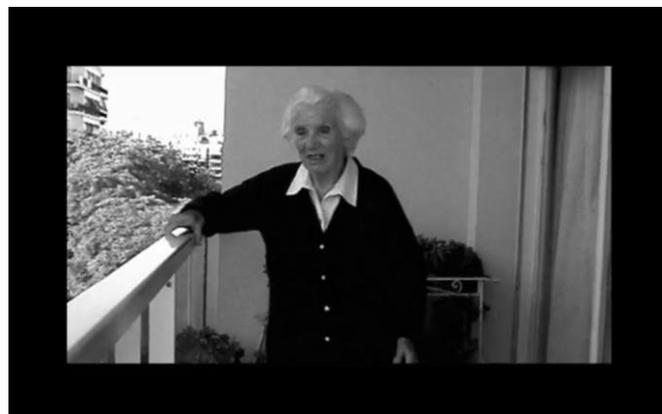
Anexo 6: Fotograma de "Morada", Joana Oliveira. 2011, MG.



Anexo 7: Fotograma de "Oma", Michael Wharmann. 2011, SP.



Anexo 8: Fotograma de "Oma", Michael Wharmann. 2011, SP.



Anexo 9 : Fotograma de "Oma", Michael Wharmann. 2011, SP.



Anexo 10: Fotograma de "Vailamideus", Ticiano Augusto Lima. 2014, CE.



Anexo 11: Fotograma de "Vailamideus", Ticiano Augusto Lima. 2014, CE



Anexo 12: Fotograma de "Vailamideus", Ticiano Augusto Lima. 2014, CE

## Referências Bibliográficas

MIGLIORIN, Cezar(org.). Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje. Azougue Editorial. Rio de Janeiro,2010.

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo de Oliveira(orgs.). Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva. EDUFBA. Salvador, 2010.

CHION, Michel. A Audiovisão. Edições Texto&Grafia. Lisboa, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2008.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 2, número 4. Rio de Janeiro, 2013.

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido: Tradição e Transformação no documentário. Azougue Editorial. Rio de Janeiro, 2004.

FOUCAULT, Michel e DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o poder: conversas entre Michael Foucault e Gilles Deleuze. Publicado em Microfísica do Poder (org. R. Machado). Graal. Rio de Janeiro, 1979.

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação. Palestra de 1987, tradução de José Marcos Macedo. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

\_\_\_\_\_, Cinema, a Imagem em Movimento. 1983. Editora Brasiliense.

\_\_\_\_\_, Espinosa: Filosofia Prática. Editora Escuta, São Paulo, 2002.

PEDROSO, Marcelo. Três Suposições sobre a Adversidade. Revista Devires: Cinema e Humanidades, vol.10, n.2, Julho – Dezembro 2013. UFMG, Belo Horizonte.

IZAR MARSON, Melina. Cinema Políticas de Estado da Embrafilme À Ancine - Vol. I. 2009. Editora Escrituras.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das potências tecnológicas. Editora Edusp, São Paulo, 1993.

CHAUÍ, Marilena. Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

RIVERA, Tânia. Cinema, Imagem e Psicanálise. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

COUTINHO, Eduardo. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. Proj. História, São Paulo, 1993.

MOCARZEL, Eduardo. Auto mise-en-scène: Ficção e Documentário na Cena Contemporânea. Dossiê espetáculo – Conversa com meu pai, pg. 171-181. Sala Preta, PPGAC.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. Martins Fontes. São Paulo, 2010.

### **Sites Acessados**

Revista Cinética, Sob o risco da ficção por Ilana Feldman. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/riscoficcao.htm>> Acesso em 04 de março de 2013.

Revista Cinética, Sob o Risco da Incompreensão, Ilana Feldman. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/oma.htm>> Acesso em 04 de março de 2013.

Kinoforum, Vailamideus: Risos e Incertezas. Disponível em:  
<<http://kinoforum.org.br/criticacurta/vailamideus-risos-e-incertezas/>>

Acesso em 04 de março de 2016.

Multiplot! O Afeto no Documentário Contemporâneo Brasileiro. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2015/03/entrevista-o-afeto-no-documentario-brasileiro-contemporaneo/>>

Acesso em 13 de março de 2016.

Estéticas do Cinema Contemporâneo: A intimidade da casa e da família.

Disponível em:

<<https://esticasdocinemacontemporaneo.wordpress.com/2009/11/08/a-intimidade-da-casa-e-da-familia/>> Acesso em 17 de março de 2016.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. In:

Significação, n.37, jan-jun. 2012, pg.10-30. Disponível em:

<<http://www.usp.br/significacao/>> Acesso em 17 de março de 2016.

## **Ficha Técnica dos Filmes Analisados**

**Título: Morada**

Duração: 78 minutos

Lançamento: 2010

Direção: Joana Oliveira

Personagem: Virginia Oliveira

Fotografia: Matheus Rocha

Som: Osvaldo Cruz, Gustavo Fioravante

Montagem: Armando Mendz

Produção: Joana Oliveira, Cristina Maure, Débora Mattos, Luana Melgaço, Janaína Patrocínio, Fernanda Magalhães

**Título: Oma**

Duração: 20 minutos

Lançamento: 2011

Direção: Michael Wahrmann

Captação do vídeo/ Fotografia: Michael Wahrmann

Som: Michael Wahrmann

Edição: Michael Wahrmann

Personagens: Gerda Guenwald Wahrmann, Tomas Wahrmann, Daniel Wahrmann e Norma.

**Título: Vailamideus**

Lançamento: 2014

Duração: 8 minutos

Direção: Ticiano Augusto Lima

Equipe: Ticiano Augusto Lima, Rodrigo Fernandes, Lucas Coelho e Leonardo Moura Mateus.

Personagens: Vovó Myrthes e Família Augusto Lima.