



Joaquim virou filme: imagens e testemunhos para além do pessoal¹

Patrícia Furtado Mendes Machado²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

A partir da interseção entre os conceitos de *fotografia como máquina da memória*, de Phillippe Dubois, e do *testemunho como ícone da verdade*, tema de reflexão proposto por Beatriz Sarlo, ambos característicos da chamada autobiografia moderna, pretendemos analisar o discurso em primeira pessoa adotado por Alice de Andrade no filme que fez sobre o seu pai, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade. A proposta é investigar se e em que medida Alice, realizando uma espécie de relato pessoal do passado, consegue ir além de um discurso intimista para refletir sobre uma história coletiva.

Palavras-chave

Documentário; subjetividade; Cinema-Novo; memória; testemunho

Se chama a atenção um movimento recente do documentário brasileiro em que os realizadores expõe a vida privada e suas memórias³, não podemos dizer que essa prática seja nova na trajetória do cinema. Para Phillippe Dubois (1995), a *modernidade cinematográfica* é caracterizada por um cinema pessoal e subjetivo que surge a partir da década de 50 com filmes reflexivos e autobiográficos de autores como Raymond Depardon, Agnès Varda, Robert Frank, Chris Marker e Hollis Frampton.

Para pensar nessa relação do sujeito com a imagem, da sua encenação por si próprio e do relato de si por meio de imagens, Dubois constrói quatro modelos teóricos

¹ Trabalho apresentado ao Intercom, no GT Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC - Rio e Professora de Comunicação Social da UNESA. patriciamachado@gigalink.com.br

³ Refiro-me a uma leva de filmes produzidos nos últimos anos que não privilegia o interesse sobre o outro, como certa tradição do documentário, mas se volta, de forma direta ou indireta, para o próprio realizador: para a sua família e sua experiência pessoal. É o caso de *Person* (2007), de Marina Person, *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade, *33* (2003), de Kiko Goiffman, *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut e *Santiago* (2007), de João Salles.



de memória que são aplicados em filmes dos diretores acima citados: “cada filme é um dispositivo de imagem e de palavra, de cinema e de foto, que se revela exatamente comparável a um modelo de memória e de imagem mental” (1995: 65). Entre os modelos, o de *fotografia como máquina da memória*, que interessa aqui.

Trata-se de pensar sobre as fotografias (e fragmentos de filmes), “enquanto objetos materiais e palpáveis”, retomadas pelo cinema num processo de imaterialização visual muito parecido ao próprio processo da lembrança e de toda imagem projetada. É como se as imagens do passado, colocadas no filme na linearidade em que foram tiradas, restituíssem uma ordem a memórias que na verdade não são fixas. Falando e refletindo sobre elas, o realizador se colocaria subjetivamente no filme. A ideia seria entender a fotografia, nesse caso, como um fenômeno psíquico, “feita de *loci* (receptáculo, a janela que enquadra) e de *imagines* (as impressões, o que vem deslizar no quadro e que desfila)” (1995:68).

Acreditamos que essa intenção de encaixar impressões, que são variáveis, em um receptáculo, que se mantém, é apropriada para pensar em *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade. Utilizando como matéria-prima um grande arquivo pessoal, com imagens e fotografias de família, a diretora conta a trajetória do pai a partir da vida e recordações de quem conviveu com ele e, nesse sentido, da sua própria vida. Objetos palpáveis (como a casa, fotografias e os rolos de filme) são ordenados em uma narrativa linear, porém não ausente de lacunas, como veremos adiante.

Outro recurso utilizado por Alice são os depoimentos de pessoas que conviveram e trabalharam com Joaquim Pedro de Andrade. Os testemunhos, que narram memórias pessoais, são organizados pela diretora dentro de uma narrativa em primeira pessoa sobre as suas próprias memórias, trazendo à tona a questão do grande número de livros e documentários contemporâneos que privilegiam a subjetividade. É o que Beatriz Sarlo (2007) chama de *guinada subjetiva*, ou seja, uma revalorização da primeira pessoa como ponto de vista numa tentativa de rememorar a experiência.

Trata-se, segundo Sarlo, de uma confiança no testemunho que precisa ser questionada na medida em que “a ideia de entender o passado a partir de sua lógica (uma utopia que moveu a história) emaranha-se com a certeza de que isso, em primeiro lugar, é absolutamente possível, o que ameniza a complexidade do que se deseja reconstituir” (2007: 18). Esse movimento de valorização dos relatos em primeira pessoa teria ganhado força com o fim das ditaduras militares na América Latina como forma de não esquecer o que havia se passado.



Apesar de reconhecer a necessidade jurídica e moral da memória e do testemunho nesse episódio histórico, onde “lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado” (2007:45), Sarlo critica essa dimensão da expressão que a subjetividade adquiriu nos últimos tempos.

A proliferação dessas autobiografias revelaria “uma ideologia de cura identitária por meio da memória social ou pessoal e que se apresentam como instrumentos de verdade” (2007:39), alerta. Desconfiar da autenticidade dos discursos que oferece a memória seria um dos primeiros passos para não encarar os testemunhos sobre fatos do passado como verdades absolutas.

Para questionar essa concepção de memória como Verdade, Sarlo resgata o seu sentido, lembrando de seu caráter fragmentário e mediado e afirmando que seu campo é “um campo de conflitos” (2007:45). Nesse caso, seria indispensável refletir sobre a possibilidade de operações de distanciamento ou recuperação estética da dimensão biográfica. Entendemos que, apesar dessa crítica à importância dada à memória e ao testemunho, que se reduziriam a uma impossibilidade de questionamento, Sarlo aponta alguns caminhos onde é possível partir do pessoal para uma experiência de mundo. O que acontece quando traz a própria condição da memória como proposta de narrativa.

É nessa interseção entre o pensamento de Sarlo e Dubois sobre as possibilidades que filmes autobiográficos teriam de não se limitarem a um testemunho pouco reflexivo e pessoal, que pretendemos investigar se, e em que medida, Alice consegue ir além de um discurso intimista, se desprender de si e refletir sobre uma história coletiva através de uma perspectiva familiar.

A busca do pai e de si

Depois de trabalhar no projeto de restauração da obra completa do pai, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, Alice de Andrade decidiu realizar um documentário que busca através de arquivos públicos e pessoais parte de sua trajetória. Para tanto, não consegue escapar das próprias experiências, das lembranças de uma infância e juventude atravessadas por um dos movimentos mais importantes do cinema brasileiro: o Cinema-Novo.

É assim que depoimentos de parentes e cineastas (figuras públicas que são também íntimas da diretora) se misturam a fotos pessoais e filmes caseiros, tanto quanto



aos filmes e a entrevistas de Joaquim para a mídia, realizadas depois do período da ditadura militar. Todo esse material forma um grande arquivo audiovisual de onde são retirados sons, textos e imagens do passado para então serem articulados no presente.

Para se colocar no presente a partir de suas memórias, Alice optou por assumir o caráter pessoal do seu projeto. Narrado em primeira pessoa e construído em parte com imagens de objetos que ficavam restritos ao espaço privado da família, poderíamos dizer em um primeiro momento que *Histórias Cruzadas* (2008) privilegia a dimensão subjetiva.

As primeiras cenas do filme dão a impressão de que se trata unicamente de um ensaio sobre a intimidade e as memórias da diretora. Imagens gravadas em super-8, de Alice ainda pequena na praia, se juntam a filmes antigos de Joaquim quando criança, também na praia e acompanhado pelos pais e a irmã. A proximidade desses fragmentos no filme estabelece relações entre gerações da mesma família que conviveram de forma muito próxima à câmera e as imagens que ela produz⁴.

Os registros de momentos triviais, que poderiam pertencer a qualquer família, são articulados na montagem a fotografias de Alice já mais velha e da casa em Ipanema onde morou até os 26 anos, até pouco depois de seu pai morrer de câncer no pulmão, como explica na narração em off. Nesses minutos iniciais, a casa aparece de quatro formas diferentes: como gravura em um pedaço de papel, à distância em um plano geral, em um plano subjetivo que percorre corredores e quartos vazios e, finalmente, durante o processo de demolição.

Essa multiplicidade de olhares sobre o mesmo objeto se reflete na variedade estética de cores, ângulos e enquadramentos da câmera ao longo do filme. O que já é percebido com muita força na abertura. Um mosaico de imagens, com texturas diferentes que passam de variações do preto e branco ao colorido granulado, de pouca qualidade, conferem um ar nostálgico e intimista ao que está sendo mostrado.

No entanto, seria essa mais uma obra onde o realizador se limita a um processo de cura identitária pelas imagens, como alerta Sarlo (2007)? Seriam a narração em primeira pessoa e os testemunhos em *Histórias Cruzadas* mais um exemplo desse movimento contemporâneo em que “a história oral e o testemunho restituíram a

⁴ Hoje, com as câmeras digitais, é muito comum essa intimidade com a câmera entre pessoas de famílias de diversas classes sociais. Mas se pensarmos em 40, 60 anos atrás, podemos considerar o aspecto raro e elitista dessa prática.



confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007:19)?

Não podemos negar que quando traz a materialidade de fotografias, fragmentos de filmes e arquivos do passado para o filme, e produz um discurso e uma reflexão a partir desses objetos, Alice se coloca e produz uma espécie de autobiografia. No entanto, acreditamos que essa exposição consegue manter um certo tom de sobriedade e distanciamento em consequência da maneira com que produz seu discurso e expõe suas lembranças.

Nesse trabalho de articulação de memórias e arquivos é possível perceber uma tentativa de colocar ordem no que vai ser contado. O filme não foge de uma linearidade cronológica, começando com imagens da infância, seguindo a ordem em que os filmes de Joaquim foram realizados, até chegar a sua morte. Até aí, podemos atribuir a mais uma característica desses discursos o fato de serem organizados em narrativas que “impõe unidade sobre as descontinuidades, oferecendo uma linha do tempo consolidada entre seus nós e desenlaces” (SARLO, 2007:14)

No entanto, pretendemos pensar além dessa possibilidade a partir da análise de *Les annés-déclis*, de Raymond Depardon, feita por Dubois (1995). Ao considerar o uso do dispositivo como condição essencial para problematizar a autobiografia em imagens, Dubois ressalta que, neste filme, ele é fundado na linearidade cronológica e na possibilidade dos silêncios e evasivas em comentários ao vivo dessas imagens.

No entanto, o que mais nos interessa na análise é o que chama de modelo de *fotografia como máquina da memória*. Proposto por usar a materialidade da fotografia e dos arquivos pessoais, além de trazer as lembranças num processo reflexivo através dessas imagens, esse modelo forneceria a possibilidade de se pensar na fixação de impressões que são variáveis. Quando a memória é colocada nesses lugares, que seriam uma espécie de estrutura, ela se encadearia “segundo uma lógica relativamente automática” (1995:66)

Para Dubois, a autobiografia (no filme ou na fotografia) “institui uma reflexão essencial no tocante à noção de imagem mental” (1995:65). Significa ressaltar a problemática de se colocar essas imagens da memória em ordem, deixando explícita a subjetividade e ressaltando a importância de um olhar auto-reflexivo, de um sujeito que se torna presente enquanto imagem. Seria fundamental, a partir daí, considerar a memória como imagens ativas, que escapam do nosso cotidiano e se apresentam dessa forma no filme.



Entendemos que, ao longo de *Histórias Cruzadas*, a diretora vai reativando lembranças de acordo com as imagens do passado, fixando e dando significações ao que se encontrava disperso. É nessa espécie de ativação da memória que percebemos que o que recorda, a primeira vista fatos muito particulares, está na verdade intrinsecamente ligados ao passado dos personagens do Cinema-Novo, movimento que passa pela ditadura militar, um dos períodos mais duros da história do Brasil.

Da mesma maneira que a política atravessa o movimento cinematográfico, que leva tanto à censura e cortes de orçamento como ao exílio e prisão alguns cineastas (como o próprio Joaquim, preso duas vezes), o Cinema- Novo atravessa a vida de Alice. Com atenção, percebemos que todo esse arquivo que abre o documentário aponta para o cruzamento entre a sua experiência pessoal e a coletiva de um grupo que surgiu com o intuito de fazer cinema “para o Brasil e para os brasileiros”, como afirma Cacá Diegues em conversa com a diretora.

A câmera com que Joaquim filma momentos felizes e banais de mãe e filha, cenas comuns a toda família, é objeto do seu trabalho. A casa que aparece nas imagens antes e depois de transformada em escombros foi cenário de filmes amadores e de longa metragem. Lugar onde a diretora passou a infância, mas também onde os cineastas se reuniam frequentemente. A lógica do discurso, que a princípio tinha como ponto aparentemente mais alto uma intimidade que continha em si o coletivo, se inverte depois das primeiras sequências: questões políticas ganham destaque, mesmo que contenham sempre uma dimensão do privado.

O que aparece com força nos comentários dos cineastas e amigos que conviveram com Joaquim e com a própria Alice. Em alguns encontros criados para se falar sobre os filmes, sobre as características do Cinema-Novo e sobre as dificuldades enfrentadas pelo movimento com o início da ditadura militar, um tom mais pessoal é percebido na maneira como falam e nos gestos dos entrevistados e entrevistadora. Frases entrecortadas e subentendidas, risadas fáceis, uma certa informalidade exteriorizam a relação sujeito/objeto e deixam claro o caráter subjetivo do documentário.

Por um lado, a intimidade torna mais fácil tornar público o que só se ouvia no ambiente privado, ou ainda revelar o que nunca havia sido dito. Ao passarem pela diretora, as palavras ganham o mundo e produzem novos sentidos a partir de velhos discursos. Como o testemunho dado no momento da filmagem por Lucia Rocha (mãe do cineasta Glauber Rocha), que fala sobre a gratidão que sentia por Joaquim, por ter sido



ele o único a lhe atribuir nos créditos dos filmes o trabalho envolvido na produção do figurino. Reconhecimento que não teria sido feito pelo próprio filho Glauber, desabafa.

É também em um testemunho que Lúcia ressalta a presença permanente que fotografias e filmes preservam, materializando lembranças em objetos palpáveis. Quando diz que outro dia “viu” Joaquim, referindo-se a imagens guardadas no Acervo Tempo Glauber⁵, dá a entender que o passado não está guardado em arquivos, mas se constrói quando trazido para o presente. É como se, assim como os cineastas, o movimento que eles criaram permanecesse vivo enquanto os filmes e fotos existirem.

Não podemos dizer que o testemunho, nesse caso, sirva como “ícone de uma verdade, recurso mais importante para a reconstituição do passado” (2007:19), como temia Sarlo. Visões do passado, tão comuns nos discursos em primeira pessoa hoje, surgem aqui não como verdades absolutas ou tentativa de estabelecimento de uma *visão global*. No testemunho de Lúcia, como em outros ao longo do filme, não há essa pretensão. Trata-se, antes, de detalhes da memória que trazem a dimensão da presença desses personagens ainda hoje e das saudades que permanecem vivas nas suas imagens.

Outra característica do filme é a intimidade entre realizador e personagens. Assim como Lúcia, que conhecia Alice desde pequena, os amigos do pai são tanto pessoas íntimas de Alice quanto personagens importantes do Cinema Novo. No filme de família, gravado durante o exílio, figuras conhecidas como Mário Carneiro, Zelito Viana, Leon Hirschman e Miguel Pereira Júnior aparecem de modo descontraído, jogando pingue pongue, enquanto Alice pequena brinca com outras crianças.

No entanto, essa proximidade não faz com que o tema das entrevistas seja algo pessoal. Não se fala sobre a falta de Joaquim, sobre como ele se relacionava com os filhos ou como o pai que era. As conversas giram em torno da sua obra, do contexto histórico e da trajetória que seguiu. Não podemos negar que o pessoal estabelece relações com o público, mas entendemos que em nenhum momento do filme a questão se resume a algo que só diz respeito à intimidade de Alice.

A narração subjetiva

A narração em off foi um recurso inventado na década de 30 como forma de conduzir as imagens. Incorporada pelo telejornalismo, a locução foi considerada pela

⁵ O Acervo Tempo Glauber foi criado dois anos depois da morte do cineasta pela sua mãe, Lúcia Rocha, no Rio de Janeiro, com o intuito de preservar e restaurar toda a sua obra.



produção documental no Brasil “uma intervenção excessiva na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações”, como bem lembra Consuelo Lins (2006). A partir de um recuo histórico sobre as possibilidades da narração em primeira pessoa, e de uma constatação do seu uso cada vez mais comum, Lins propõe uma discussão sobre as possibilidades estéticas do uso da narração em off, apostando em uma ampliação do repertório estético do documentário brasileiro a partir do deslocamento do seu uso clássico.

Para tanto, analisa filmes de Agnes Varda e Chris Marker, obras ensaísticas em que os cineastas exploram a narração de modo a revelar paradoxos, contradições, humor e leveza. A possibilidade de expressar afetividade, de se colocar no filme e de se distanciar da objetividade seriam maneiras de olhar o mundo em um determinado momento da história e de misturar, dessa forma, “experiência de mundo, da vida e de si”.

Outro deslocamento em relação a locução clássica poderia ser provocado pela construção de dispositivos de filmagem que liberam o diretor-narrador das histórias pessoais e dramas particulares. Quando Varda não se apoia na memória para analisar uma fotografia do passado, mas recorre às atualidades e jornais da época, como faz em *Uyisses* (1982), a diretora estaria, segundo Lins, capturando o que surge do encontro com o mundo.

É nesse ponto que poderíamos estabelecer relações entre essas obras ensaísticas, que conseguem ir além do pessoal, e *Histórias Cruzadas*. Acreditamos que Alice de Andrade usa alguns recursos interessantes para se pensar uma relação de si com o que está fora. A começar pelo off, que no filme é colocado como uma costura de várias camadas: a sua própria fala, os depoimentos, as entrevistas de Joaquim, os diálogos dos personagens dos filmes. É como se juntos, de maneira coletiva, todas contassem uma única história.

Alice não recorre de forma direta às suas próprias memórias. No início do filme, coloca a questão: “o que é a memória?”. Logo responde que é “uma acumulação de experiência de vida, de imagens e sons que acabam por forjar uma identidade”. Dessa forma, já coloca em xeque a própria garantia de uma subjetividade. Prefere, a partir daí, vasculhar documentos e arquivos, mesmo que pessoais, em vez de falar dos próprios sentimentos.

Distanciamento assegurado também no conteúdo da sua fala, que privilegia comentários sobre os bastidores da produção dos filmes de Joaquim, associando-os ao



contexto político do Brasil nos momentos da filmagem e da exibição. Poucas vezes Alice revela sentimentos. Até quando se refere a si, opta pelo tom de um relato pouco intimista. Sobre o que o pai significa para ela, diz que “era meu melhor amigo”. Sobre a dor dele não estar presente, conta: “Ele não conheceu a minha filha”.

Essa talvez tenha sido a maneira encontrada para incluir-se no todo e fugir de um individualismo, exibicionismo ou narcisismo. Se formos ainda mais fundo, podemos pensar que foi uma forma de desprender-se dela mesma. Nesse processo, a diretora acaba produzindo uma espécie de distanciamento dos fatos. Para Sarlo (2007), esse distanciamento seria uma maneira de visualizar a experiência num “esquema anterior à narração”, uma possibilidade de buscar o conhecimento além do testemunho. A importância de manter a distância em relação aos próprios sofrimentos seria uma opção de mostrar a experiência de mundo além do pessoal.

Quando o pessoal adquire visibilidade, alerta Sarlo, a intimidade se manifesta publicamente e a subjetividade torna-se mais forte. O que, para a autora, vai contra toda uma teoria de que a subjetividade está em permanente construção, tão forte a partir dos anos 60⁶. A questão é que o testemunho tem a seu favor a impressão de ser mais confiável e, nesse sentido, a garantia de um discurso coeso e inquestionável, mesmo que deixe de fora o contexto que o envolveu e as implicações do acontecimento.

É justamente pensando na importância da contextualização, para que as subjetividades não apareçam dentro de um modelo pronto, que a autora aponta caminhos para o testemunho fugir do sentido comum e da impressão de representação completa. Não se trata de descartar os testemunhos, mas de dar importância a fatos externos, já que “a experiência não produz conhecimento por si só”. A partir daí podemos dizer que, na medida em que privilegia o contexto social da época e reflete sobre as consequências do golpe militar na arte cinematográfica e na vida dos cineastas, e na própria vida, Alice parece ir além da própria experiência.

O que não significa deixar de lado uma tentativa de retorno às suas origens, um entendimento maior da sua própria história familiar. Quando faz um filme sobre o pai cineasta Alice reforça a importância do patrimônio, que tem como origem da palavra “a herança do pai”. Dessa forma, coloca em evidência a relação da sua vida com a obra de

⁶ Podemos citar o pensamento de Michel Foucault, em especial FOUCAULT, Michel. O que é um autor. Lisboa: Passagens/veja, 2002.



Joaquim e também o diálogo que os filmes do cineasta estabeleciam com o pensamento e o trabalho do seu pai⁷, principalmente nas adaptações literárias que realizou.

Nas entrelinhas do documentário, com suas fotografias e filmes caseiros, não temos como não associar a produção de imagens à trajetória dessa família. Da mesma maneira como a casa onde moravam “parecia sangrar filmes”, como denuncia um longo plano-sequência em que a câmera passeia agitada pelos escombros, os registros dos momentos de privacidade já explicitavam a relação quase corpórea entre Joaquim e o equipamento de filmar. Um fascínio no olhar que encara as lentes e uma proximidade permanente do objeto levavam o menino a voltar correndo para perto dele, mesmo quando tentava se distanciar.

A repetição dessas imagens no fim do documentário reitera a permanência de Joaquim, assim como a de sua obra, a partir da criação do acervo feita pelos filhos e do filme de Alice. *Histórias Cruzadas*, uma reunião de imagens e falas sobre Joaquim, demonstra assim a intimidade que se coloca não apenas através das perdas sofridas, e da subjetividade da diretora, mas pela possibilidade de atualização de memórias do mundo e do próprio cinema brasileiro.

Referências bibliográficas

DUBOIS, Philippe. A foto-autobiografia. In: Revista *Imagens*. Campinas: Ed. Unicamp. Abril, 1995.

FRANÇA, Andréa. Ser imagem para outro. *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Porto Alegre, editora Sulina, 2006/07

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Veja, 2002

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

_____ *O ensaio documentário e a questão da narração em off*. IN: Compós 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo e Minas Gerais: Cia das Letras e UFMG, 2007.

⁷ O jornalista, escritor e advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade.



Filmografia

- Histórias Cruzadas, Alice de Andrade (2008)
L'Opéra Mouffle, Agnès Varda (1958)
Salut les Cubains, Agnès Varda (1963)
Ulisses, Agnès Varda (1982)
La Jetée, Chris Marker (1962)
Les années declics, Raymond Depardon (1984)