2. Entre o fato e a versão

O documentário sempre esteve entre o fato e a ficção. Esse capítulo acompanha a trajetória do documentário e sua crise de identidade. A questão sobre ser ou não ser ficção está na origem do gênero, portanto, a partir da evolução do documentário podemos chegar a um debate mais amplo a respeito das narrativas da nossa época. A crise das representações na contemporaneidade pode ter propiciado o surgimento de um tipo recente e específico de filme documental: o documentário de busca, uma tendência que vem marcando presença nos mais importantes festivais de filmes de não ficção, um lugar privilegiado de acesso à boa parte da produção mundial do gênero. A partir da concepção do documentário de busca, trazemos para o debate o filme Person (Marina Person, 1999), realizado pela filha do cineasta sobre o pai que perdeu ainda criança. A busca de Marina não envolve somente o descobrimento do pai e o resgate de sua obra. Através de seu filme é possível observar elementos fundamentais às narrativas, como memória, dimensão subjetiva, identidade e morte. O estudo aproxima o pensamento teórico de Walter Benjamin sobre narrativas de questões atuais, relativas à crise das representações. A partir da moldura benjaminiana pretende-se focar a tendência de busca da nova geração de documentaristas, mais especificamente o filme *Person*, discutindo aspectos tais como: Quais as especificidades do documentário de busca? De que forma o filme Person resgata a figura paterna? Quais os recursos filmicos que Marina Person lança mão para recontar sua história? Como o filme projeta a identidade da diretora?

Ao longo do desenvolvimento do gênero, a questão central sobre o documentário está na capacidade do filme de camuflar a imitação, no sentido que Jorge Furtado (2005) usa para distinguir o discurso cinematográfico de outros: os filmes imitam tão perfeitamente a realidade, que quando vemos uma cadeira projetada na tela, por exemplo, temos certeza de que ela de fato existe. Esse poder acaba ocultando o caráter subjetivo do documentário.

Encontramos a raiz da oposição entre verdade e ilusão amplamente desenvolvida na filosofia platônica. No livro *décimo* de *A República*, o filósofo considera três níveis de realidade. O primeiro seria a idéia pura da coisa criada por Deus. O segundo, o plano do artesão que transforma a idéia em objeto. E o

terceiro, o ponto de vista do artista que imita a realidade. A *mimesis* (imitação) é condenada por Platão por sua capacidade de fazer com que uma coisa seja o que ela não é: "Qual é o objeto da pintura? O de representar o que é tal qual é, ou o que parece tal qual parece? Imita a aparência ou a realidade? (Platão, s.d. p.280). Nesse diálogo travado entre Sócrates e Glauco a respeito da representação é possível entender a crítica dirigida aos poetas que "não procuram senão agradar a parte frívola da alma." (idem, p.276). Pela analogia platônica, Furtado considera que o cinema está afastado da realidade dois graus e meio. O cineasta usa o conhecido exemplo da pintura que Van Gogh fez de seu quarto, e diz que o trabalho deixa uma dúvida, " ele pintou uma cama que via ou uma que imaginava? ... Por mais realista que seja a pintura, a intermediação da subjetividade do artista está sempre presente". (Mourão e Labak, 2005 org, p. 107). No cinema nem sempre. Alguns teóricos, segundo Robert Stam, ao criticar o cinema costumam usar essa " rejeição platônica às artes ficcionais como estimulantes da ilusão e fomentadora das paixões mais baixas" (Stam, 2003, p. 24).

Pensando nos pioneiros do cinema, Lumière e Méliès, notamos propostas que se situam em terrenos distintos. O primeiro busca representar "naturalmente" a realidade, enquanto o segundo procura criar uma nova realidade. Um se volta para o documentário e o outro para a ficção. Contudo, definir os princípios do documentário não é simples. No decorrer de sua trajetória, podemos observar que o filme de não ficção quase sempre deslocou-se entre real e imaginário. Em Nanook of the North (1922), de Flaherty e O homem com uma câmera (1929), de Dziga Vertov, considerados os primeiros filmes do gênero, já encontramos a problemática de como apreender a vida tal como ela é. Flaherty usa a ficção para explorar o mundo e assim "captar seu espírito verdadeiro". Sabe-se hoje que muitas das situações vividas por Nanook e sua família não faziam parte do universo da comunidade Inuik (por exemplo, a caça à morsa). Elas foram forjadas por Flaherty para dar ênfase à relação hostil entre homem e natureza. (Da-Rin, 2004, p.52). Diferentemente, Vertov é radicalmente contra a simulação, exalta a filmagem instantânea e pratica a tomada única. No entanto, o diretor russo interfere livremente no momento da montagem, manipulando as imagens ao seu gosto. Nos dois casos a mediação dos diretores é evidente.

Outro nome importante na tradição do gênero, o escocês John Grierson, que utilizou o cinema como meio de promover a educação pública, acreditava que

"não existe uma verdade até que você a formalize. Verdade é uma interpretação, uma percepção." (Da-Rin, 2004, p. 92.) Para atingi-la é fundamental um processo interpretativo, que, para o diretor, se traduzia a partir do próprio ato fílmico.

Com o advento dos equipamentos leves e sincrônicos no início dos anos 1960, foi possível uma nova maneira de realizar filmes. Os franceses, como o repórter Chris Marker, que se torna documentarista e Jean-Rouche, que realiza pesquisas antropológicas no continente africano, inauguram no cinema a observação participante, o *cinema-verdade*. A nova tendência é possibilitada com o aparecimento do som direto. Para Rouche a interferência do cineasta é algo inerente ao ato de filmar, por isso procura fazer da câmera algo tão vivo quanto o que estava sendo registrado (*ciné-transe*). Identifica-se, em seus filmes, uma troca entre observado e observador, a interação entre ambos possibilitava a criação de situações latentes.

Na mesma época, o *cinema direto*, criado pelo norte-americano Robert Drew, buscava, por sua vez, anular a interferência do cineasta na captação da realidade. O diretor se colocava como observador, explorando o drama de cada personagem, que segundo ele, emerge dos detalhes. Acreditava que as situações comuns revelam muito sobre as pessoas, assim, para captá-las, colocava a câmera passivamente diante da cena e observava o evento se desenrolar "naturalmente".

Tanto as propostas do documentário tradicional quanto as do período moderno não demarcam as fronteiras entre os gêneros. Entretanto, a partir dessas experiências foi possível dizer que, mesmo com um mínimo de interferência, haverá sempre um olhar específico do diretor. Assim, o mito da objetividade e da não-intervenção da equipe são profundamente abalados. Na sua fase moderna, o documentário revela ao espectador que a narrativa é uma construção e não a realidade objetiva. Ao se libertar da representação mimética, o documentário se aproxima da filosofía platônica. O rompimento com o ilusionismo do cinema clássico, faz com que os filmes passem a valorizar a essência em detrimento da aparência, sem a preocupação com a forma, o olhar do diretor se volta para o conteúdo. Essa tendência, que ocorre também no cinema de ficção, é debatida no capítulo 4 desse estudo.

O esforço de representar a realidade não é somente uma questão do documentário e sim da época em que vivemos. É importante compreender que o rompimento com os códigos tradicionais de representação empreendidos pelas

artes do modernismo, modifica a percepção do homem, conduzindo-o a uma nova maneira de estar no mundo. As rupturas responsáveis por essas transformações estão nos fundamentos da sociedade democrática que se manifestam no fim do século XVIII, e vêm culminar no empreendimento de uma ordem social afastada dos valores sagrados. A soberania do indivíduo cria uma sociedade autônoma, na qual é possível se inventar sem seguir os modelos do passado. Ora, libertar o homem da submissão divina não teria a mesma lógica do que libertar a arte da imitação? Essa estreita ligação entre democracia e modernismo vai institucionalizar as mudanças propostas pelos artistas, conforme sublinha Gilles Lipovetsky em *A Era do Vazio*: "o modernismo é de essência democrática: desliga a arte da tradição e da imitação, e simultaneamente inicia um processo de legitimação de todos os temas." (Lipovetsky, 1983, p.83)

É curioso observar que ao perseguir o novo a todo custo, o modernismo está condenado à autodestruição. O rápido esgotamento da novidade revela a contradição interna da proposta das vanguardas, que por sua vez acabam se mostrando incapazes de levar adiante seu projeto revolucionário. As verdadeiras transformações sociais e culturais são provocadas pelo modo de produção capitalista, que modifica radicalmente a experiência existencial do sujeito. O crescimento econômico alcançado depois da Segunda Guerra Mundial é responsável pelo surgimento da sociedade de consumo, cuja ideologia cultua a realização individual via aquisição de mercadorias. Na contemporaneidade, o chamado capitalismo tardio acaba provocando uma exacerbação do estado das coisas, acelerando nossa vida, esvaziando nossas relações interpessoais ou ainda como Lepovetsky assinala:

A era do consumo não só desqualificou a ética protestante, como liquidou o valor e a existência de costumes e tradições, produziu uma cultura nacional e efetivamente internacional com base na solicitação das necessidades e das informações, arrancou o indivíduo ao local e, mais ainda, à estabilidade da vida quotidiana, ao estatismo imemorial das relações, com objetos, com os outros, com o corpo e consigo próprio. (Lipovetsky, 1983, p.100)

O homem contemporâneo, segundo o autor de *A era do vazio*, perde seus referenciais, rompe com o passado, e se volta exclusivamente para o futuro. A publicidade se encarrega de seduzir os indivíduos a consumir novidades que se tornam rapidamente obsoletas, sejam em forma de imagens, idéias, objetos ou através de conceitos abstratos como felicidade, beleza e segurança. A satisfação

pelo consumo é um processo que cai no vazio, enfraquece as relações entre os indivíduos e apaga suas raízes. Livre dos valores tradicionais, o indivíduo se depara com a falta de profundidade, um estado de insegurança que explicita a perda de sentido da realidade nos dias de hoje. Esse abalo profundo está relacionado à falência das representações na nossa época. A crise das narrativas é o grande dilema do homem contemporâneo. A esse respeito, Stam é outro teórico que fala sobre a problemática de representar na contemporaneidade. Citando Baudrillard, ele mostra que "o signo se converte em mero simulacro, ou seja, uma pura simulação que não mantém qualquer relação com a realidade. Com a hiperrealidade, o signo torna-se mais real que a própria realidade." (Stam, 2003, p 334). Nesse contexto, nessa época de incertezas, na qual as representações não dão conta da realidade, surge o *documentário de busca*. Uma necessidade de resistir à transitoriedade dos fatos. Jean Claude Bernardet usou a expressão 'de busca' para categorizar um modelo específico de documentário, feito na primeira pessoa, no qual o diretor investiga o próprio passado para encontrar referenciais que sirvam à sua identidade no presente.

2.1 Documentário de busca

Documentário de busca designa, segundo Bernardet, um tipo de filme, cujo projeto é recontar a vida do realizador. A disseminação dos equipamentos digitais tornou viável a realização dessas buscas. Com a redução do tamanho das câmeras e a reutilização das fitas de gravação, é possível rodar em qualquer espaço com custos reduzidos e por longos períodos.

A nova geração de documentaristas tem sido atraída pela pesquisa pessoal conforme sublinha Amir Labaki no volume É tudo verdade (2005). A tendência se destaca em importantes festivais de documentários, tais como Marsella, Amsterdã, Leipizg e no festival organizado pelo crítico. Segundo Labak, depois do episódio de 11 de setembro de 2001, os documentários se voltam, por um lado, para produções engajadas, e por outro para filmes intimistas. Enumera, como exemplo de busca de identidade, os títulos: Family (2001) de Sami Saif, produção dinamarquesa, cujo diretor, de 28 anos parte em busca do pai que o abandonou quando criança; Papai boogie woogie (2002), de Erik Bäfving, é estruturado a

partir dos álbuns fotográficos da família do diretor, dos quais procurou extrair da reordenação de velhas imagens familiares, explicações para o trágico destino de seu pai; *Saquê feito em casa* (2002), de Ono Satoshi, filme no qual o diretor indaga pacientemente seu pai e sua mãe sobre as razões que os levaram à separação, sem moralismo nem cobranças. e *Los rubios* (1999) de Albertina Carri, jovem argentina que narra o desaparecimento dos pais durante a ditadura, quando ela tinha 3 anos, motivo pelo qual não tem lembrança deles. (Labaki, 2005, p.264).

No cenário nacional, Bernardet analisa as buscas de *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut-2003), que documenta a tentativa da diretora de obter a nacionalidade e o passaporte húngaros e *33* (Kiko Goifman-2003), em que o autor, filho adotivo, procura encontrar sua mãe biológica. Na conferência que o crítico discorre sobre esses filmes, chama a atenção, entre outras coisas, o fato dos diretores, durante a filmagem, não saberem aonde vão chegar com suas buscas. O binômio busca /incerteza é o motor dos filmes. No entanto, ambos chegam à montagem sabendo o resultado de suas investigações. Na fase de ordenação do material, tanto Kogut quanto Goifman, já têm uma situação definida, fechada. Portanto, as dúvidas e incertezas dos realizadores são resolvidas durante a etapa da filmagem.

Já os dois filmes, *Rocha que voa* (Eryc Rocha - 2002) e *Person* (Marina Person - 1999) empreendem outra forma de busca. Os dois jovens realizadores, filhos de cineastas de peso, Glauber Rocha (1938-1981) e Luiz Sérgio Person (1936- 1976), perderam os pais ainda criança e agora, cada um a seu modo, elaboram a perda, dirigindo o primeiro longa-metragem. Seus pais se encontram no passado, no agitado cenário cultural dos anos de 1960, tanto Glauber quanto Person, conforme será possível acompanhar nos próximos capítulos, são figuras de destaque na trajetória do cinema brasileiro.

Uma experiência de linguagem, assim poderíamos definir o filme de Eryc Rocha. O diretor opta por reunir fragmentos, criando colagens que restituem o caminho de Glauber Rocha pela América Latina. A busca de Eryc prioriza questões de caráter artístico, o que leva o diretor a realizar um exercício, fílmico. Sobreposições de um rico material de fotos, pedaços de filmes, depoimentos de cineastas cubanos e de gente do povo, são transformados em um sonho poético que se aproxima das propostas surrealistas do pai. O próprio título, *Rocha que*

voa, evoca esse aspecto surrealista ao remeter a dois quadros do mestre do gênero, Rene Magritte: *La bataille de Argonne* (1959) *e A chave de vidro* (1959), nos quais as imagens são de rochas suspensas no ar.

Em *off*, o filme é narrado com declarações de Glauber Rocha. Trechos de duas entrevistas que o cineasta gravou em Havana em 1971 conduzem a narrativa. No entanto, Eryc esclarece que "não fiz um filme sobre Glauber, e sim um filme através de Glauber". A busca de linguagem é o foco, que segundo Eryc, nasce do diálogo poético entre duas gerações:

"Uma colagem, um discurso fragmentado para convidar o espectador a ordenar as idéias em torno do papel do intelectual e das artes no âmbito social e no âmbito político nos países latino-americanos. *Rocha que voa* está permeado de dúvidas e indagações sobre possíveis caminhos, possíveis utopias do nosso tempo." (Avellar, 2002, p.5)

Ao contrário, Marina Person não está preocupada em experimentações lingüísticas, a diretora deseja, em sua busca particular, resgatar o pai, o cineasta paulista, Luiz Sérgio Person. Através da apresentação de Person, Marina resgata, no passado, referenciais, identificações, reminiscências que a levem a recuperar um tempo que foi interrompido pela morte. Com esse objetivo, a diretora encontra na memória a matéria-prima do filme.

Partindo da tendência de busca que emerge no campo do documentário é possível destacar aqui algumas características comuns a essas narrativas, apresentadas por Bernardet na conferência que proferiu em abril de 2004, depois editada no volume *Cinema do real*:

- > "... filmes vivem essa tensão de documentário com desejos de ficção e de uma ficção com desejos de realidade" (p.151). Fato e ficção se confundem de forma indiscernível.
- > Em busca do passado, as reminiscências são o substrato da reconstrução do presente e da identidade do autor. Por isso, os filmes recorrem "aos arquivos (diários, correspondências, listas, catálogos, registros) e à memória de pessoas/personagens..." (Bernardet, 2004, p.56).
- > O autor se torna personagem, o relato ganha, portanto, características autobiográficas, "... uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida em que expõe a pessoa, mascara. Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar." (p.148). Sendo assim, os filmes de busca "... expressam as contradições de uma subjetividade" do documentarista.

> "Os filmes conseguem inserir a história pessoal numa história muito mais ampla, numa história coletiva..." (p.153). A narrativa tem como ponto de partida a história particular do diretor, contudo pode transcender esse caráter individual, e abranger questões relativas à crise de identidade, raça, gênero, sexualidade e religião tão presentes na sociedade de nossa época.

2.2. *Person*, a memória como argila

Marina Person é a filha mais velha do cineasta paulista, aos 7 anos perde o pai em um acidente automobilístico, ocorrido em 1976. Agora ela volta ao acontecimento que modificou sua vida através do documentário. A versão do filme analisada não havia sido finalizada até o término desse estudo (2004/2005), nessa cópia encontramos trechos de pontas pretas no lugar de seqüências que possivelmente ainda não tinham sido filmadas. O material em VHS, composto por diversos suportes, tais como película, super 8, videotape, fotos e recortes de jornal, tem 2 horas de duração. Nos créditos provisórios encontramos apenas dois nomes: produção, Sara Silveira e montagem, Cristina Amaral.

Marina estrutura *Person* a partir de dispositivos¹ eficientes. Emprego aqui o termo no sentido específico que Consuelo Lins se refere aos documentários que prescindem de um roteiro prévio. (Lins, 2004, p.56). Nesse caso, o diretor estabelece um método, recurso, regra, norma ou procedimento para se relacionar com o objeto do filme. Em *Person*, a volta ao passado se dá pela instituição de dois desses mecanismos: uma reunião familiar e encontros com os amigos do pai.

No primeiro expediente, Marina reúne a mãe, Regina Jehá e a irmã, Domingas no sítio onde conviveram boa parte da infância. Na casa de Ubatuba tudo em volta remete a Person: a paisagem verde, o lago que ele construiu, os figurinos de seus filmes, o escritório, livros, objetos, pertences cuidadosamente guardados até hoje. A busca da memória de família leva as três mulheres à Ubatuba. Esse afastamento de São Paulo para a locação constitui-se numa distensão temporal. Em outro ritmo, longe da cidade grande, as filmagens ocorrem na casa da infância, povoada de objetos e lembranças. Como num palco, esse

_

¹ Ao contrário, o termo dispositivo foi designado por Baudry ao se referir à situação espectatorial no cinema, englobando todo o aparato que define a representação no cinema: filmagem, projeção, *flash back*, *close*, sala escura, etc. (Xavier, org. 2003,p.411).

espaço sagrado cria uma atmosfera perfeita para a realização das filmagens com a família. Nessas circunstâncias, o filme acaba instaurando uma nova temporalidade no cotidiano das personagens. A conversa entre as mulheres, sem pressa, sobre o único personagem ausente e central na vida das três, é uma maneira de resgatar a memória familiar utilizada pelos narradores tradicionais.

Partindo da oposição entre narração oral e romance, Walter Benjamin reflete sobre as transformações ocorridas com a implantação do modo industrial de produção. A principal modificação, apontada pelo autor, se refere a uma mudança temporal. Naquele momento a sociedade perdia o tempo inativo e era obrigada a imprimir um ritmo de vida acelerado, "já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado."(1996, p. 206) A mudança do tempo social abalou profundamente as narrativas, conforme observou Benjamin ainda no começo do século passado, que acabou culminando, na crise das representações na contemporaneidade. Marina realiza o documentário imprimindo uma temporalidade interna contrária ao ritmo acelerado dos dias de hoje. Ao afastar-se do turbilhão de São Paulo, consegue criar um relaxamento temporal nas filmagens. Nesse momento, a família disponibiliza seu arquivo, relíquias que contam a história de uma infância feliz.

A câmera percorre o arquivo particular da família Person, no escritório do cineasta, sobre sua mesa de trabalho estão espalhadas fotos, desenhos, recortes, material que agora se torna público. A cena remete a uma liturgia, a família em torno da mesa se reúne para lembrar. Sobre essas imagens, a diretora lê em *off* a carta que recebeu do pai, há 35 anos :... "Papai está em Nova Iorque onde chove muito. Somente anteontem fez sol. Todas as manhãs papai vai a um jardim, onde tem cachorros, cavalos e bicicletas." Chama a atenção o fato do material de arquivo ter sido tão bem preservado. A intenção de guardá-lo revela a importância de Person para a família. À medida que a conversa avança, essa importância ganha contornos mais evidentes. Marina tem uma lembrança muito viva da imagem do pai, "... a imagem dele nos filmes, tanto quando ele estava aparecendo como ator ou como diretor. Isso me faz bem, entender um pouco dele através dos filmes dele, da obra dele...". A impressão que se tem é que a memória de Person sempre esteve intacta naquele grupo.



Figura 1: Marina, Regina e Domingas reunidas no escritório de Person na casa de Ubatuba: a memória da família se torna pública.

Nesse ambiente, preparado especialmente para o encontro das filmagens, cada personagem se apóia na lembrança do outro e assim vão surgindo novos casos, uma história remete a outra, revelando um acervo que estava até então encoberto. As irmãs retomam a infância, Marina diz que o pai transformava a sala em cinema. Domingas lembra que o seu programa predileto era brincar de teatro usando os figurinos das peças e dos filmes, principalmente "as roupas maravilhosas do baile da *Moreninha*." Essa estratégia narrativa, que recorre à rememoração, é considerada por Benjamin fundamental à arte de narrar, " a memória é a mais épica de todas as faculdades" (1996, p. 210).

Trabalhando com paciência, como o ceramista prepara sem pressa a argila para esculpir um vaso, Marina molda a memória em seu filme. As histórias do passado florescem em decorrência do processo de distensão temporal. A pequena Marina guardou, por exemplo, forte impressão do dia em que o pai tirou a barba. Um gesto prosaico que provoca na criança uma atitude curiosa. Hoje, Marina

-

² A moreninha (1970), filme dirigido pelo sócio de Person, Glauco Mirko Laurelli.

descreve a cena e revela que o pai ficou chocado com a sua reação: "ele estava aqui conversando com os caseiros, eu olhei e me escondi. Não queria falar com ele, fiquei brava, ele ficou estranho" A menina reconhece o pai, mas se revolta com a mudança na sua imagem.

Observa-se o passar e o repassar da memória, o manuseio de objetos, de fotos e a recuperação de fragmentos de falas. O filme exalta o subjetivo como lugar das reminiscências. Em *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin julga que a distensão temporal cria condições ideais para a recuperação compartilhada; memória e subjetivação são qualidades narrativas profundamente imbricadas:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das antigas formas de trabalho manual. (1937 p. 205)

Contar, recontar, acrescentar, combinar, confundir memória, sonho e imaginação são mecanismos mentais utilizados pelo bom narrador. O processo de rememoração não tem compromisso com a objetividade, ele traz as impressões do passado que são misturadas às do presente. Benjamin aponta essa característica ao distinguir informação e narrativa. O primeiro discurso está vinculado ao fato e o segundo a ficção, para o autor, as narrativas não devem se preocupar com a realidade objetiva:

Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como informação ou relatório. Ela mergulha a coisa da vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.(p.205)

Ao recorrer à memória como fonte da narrativa, Marina trabalha em *Person* a relação entre "um documentário com desejo de ficção, e uma ficção com desejo de realidade" (Mourão e Labak org, 2005, p.149). Nesse sentido, a seleção de história adquire importância pela escolha. O grupo familiar elege algumas passagens como favoritas, histórias que pertencem àquelas pessoas. Esses casos representativos são recorrentes e reforçam o traço afetuoso do pai: "eu lembro dele dando banho na gente, esfregando nossas costas, ele era muito carinhoso", comenta Marina. Regina salienta os laços fraternos perguntando à diretora se ela

gostava de brincar perto do lago onde os dois alimentavam os peixinhos com miolo de pã



Figura 2 - Person na casa da praia: o pai pega o bebê Domingas no colo.



Figura 3 – A pequena Marina segue os dois em direção ao mar. Imagens em super-8 que foram recuperadas para o documentário.

Do pai dedicado, Domingas registrou poucas coisas, afinal a filha mais nova tinha acabado de completar 4 anos quando o pai morreu, suas lembranças são dos momentos de euforia, "ele chegou cheio de pacotes na mão e era um monte de presentes e era aquela coisa esfuziante. ...ele trazia sempre alguma coisa. Nesse dia não me lembro exatamente o que era, mas era a alegria de ver ele chegando em casa."

O encontro das três mulheres deixa claro que a longa ausência de Person não apagou os vínculos familiares. As lembranças reforçam a sólida estrutura deixada pelo pai. Num determinado momento, Marina trabalha com esses referenciais projetando um futuro possível, caso o pai ainda estivesse entre as três. A diretora faz a seguinte pergunta à mãe: "se ele fosse vivo, vocês estariam juntos até hoje?" Embora seja impossível prever, Regina vislumbra um destino incomum nos tempos de hoje, onde as relações são cada vez mais efêmeras, principalmente no meio artístico em que viviam.

 \acute{E} difícil dizer, mas eu tenho quase certeza que sim, porque a gente não era mais só a gente, a gente era eu, você, a Minga. E ele tinha um amor tão grande por vocês, por mim, ele tinha uma noção de família muito mais forte do que a minha mesmo. Eu era mais para o que der e vier, mais jovem, claro, e mais atirada também, se não era do jeito que eu queria, era um pouco mimada, eu não queria. E ele tinha uma noção, uma visão de futuro mesmo, uma coisa maior, é difícil a gente responder.

Quadro 1- Regina: É difícil dizer.

......Regina volta ao passado para apontar o futuro. Um acontecimento não morre quando é lembrado, assim a mãe lembra para a filha o valor da família, o sentimento que o pai nutria pelas mulheres e projeta o olhar para frente. Ou como ressalta Jeanne Marie Gagnebin citando Benjamin: "Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (1996, p. 15).

2.3. Entre memória e história

O filme *Person* situa-se entre o fato e a ficção, a memória e a imaginação, a objetividade e a subjetividade. Sua busca, portanto, caminha por um terreno no qual as fronteiras são difusas. A finalidade do outro dispositivo adotado no filme é a de resgatar a importância de Person e apresentar sua obra cinematográfica às novas gerações. Deste recurso emerge a história do cinema brasileiro na década de 1960, bem como os movimentos que transformaram o período em um dos momentos mais promissores no âmbito da cultura. Para complementar a memória de família, Marina parte para entrevistar os amigos e parceiros do pai. O elenco escolhido é formado por artistas, intelectuais e produtores que trabalharam com Person no cinema, teatro, televisão e publicidade. Concedidos individualmente e em lugares diversos, os depoimentos entrelaçam história e memória. Todos os entrevistados, hoje maduros, recuam 30 anos para relembrar o passado. Desses encontros, brotam os sonhos de uma geração que participou ativamente da vida cultural e política do país.

O trabalho de Ecléa Bosi desenvolvido em *Memória e sociedade* traz as contribuições de Maurice Halbwachs (1877-1945) no campo da memória, que enfatizam a predominância do social sobre o individual. Halbwachs estuda a relação da memória com o convívio social, e descobre que os chamados grupos de referência possuem forte influência sobre a memória individual. Sendo assim, ao recorrer ao grupo que conviveu com seu pai, Marina se vale de uma fonte riquíssima de reminiscências. O manancial de onde derivam os depoimentos é o passado do grupo. Desta maneira, eles expressam um ponto de vista, que segundo Halbwachs, se apóia na memória coletiva. O filme constrói, a partir da ordenação dos depoimentos, a trajetória de Person através de lembranças que ficaram latentes por muito tempo, agora ao serem recuperadas, se confundem às impressões mais recentes dos personagens.

Cada depoimento acrescenta um traço novo ao perfil do cineasta. As entrevistas realizadas, ora em interiores, ora em externas, são ilustradas por trechos de filmes em que o entrevistado trabalhou, fotos das peças, cartazes ou críticas. Marina também insere fragmentos de uma entrevista gravada pela TV

Cultura, na qual podemos ver a imagem do cineasta um mês antes do acidente fatal.

As histórias narradas por Eva Wilma, Walmor Chagas, Raul Cortez, Paulo José, Paulo Goulart, Carlos Reichenbach, Antunes Filho, Jean Claude Bernardet, Millôr Fernandes e José Mojica Marins, revelam aspectos artísticos e políticos da obra do cineasta.



Figuras 4 - Joanna Fomm: entrevista o cineasta. Programa gravado pela TV Cultura em dezembro de 1975.



Figura 5 - Material raro: imagens de Person em movimento.

No trabalho de montagem a diretora organiza o material segundo a ordem cronológica da filmografía de Person. Da estréia na profissão até o último filme, Marina percorre toda a carreira do pai, utilizando um rico material de arquivo, filmes raros, como os primeiros curtas *Al ladro* (1962) e *L'ottimista Sorridente* (1963) que o cineasta realizou no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma.

Marina constrói o documentário organizando o material proveniente das entrevistas, portanto, trata-se de uma narrativa criada na montagem, no momento em que os depoimentos são selecionados, cortados, agrupados e intercalados por outros suportes. As situações dramáticas surgem a partir da conexão das entrevistas.

O ator Paulo José, protagonista de *Cassi Jones, o magnifico sedutor* (1972), fala sobre os anos de chumbo, de como Person consegue driblar a censura imposta aos artistas durante o período: "... para continuar fazendo cinema, fez uma comédia irreverente, com alguns elementos eróticos." Como uma colcha de retalhos, o filme vai apresentando um painel da época, a certa altura, surge a rebeldia da geração que queria mudar o mundo, "Aquela nossa geração toda tinha lido Sartre, portanto, a gente não admitia a inautenticidade, a hipocrisia", lembra Walmor Chagas que estreou no cinema em *São Paulo S.A.*(1965). É notável a ligação de Person com o cinema, os depoimentos tecem o talento do diretor, "ele nunca conseguiu desvincular o cinema da vida. Esse era o aspecto mais belo do Person" diz Carlos Reichenbah, ex-aluno do diretor. Opinião que Paulo José complementa, "ele tinha essa sensação também de que aquilo não era uma profissão, aquilo era a própria vocação dele. De um homem que foi feito para o cinema, absolutamente cinema."

Os amigos do cineasta são insubstituíveis, eles foram parte de uma existência impossível de ser repetida. Somente eles podem compartilhar com Marina os momentos que viveram com Person. E é o que eles de fato fazem: "Acho que foi uma das épocas mais felizes da minha vida, foi extraordinário, não só pelo filme, acho que o filme tem uma qualidade de fotografia, uma colocação que parece na verdade um documentário..." exalta Raul Cortez, o Joaquim de *O caso dos irmãos Naves* (1967). A atriz Eva Wilma afirma que "O *São Paulo S.A.*, de toda a minha filmografia, foi o que mais satisfação me deu. Não só realizar, mas como resultado, na representatividade em tantos países, prêmios, e o fato de

São Paulo S.A. ser hoje em dia um clássico da filmografia urbana brasileira". Com o distanciamento promovido pelo documentário, Eva Wilma avalia o trabalho de sua geração: "Isso tudo me dá muito orgulho; eu tenho muito orgulho de ter participado desse momento da vida do Person e da vida de todos nós. A declaração do ator Paulo José destaca a criatividade do realizador, comentando a filmagem de Cassi Jones: "Talvez tenha sido o filme que mais me deu prazer, de experimentar coisas que eu não havia feito antes... é um filme onírico, delirante, é um filme sobre o próprio cinema também, porque o filme é carregado de homenagens, tem vários cinemas dentro do próprio filme...".

A busca pessoal de Marina vai descobrindo a história da geração que viveu os anos de juventude na década de 1960, uma época profundamente marcada pelos movimentos culturais e políticos. O Cinema Novo, o Teatro de Arena, o grupo Oficina, sem falar nas músicas de protestos, são manifestações quase simultâneas, "Era uma safra muito incrível essa que tinha Person, Antunes Filho, Flávio Rangel, era uma safra de gente muito unida. Era um momento muito bonito. A dramaturgia brasileira, a cinematografia brasileira, tudo se iniciava. O Brasil se abria nessa época.", conforme comenta Eva Wilma. Ao inserir sua história de vida a um contexto mais amplo, Marina consegue dar ao filme uma dimensão histórica. O pano de fundo cultural e a obra do cineasta são os temas abordados nos próximos capítulos.

A morte do diretor o afasta do convívio com os amigos por 30 anos, cada personagem do filme segue o curso de sua vida até chegar nesse momento de olhar para o passado distante. Essa condição cria uma temporalidade especial no filme. O encontro de gerações acontece na montagem, são as mesmas pessoas em momentos distintos de suas vidas. O diálogo entre jovens inquietos e indivíduos maduros expõe um tempo de sedimentação, condição fundamental à formação da experiência.



Figura 6 - Eva Wilma em dois momentos: contracenando com o jovem Walmor em *São Paulo S.A.* e hoje refletindo sobre o passado.



Figura 7 - Walmor Chagas, há 30 anos interpretando Carlos e hoje conversando com Marina: o resgate da memória dos jovens de 1960.

Segundo a teoria benjaminiana sobre a narrativa, o circuito entre distensão temporal, memorização e subjetivação mencionado no início desse capítulo, se fecha com a sedimentação/experiência. Seguindo esse olhar, a maturação é um ingrediente indispensável para a experiência se tornar intercambiável. Segundo Benjamin, o narrador sabe dar conselhos, transmitir sua experiência, pois pode "recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer)." (1996, p.221). Conforme identificamos, os entrevistados do filme cultivam suas histórias por quase 30 anos, tornando possível estabelecer o intercâmbio de experiências entre a diretora e seus entrevistados.

2.4. Morte e identidade

Por que Marina Person deseja contar sua história? O que a motivou a realizar um documentário de busca? Essas questões explicitam um paradoxo existente na origem do filme. De um lado, Marina manifesta o desejo de expor a sua história. Ganha relevo, de outro, uma certa hesitação na conclusão do trabalho. Person teve início em 1998 e até hoje não foi finalizado. No decorrer do filme, percebemos alguma ambigüidade entre esquecer e lembrar. As três mulheres da família Person mostram, por exemplo, que não foi fácil abordar o tema da morte, "A gente não queria ver. Muito medo de tocar nesse assunto. Durante muito tempo, eu e Minga, não queríamos saber desse assunto, mas a Minga, alguns anos atrás, teve um ataque e começou a chorar e a perguntar por que a gente nunca fala do papai e isso mudou um pouco." A vontade de descobrir o passado, contudo, é também irresistível. O desejo de encontrar o passado fica mais nítido à medida que a pesquisa do documentário se realiza. O projeto do filme nasce com a intenção de ser um curta-metragem. Durante o levantamento do material de arquivo, em contato com as pessoas que trabalharam com o pai, Marina resolve ampliar o projeto. Ao transformar o curta em um documentário de longa-metragem, a produção ganha uma dimensão subjetiva mais profunda. Entendemos que a proposta de aprofundar a investigação acena com a possibilidade de substancializar fatos vividos ou de tentar recuperar aquilo que poderia ter existido e foi interrompido.

A busca de *Person* leva a algumas confissões interessantes, ficamos sabendo como Domingas sentiu a perda do pai, "Eu claramente não sabia, eu não tinha idéia do que tinha acontecido. Muito aos poucos eu fui descobrindo o que era o fato dele ter morrido, porque isso para uma criança é estranho, você não entende direito o que é a morte."

...*e*la deixava bilhetinho: seu pai ia ficar orgulhoso de você. Era reconfortante. Era a única maneira de você não perder totalmente as relações familiares, é você tentar colocar a pessoa na sua vida, de maneira indireta, já que ele não está aqui.

Eu penso nas coisas que eu faço, será que ele vai gostar? Será que ele vai ficar orgulhoso de mim, então da mesma maneira, eu penso nele

A exposição dessas histórias íntimas está ancorada na oposição entre lembrar e esquecer, apresentada por Jeanne Marie Gagnebin na introdução do seu *História e narração em Walter Benjamin*. Segundo a autora, o esquecimento define o que é lembrado. Enterramos para sempre o que esquecemos, assim como revivemos o que lembramos:

"...de maneira mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um "branco" de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração." (Gagnebin, 2004, p 3)

O ato de lembrar e esquecer, portanto, está associado à vida e à morte. Encontramos, aqui, a importância da narrativa para a constituição de identidade. A humanidade existe a partir de suas histórias, reais ou imaginárias. No documentário de busca a fusão diretora-personagem evidencia uma construção narrativa autobiográfica, na qual Marina vai retirar do passado aquilo que lhe interessa para a sua identidade presente. Essa seleção de lembranças assume um caráter confessional. Regina Jehá lembra da difícil tarefa que lhe coube na época; informar às meninas, uma com 4 anos e outra com 7 anos, que o pai não voltaria mais: "Foi muito duro, foi muito duro mesmo, mais duro foi ainda contar pra você e pra Minga. Essa foi a parte mais dura de todo o processo." Mais adiante, Marina faz uma revelação a respeito do momento em que soube da perda do pai: "Eu me lembro da hora, eu acordei, fui para o quarto da mamãe, a Minga estava sentada com a mamãe na cama, ela falou: 'Papai morreu.'" Sua reação de criança é intrigante: "você vai casar de novo? Você vai continuar a reforma?" Duas perguntas prosaicas diante de um fato irreversível. Marina assume nessas declarações um discurso confessional, transformando o filme num instrumento legítimo de busca. Conforme destaca Catherine Russell, "O método confessional é um discurso testemunhal sem necessidade de outra validação que não a fé do espectador na autoridade do texto." (Russel, 1999, p. 279). ³ A validade da narrativa se dá a partir da negociação com o espectador, é ele, em última instância, que julga o que é autêntico no discurso, conferindo ou não, credibilidade ao filme.

Contar histórias, afinal, serve para reafirmar nossas identificações, Marina

³ The confessional mode is testimonial discourse with no necessary validity beyond the viewer's faith in the text's authority.

continua: "Eu adoro cinema porque foi o cinema que me trouxe um pouco do meu pai. Eu conheço mais o meu pai por causa do cinema, por causa dos filmes que ele fez." Esse processo dinâmico de identificação não se esgota com o filme: "Já teve uma época que eu me culpei de não lembrar dele tanto quanto eu gostaria. Sabe de apagar na memória. O que eu tenho é um mito, uma pessoa que não me magoa, uma pessoa que não pode me magoar." Person torna-se uma figura mitificada, soma-se ainda a purificação proveniente da morte. Para os vivos, os mortos alcançam a perfeição.

Quando eu vi meu pai impresso na tela, quer dizer, a imagem dele em movimento, que é diferente das fotos, eu fiquei tão impressionada, eu falei: 'nossa como ele é parecido com meu avô', e aquelas coisas mais cotidianas, que fazem parte da realidade de uma maneira tão banal, assim, se você não tem a pessoa aquilo fica uma coisa enorme. Era muito bom aquilo, eu podia sentir que eu não tinha perdido ele totalmente assim. Uma maneira de reviver um pouco.

Quadro 3 - Marina: o cinema reforça a idealização do pai.

O surto dos *documentários de busca* pode ser entendido como uma forma de resistência à fragmentação da identidade do sujeito no mundo contemporâneo. Um discurso com o qual a nova geração de documentaristas enfrenta o desafio de contar histórias

Em *Person* assistimos o entrelaçamento de duas correntes de memória, família e amigos, assim como o balizamento das qualidades benjaminianas sobre narrativas. A partir do próximo capítulo, o documentário de Marina nos leva a vida e a obra do cineasta paulista.