

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Jairo de Almeida Machado Neto**

**Entre esquecimentos e resistências:  
vozes na primeira pessoa na literatura e no documentário**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**São Paulo  
2019**

**Jairo de Almeida Machado Neto**

**Entre esquecimentos e resistências:  
vozes na primeira pessoa na literatura e no documentário**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

**São Paulo  
2019**

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

E-mail: \_\_\_\_\_

Sistema para Geração Automática de Ficha Catalográfica para Teses e Dissertações com dados fornecidos pelo autor

Neto, Jairo de Almeida Machado

Entre esquecimentos e resistências: vozes na primeira pessoa na literatura e no documentário / Jairo de Almeida Machado Neto. -- São Paulo: [s.n.], 2019.

87p. il. ; 6,5x11,5 cm.

Orientador: Annita Costa Malufe.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, 2019.

1. autoficção. 2. documentário. 3. ditaduras militares. I. Malufe, Annita Costa. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. III. Título.

**Jairo de Almeida Machado Neto**

**Entre esquecimentos e resistências:  
Vozes na primeira pessoa na literatura e no documentário**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

Banca Examinadora

---

---

---

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 001.

Número de Processo: 88887.151059/2017-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Finance Code 001.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à CAPES e à Comissão de Bolsa do PEPG em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

À Maria Temporini, minha melhor amiga e companheira: pela inspiração e pelo apoio constante.

À minha mãe, pela demonstração de coragem e de força infinita.

Aos amigos: Marcel Rocha, Gabriel de Paula e Renan Lima.

A todos os amigos e colegas de curso, fundamentais no processo de escrita de formas diretas e indiretas: Camilo Gomide, Julia Medrado, Camila Vilela de Holanda, Eduardo Costa, Leticia Ribeiro Carvalho, Jéssica Gabrielle Lima e todos outros que cruzaram o caminho dessa dissertação.

Aos envolvidos no projeto "A Mecânica do Exílio": Tiago Tambelli, Mauricio Costa Filho, Fernanda Lomba, Ariel Salvador Roja Fagúndez, Liliana Sanjurjo, Andrea Pizzutiello, Paloma Vidal, Vanessa Fernandez e Carola Saavedra.

À Annita Costa Malufe e Daniella Cury, por todo o apoio, orientação e paciência durante anos tão turbulentos.

Às professoras Beth Brait, Liniane Haag Brum, Ilana Feldman, pelos diálogos e ideias. Também ao Rodrigo Petronio, pela parceria e inspiração de longa data.

À Ana Albertina, pelo carinho e dedicação, além de um forte abraço a todos os professores envolvidos no programa.

Aos autores, Julián Fuks e Andrés Habegger, pela abertura ao diálogo e compreensão.

Este mesmo livro está embebido de memória: ainda por cima, de uma memória distante. Serve-se, portanto, de uma fonte suspeita, e deve ser defendido contra si mesmo. Daí que contenha mais considerações do que lembranças, se detém de boa vontade mais no estado das coisas tal como é hoje do que na crônica retrospectiva.  
(Primo Levi)

## RESUMO

O presente estudo propõe-se a compreender e problematizar os procedimentos de linguagem em narrativas em primeira pessoa presentes tanto na literatura quanto no documentário audiovisual. Em foco, as produções relacionadas a relações familiares afetadas pelas ditaduras do Cone Sul e suas buscas por resiliência. As obras que constituem nosso corpora principal são o romance *A Resistência* (2015), do autor brasileiro Julián Fuks, e o roteiro do documentário *O Esquecimento (im)possível* (2016), do diretor argentino Andrés Habegger. A realização dessa pesquisa bibliográfica conta com a leitura e a análise de diferentes autores que tematizam de algum modo a primeira pessoa narrativa. Dentre essas, destacam-se: teorias da escrita de si de Michel Foucault; do pacto autobiográfico, de Philippe Lejeune e suas interpretações por José Amícola; além de escritos sobre a autoficção de Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Diana Klinger e Bruno Lima. Também serão exploradas as teorias do documentário de Bill Nichols, do filme-ensaio por Timothy Corrigan, e do documentário em primeira pessoa por Pablo Piedras. O projeto explora tais questões, tendo no horizonte refletir acerca de como essas duas artes acabam por se cruzar e se influenciar mutuamente.

Palavras-chave: autoficção; documentário; ditaduras militares; Julián Fuks; Andrés Habegger.

## ABSTRACT

The present study proposes to understand and trace the language procedures in first person narratives presented both in literature and documentaries. Focusing on productions related to family ties affected by the South American dictatorships and their search for resilience. The works that constitute our main corpora are the novel *A resistência* (2015), by the Brazilian author Julián Fuks, and the script of the documentary *O esquecimento (im)possível* (2016), by the Argentinean director Andrés Habegger. The accomplishment of this bibliographical research will include the reading and analysis of different authors, within which will be raised the theories of “self-writing” by Michel Foucault, the autobiographical pact by Philippe Lejeune and his interpretations by José Amícola, as well as writings on autofiction by Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Diana Klinger and Bruno Lima. Also, we will be exploring the documentary theories by Bill Nichols, the film-essay by Timothy Corrigan, and the first-person documentary by Pablo Piedras. The project explores such points, aiming to demonstrate how these two arts end up intersecting and influencing each other.

Keywords: autofiction; documentary; military dictatorships, Julián Fuks; Andrés Habegger.

## RESUMEN

El presente estudio propone comprender y problematizar los procedimientos de lenguaje en las narrativas en primera persona presentadas tanto en la literatura como en los documentales. En foco, las producciones relacionadas con las relaciones familiares afectadas por las dictaduras del Cono Sur y sus búsquedas por resiliencia. Las obras que constituyen nuestro cuerpo principal son el romance *A Resistência* (2015), del autor brasileño Julián Fuks, y el guión del documental *El (im)posible olvido* (2016), del director argentino Andrés Habegger. La realización de esta investigación bibliográfica contará con la lectura y el análisis de diferentes autores, dentro de las cuales se levantarán las teorías de la "escritura de sí" de Michel Foucault, del pacto autobiográfico, de Philippe Lejeune y sus interpretaciones por José Amícola, además de escritos sobre la autoficción de Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Diana Klinger y Bruno Lima. También se explorarán las teorías del documental de Bill Nichols, la película de ensayo por Timothy Corrigan, y el documental en primera persona por Pablo Piedras. El proyecto explora esas cuestiones, buscando entender cómo estas dos artes se cruzan y se influyen mutuamente.

Palabras-clave: autoficción; documental; dictaduras militares; Julián Fuks; Andrés Habegger.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Fotograma de <i>L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat</i> .....	42
Imagem 2 - Fotograma de <i>Primárias</i> .....	45
Imagem 3 - Fotograma <i>Sem Sol</i> .....	47
Imagem 4 - Fotograma de <i>Diário de uma busca</i> .....	51
Imagem 5 - Cena de <i>O esquecimento (im)possível</i> .....	57

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1 A PRIMEIRA PESSOA NA LITERATURA: ESCRITAS DE SI E AUTOFICÇÃO .....	18
1.1 A Ausência de história oficial.....	18
1.2 Os mecanismos da escrita de si.....	21
1.3 O pacto autobiográfico .....	23
1.4 Autoficção: entre observações e aproximações.....	28
1.5 O testemunho e a fragmentação da memória .....	34
2 NO CINEMA: O FILME-ENSAIO E O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA .....	41
2.1 Primórdios do cinema documental .....	41
2.2 Rupturas e transformações do cinema documental .....	45
2.3 O filme-ensaio: reflexões.....	46
2.4 Os documentários em primeira-pessoa.....	49
3 PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO (ROMANCE E DOCUMENTÁRIO).....	54
3.1 O uso de imagens de arquivo e o efeito de real.....	55
3.2 Sobre desconfianças e outras narrativas .....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	69
REFERÊNCIAS.....	72
APÊNDICE A – Transcrição de entrevista com Julián Fuks .....	77
APÊNDICE B – Transcrição de entrevista com Andrés Habegger .....	81

## INTRODUÇÃO

Recentes produções literárias e cinematográficas no contexto latino-americano apontam para um eixo em comum: a narrativa íntima e pessoal do “eu” que enuncia. De forma a compreendermos esse fenômeno, partiremos de um ponto partilhado nas obras aqui analisadas: as feridas abertas do processo de redemocratização na América do Sul, em especial em autores argentinos e brasileiros. No período em que eu esboçava o projeto de um longa-metragem documental que se aproximava dos temas aqui expostos, senti cada vez mais a necessidade de entender e pesquisar o tema, compreendendo o lugar de fala dessas vozes e também até onde eu, como documentarista, poderia narrar essas histórias. Por motivos políticos e adversos, o filme foi cancelado, porém a dissertação prosseguiu e resistiu.

Neste sentido, em nosso recorte de pesquisa, selecionamos duas obras contemporâneas latino-americanas, sendo uma de literatura e outra de cinema. A primeira, o romance *A resistência*, do brasileiro Julián Fuks, vencedora do Prêmio Jabuti 2016, a segunda, o roteiro e o documentário *O esquecimento (im)possível*, do diretor argentino Andrés Habegger, selecionado na mostra *É tudo verdade*. No romance de Fuks, a sua autobiografia mistura-se com a história do romance, desfocando as linhas entre o real e o ficcional quanto à história de seus pais exilados. Já no roteiro de Habegger, ao escavar a história do desaparecimento de seu pai no Brasil, o diretor assume a voz em primeira pessoa para reconstruir trechos perdidos de sua própria história.

Em *A resistência*, de Julián Fuks, o narrador parte em uma jornada pessoal para contar a história de seu irmão. A princípio, este narrador, identificado como Sebastian, descreve em primeira pessoa uma difícil relação do irmão com sua família adotiva. O estranhamento e o desconforto causado pelo comportamento do irmão fazem com que Sebastian reflita sobre questões como relações familiares, adoção, exílio e memória. No decorrer deste processo, ele buscará respostas entre fotos dispersas pelos álbuns da família, caminhadas solitárias por ruas de Buenos Aires e, invariavelmente, a uma jornada interior por entre os mecanismos de sua memória. É daí então que começam a surgir diferentes questionamentos entre o narrador e sua própria história, criando momentos em que o próprio texto desdobra-

se em um questionamento dele mesmo. À medida que percorremos mais capítulos, mais páginas o próprio narrador parece renegar ou refutar, talvez assumindo a própria impossibilidade de se alcançar uma verdade definitiva em sua narrativa. Questiona-se, então, o que do próprio Fuks, enquanto pessoa, pessoa física, transborda por entre as páginas ou o quanto a história pessoal (ou ficcional?) pode refletir o sintoma de uma geração que cresceu por entre as beiradas da história oficial de seu país e também de seus pais.

Já em *O esquecimento (im)possível*, o roteirista e diretor Andrés Habegger assume o papel de narrador-personagem, partindo em uma investigação pessoal sobre o desaparecimento de seu pai. A partir de uma busca por entre diários de infância, álbuns e anotações, além de escassos documentos do governo, o autor, na forma do narrador do filme, tenta agarrar-se ao pouco do que sobrou de sua memória do pai e também de sua infância. Sua pesquisa acaba levando-o também a uma jornada por entre diferentes cidades, buscando no processo reativar memórias desfocadas pela distância e pelo trauma.

Entendemos que estes autores, de certa maneira, empreendem em contar o “inenarrável”, principalmente no que se refere a histórias de famílias vítimas de ditaduras do Cone Sul, e acabam por trabalhar com os espaços vazios da memória. Diante das lacunas históricas que os processos de redemocratização falham em preencher, podemos pensar que tais artistas – escritores e cineastas – assumem a figura do “narrador sucateiro”, este que empreende a tarefa paradoxal de transmissão do inenarrável, mantendo-se fiel ao passado e aos mortos, como diz Jeanne-Marie Gagnebin (2009, p. 54) a propósito de Walter Benjamin. Ao misturarem estes retalhos históricos com elementos de suas próprias biografias, tais autores terminam por incluir a ficção como forma de preencher os espaços que permanecem sem resolução. Como apontado por Michel Foucault (2016, p. 68), essa “invenção” literária cria uma zona de transição, cuja escrita destina-se a designar, mostrar, manifestar fora dela própria alguma coisa que, sem ela, teria permanecido, se não oculta, ao menos invisível.

Para usarmos o termo proposto por Foucault (2004, p.151), essas “escritas de si” acabam por unificar linhas narrativas, revelando um “corpo”: uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso.

Como pontuado por Katia Canton (2009, p. 21-2), nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade. Ao caminharem por essa areia movediça, escritores e diretores assumem, por vezes, a voz da primeira pessoa unindo-a com a autobiografia e o romance num mesmo espaço narrativo. Para Philippe Lejeune (2014, p. 16), uma autobiografia pode ser definida como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Além destes pontos, a formação deste “pacto autobiográfico” traz consigo uma série de elementos documentados que confirma a veracidade da narrativa.

Entretanto, para além do romance autobiográfico, o conceito que irá nos interessar, a autoficção, aponta para um peso e valor maior dados à ficção e, ao mesmo tempo, uma preocupação formal diferente da forma tradicional do romance autobiográfico, como analisado por Lejeune.

A autoficção é um conceito cunhado pelo escritor Serge Doubrovsky em seu romance *Fils* (1977) em resposta justamente à teoria de Lejeune. Em seguida, o conceito será refletido teoricamente por Philippe Gasparini, tornando-se um tema bastante debatido entre os estudiosos das escritas de si. Para o teórico francês, a combinação entre autobiografia e ficção traz consigo um formato de “contrato” entre autor e leitor que se reflete em diversos critérios: um compromisso de só relatar “fatos e acontecimentos estritamente reais” e, neste ponto, o pacto é próximo ao da autobiografia, tal como apontado em Lejeune; uma predileção pelo presente da narração e uma estratégia para prender o leitor; uma reconfiguração não linear do tempo (GASPARINI, 2014). Entre um e outro conceito – romance autobiográfico e autoficção – parece-nos que o conceito de Doubrovsky traz a especificidade do tempo presente e, ainda, a presença de certa experimentação de linguagem.

De maneira similar, adentramos o universo cinematográfico, mais especificamente no que diz respeito à linguagem documental. Exploraremos a história do documentário e de suas bifurcações, focando em dois gêneros de nosso interesse: o filme-ensaio e o documentário em primeira pessoa. Tais gêneros nos sugerem linhas de cruzamento entre o cinema e a literatura, como também formas de se discutir o “efeito do real”. Afinal, compreendemos a linguagem cinematográfica como formada por um diferente leque de escolhas e decisões, desde enquadramentos, direção de arte até a ordem que se monta uma história, sendo

então um processo de manipulação existente tanto cinema de ficção quanto no documental (BERNARDET, 1980, p. 37).

Munida destes conceitos, a presente pesquisa almeja responder as seguintes questões:

De que procedimentos se valem as narrativas de *A resistência*, de Julián Fuks, e *O esquecimento (im)possível*, de Andrés Habegger, para trabalhar um material pessoal e íntimo de modo a alcançar algo de interesse coletivo? Como a presença da escrita de “si” pode funcionar na literatura e no cinema documental? Como o conceito de autoficção, vindo da literatura, pode nos ajudar a analisar um roteiro documental, pondo em diálogo as diferentes artes?

A escrita do trabalho dividiu-se em três capítulos que seguem o seguinte percurso: no capítulo 1, (A primeira pessoa na literatura: escritas de si e a autoficção) iniciaremos com uma reflexão quanto às feridas abertas dos processos de redemocratização dos países do Cone Sul; na sequência, abordaremos as origens da escrita-de-si a partir da interpretação de Michel Foucault, para depois, discutirmos o pacto autobiográfico tal como apresentado por Philippe Lejeune seguido de diferentes reflexões e observações sobre a autoficção. Por fim, faremos um recorte sobre o testemunho e a fragmentação da memória, aproximando-se da obra de Primo Levi e da figura do “anarquivador” como proposto por Márcio Seligmann-Silva

No capítulo 2, faremos uma breve introdução à história do cinema e do documentário. Partiremos para as suas variações, utilizando-se das reflexões do autor Bill Nichols, quanto a sua definição de documentários “performáticos”. Aí traçaremos as relações entre o filme-ensaio no cinema documental e suas raízes na literatura. Por fim, traremos recentes produções documentais que criam novos diálogos e relações com a primeira pessoa e o cinema.

No capítulo 3, examinaremos as duas obras, de modo a analisar procedimentos utilizados por cada uma na empreitada de narrar uma história pessoal, e ao mesmo tempo coletiva, valendo-se da ficção enquanto estratégia de lidar com os vazios da memória. Abordamos como um dos procedimentos principais, comum às obras estudadas, o uso de fotografias, imagens de arquivo e também de recursos metanarrativos que surgem nas duas histórias. A partir de nossa leitura, do romance e do documentário, temos em vista pontos de cruzamento entre as composições de ambos os campos criativos.

Em anexo à dissertação, temos também duas transcrições de entrevistas que foram feitas com os autores no decorrer da redação desta pesquisa, trazendo alguns pontos-de-vista quanto processos criativos e de reflexões destas narrativas do “Eu”.

É importante apontarmos que não faremos uma análise de adaptação intersemiótica de um livro para um roteiro documental/cinematográfico e que nem seria o caso de percorrermos este caminho. A pesquisa detém-se em um fenômeno que cruza as duas artes e que nos sugere a possibilidade de proposta de um diálogo transversal que pode surgir entre a literatura e o cinema, quem sabe fazendo com que um ajuda a compreender e pensar acerca do outro, em um movimento de mão dupla.

## 1 A PRIMEIRA PESSOA NA LITERATURA: ESCRITAS DE SI E AUTOFIÇÃO

Como escrever sobre a própria ferida? Como buscar reparo no processo de narrar uma história?

Por entre distintas linguagens, aqui representadas na literatura e no cinema, veremos dois autores que buscam reparação a partir de acontecimentos históricos que resultaram em traumas pessoais.

Escritor, crítico literário e tradutor, Julián Fuks recebeu, já em seu primeiro livro, *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu* (2004), o Prêmio Nascente da Universidade de São Paulo. Com *Histórias de Literatura e Cegueira* (2007), foi finalista do Prêmio Jabuti. Seu livro *Procura do romance* (2012) introduziria o seu alter ego Sebastián em uma narrativa que desdobra-se em questionamentos quanto o fazer literário. Em 2015 surge *A resistência*, obra que relata em primeira pessoa o processo de reflexão de um narrador sobre as feridas da história de sua família de exilados. Já o diretor e documentarista Andrés Habegger acumula desde 1997 mais de doze produções audiovisuais, entre curtas-metragens, séries documentais e longas-metragens documentais. Foi um dos pioneiros na criação da ADN - Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina. Já em 2016 lança *O esquecimento (im)possível*, longa-metragem documental que explora a reconstrução de sua memória quanto o desaparecimento de seu pai durante as ditaduras na Argentina e no Brasil.

Ambos os artistas trabalham com a mecânica da memória, cada um utilizando de um meio para produzir sua narrativa. Porém, ambos partindo de uma escrita em primeira pessoa como base fundamental de suas narrativas. Para mostrar as singularidades de cada um, faremos uma série de reflexões quanto à escrita de si, aproximando diferentes pontos de contato que abrirão os leques de interpretação das obras aqui apresentadas.

### 1.1 A Ausência de história oficial

Antes de discutirmos possíveis aproximações entre diferentes conceitos da escrita de si dentro das obras selecionadas em nosso *corpus* – o romance *A resistência* de Julián Fuks e o roteiro do documentário *O esquecimento (im)possível* de Andrés Habbeger – é necessário fazer um breve resumo de alguns elementos de

contato destas duas narrativas. Primeiramente, em comum entre as duas obras há um eixo relacionado às histórias advindas pós-regimes ditatoriais sul-americanos dos anos 1970, em especial, focadas nos filhos de vítimas desses processos de repressão estabelecidos na Argentina, Brasil e Chile. Além dos autores citados, surgem desde os anos 2000 produções literárias como dos argentinos Félix Bruzzone (romance *1976*) e Alan Pauls (*Historia del llanto*), do chileno Alejandro Zambra (*Formas de voltar para casa*), além da premiada documentarista argentina Albertina Carri (*Los rubios e Cuatros*), da chilena Lissette Orozco (*O pacto de Adriana*) e da brasileira Flávia Castro (*Diário de uma busca*). Fuks, brasileiro e filho de exilados argentinos, lança seu romance *A resistência* em 2015, mesclando elementos biográficos e ficcionais numa memória pessoal sobre a ditadura argentina e seus impactos no seu núcleo familiar. Habbeger, argentino, filma seu documentário *O esquecimento (im)possível* a partir de uma busca sobre o desaparecimento de seu pai, vasculhando por entre diários pessoais e fotos familiares, adicionando filmagens recentes em Super-8 que se mesclam com imagens de arquivo.

Ambos aproximam-se conceitualmente ao utilizarem a primeira pessoa e o “Eu” que se enuncia em suas narrativas em busca de uma verdade sobre seus passados. Além disso, acabam por fazer convergir tanto elementos biográficos textuais e extratextuais (projeto gráfico, descrição do autor, sinopse, folders de divulgação) em seu livro e filme. Tal movimento de busca pela verdade não existe como um caso isolado. Para Eric Nepomuceno, em *A memória de todos nós* (2015, p. 11), após a ruptura do período de realidade forjada e mantida ao longo de anos por esses regimes ditatoriais no Cone Sul<sup>1</sup>, houve o que ele denomina de “brecha” para recuperação da memória, resgate da verdade e execução da justiça, de tal maneira que para Andreas Huyssen (2014, p. 161) a recuperação memória da ditadura foi crucial para o sucesso da transição para a democracia na Argentina, por exemplo. A importância desse movimento vem também de uma ânsia em preencher os vazios que a história oficial não registrou e que o processo de redemocratização nesses países não conseguiu contemplar por inteiro. Para o autor argentino Pablo Piedras (2014, p. 111, tradução nossa), esses discursos do “Eu” que surgem junto com a estabilização democrática na Argentina, Brasil e em outros países do mundo

---

<sup>1</sup> Argentina, Chile, Uruguai e o sul do Brasil.

ocidental manifestaram a expressão de subjetividades que até o momento se encontravam parcial ou totalmente deslocadas, marginalizadas ou inscritas em sistemas de representação e referência coletivos que, por uma miríade complexa de razões deixaram de operar como eixos de associação e identificação social<sup>2</sup>. Tais discursos acabaram por transbordar tanto em expressões artísticas e intelectuais, surgindo por entre produções na literatura, cinema, artes plásticas, entre outros; além, é claro, de criar um leque de implicações jurídicas quanto o valor de testemunho de alguns desses relatos.

A escritora argentina Beatriz Sarlo (2012, p. 67, tradução nossa) discorre então que o discurso da memória e as narrações em primeira pessoa movem-se pelo impulso de aprisionar os sentidos que escapam à compreensão e também não apenas articulam-se contra o esquecimento, como também lutam por um significado que unifique a interpretação<sup>3</sup>. Outra autora que será de suma importância para a nossa pesquisa, Diana Klinger (2012, p. 21, grifos da autora), também pontua a importância desse processo de recuperação de memória, principalmente no viés literário, afirmando que:

Na *escrita de si* dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão com relação à escrita do século XIX e do modernismo, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores.

As implicações dessa recuperação da memória tomam proporções ainda maiores, tanto que a questão da memória cultural como fator transformador da memória pública atua de forma importante nas representações de traumas históricos, implicando em “[...] assombrosos desafios teóricos e políticos, mas isso não nos deve impedir de reconhecer as situações mutáveis de mediação e de transmissão, que podem requerer novas formas, novos gêneros e novas mídias para que a memória pública se renove” (HUYSSSEN, 2014, p. 159).

Portanto, em nosso estudo focaremos em como estas novas produções culturais – literárias e audiovisuais, respectivamente –, advindas desses “filhos” dos

---

<sup>2</sup> “Estos discursos de orden social, político y cultural manifiestan la expresión de subjetividades que hasta el momento se hallaban parcial o totalmente desplazadas, marginadas o inscriptas en sistemas de representación y referencia colectivos que, por una miríada compleja de razones [...] dejaron de operar como ejes de pertenencia e identificación social.”

<sup>3</sup> “Precisamente el discurso de la memoria y las narraciones en primera persona se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no sólo se articulan contra el olvido, también luchan por un significado que unifique la interpretación.”

deslocamentos psicológicos efetuados pelos regimes ditatoriais no Cone Sul durante os anos 1970, terminaram por assumir a voz em primeira pessoa como procedimento narrativo e qual seria uma possível linha de raciocínio para compreensão desse caminho adotado pelos autores do nosso *corpus*. Para tal, primeiramente, precisamos mapear esta noção de “escrita de si” que surge em ambas as obras.

## 1.2 Os mecanismos da escrita de si

A profusão de literaturas do “Eu”, compreendidas entre autobiografias, ensaios, diários, memórias entre outros, demonstraram força ainda maior dentro da produção cultural do século XXI. A autora Katia Canton em seu livro *Tempo e memória* (2009, p. 21-2, grifo meu) explica que nas “[...] artes, a evocação das memórias pessoais implica a *construção de um lugar de resiliência*, de demarcações de individualidade e impressões”. Entendemos aqui como resiliência todo trabalho que surge após um evento traumático, em geral acarretando algum tipo de desenvolvimento, mirando a reparação de uma ruptura (CYRULNIK, 2005, p. 7). Busca-se então uma forma de narração que poderá ser representada de diferentes maneiras.

Para compreender esse lugar de resiliência na literatura autobiográfica e autoficcional, é importante retomarmos as noções constitutivas da escrita de si como um todo. Como o homem no decorrer da história do Ocidente efetuou operações que aos poucos construíram essa voz de um “Eu” artístico?

O filósofo francês Michel Foucault (2016, p. 44, tradução nossa) discorre que a escrita de si opera dentro de um mesmo sistema que ele denomina “tecnologias de si”: técnicas que permitem aos indivíduos efetuarem por si só uma série de operações sobre seus próprios corpos, suas próprias almas, seus próprios pensamentos e sua própria conduta<sup>4</sup>. Foucault (2004, p. 147) traça também uma linha histórica dessa escrita de si partindo das primeiras manifestações deste tipo de escrita que vieram em diferentes formas de expressão no decorrer da história. Em um primeiro momento, relacionada à racionalidade da filosofia grega, em linha com o “cuidado de si”, adotando um procedimento quase meditativo para seus autores.

<sup>4</sup> “[...] técnicas que permiten a los individuos efectuar por sí solos una serie de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta [...] Llamemos a esta clase de técnicas ‘técnicas’ o ‘tecnología de sí’.”

Como desdobramento desta disciplina, existiam os *hypomnemata*, o que poderíamos chamar hoje em dia de cadernetas, *clippings*, compêndios de materiais diversos que constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas: assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Klinger (2012, p. 25) aponta também para um desdobramento desse pensamento foucaultiano, notando na tradição cristã do “conhecimento de si”, uma:

[...] categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria de verdade, através do mecanismo da confissão como técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina.

Porém, para Foucault (2016, p. 72), mesmo a confissão cristã apresentaria elementos das tecnologias de poder e coerção, sendo que no cristianismo cada um está obrigado a dizer coisas a outras pessoas e, portanto, prestar testemunho contra si mesmo<sup>5</sup>. Seguindo a linha de raciocínio histórica do autor, esta narrativa de si desdobraria no formato da correspondência, no próprio ato de escrever uma carta. Esta escrita pessoal tomaria forma a partir de relatos íntimos, opiniões, notícias vindas de uma pessoa à outra. Aqui, o papel do leitor intensifica esta relação da intimidade do sujeito: ao ler a correspondência do outro, ele sente sua presença mesmo que na forma de um simulacro. Portanto, há aí uma exposição deste aparato da escrita íntima, como refletido pelo filósofo (2014, p. 156):

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo.

Klinger (2012, p. 22, grifos da autora), por sua vez, aponta que “[...] Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – *constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo”. Esse tipo de escrita é então uma forma de estratégia prática na constituição de si, ou, como apontado pela autora Katia Canton (2009, p. 21-2), um possível local da onde surge a *construção de um*

---

<sup>5</sup> “Cada cual, cada cristiano, tiene el deber de saber quién es, lo que pasa en sí mismo; debe conocer las faltas que puede haber cometido; debe conocer las tentaciones a las cuales está expuesto. Y, por añadidura, en el cristianismo cada uno está obligado a decir esas cosas a otras personas y, por lo tanto, a prestar testimonio contra sí mismo”.

*lugar de resiliência* desse indivíduo.

Imaginar esse processo por entre uma linha histórica é de suma importância na compreensão da formação do autor autobiográfico e posteriormente autoficcional. A noção de indivíduo foi formada a partir de um processo de diferentes emancipações culturais e intelectuais que se intensificaram a partir da burguesia do século XVIII, sendo que, se nos remetermos aos gregos, ou como apontado por Bruno Lima (2015, p. 19), não contemplamos nem mesmo a ideia de indivíduo e de propriedade privada:

[...] o homem era educado para ser um homem público, um homem da *polis* [...] a individualidade inexistia porque cada cidadão buscava alcançar um modelo de vida que se amalgamasse a um modelo social preestabelecido, o que implicaria uma conduta individual igual para todos os cidadãos, que tinham o seu eu recalcado em favor do papel público.

Vale destacar aqui, para nossos propósitos, que a virada deste comportamento individual tomou ainda mais força no século XXI, que para Klinger (2012, p.18) apontou para “[...] uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade [...] que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico”. Como então o “Eu” da escrita de si acabou por transbordar na literatura? Quais foram os princípios que nortearam os estudos dessa nova “escrita de si”?

### **1.3 O pacto autobiográfico**

Esse autor que surge na autobiografia vem de uma combinação entre diversos fatores: o homem que toma “consciência de si” como indivíduo além de uma sociedade que cada vez mais separa a vida privada da pública. Constituída por ensaios, crônicas e reflexões pessoais, a obra do francês Michel Montaigne no século XVI traria também uma origem reconhecível do ensaio como gênero literário, expressando as reflexões pessoais do autor a partir de um vernáculo das ruas em contraste com o discurso acadêmico vigente na época (CORRIGAN, 2015, p. 17). Na opinião de Klinger (p. 26), autora com destaque em nossa pesquisa e nos estudos da autoficção, os *Ensaio*s de Montaigne serão importantes em expor elementos da literatura no sentido moderno, expondo este indivíduo.

Para Timothy Corrigan (2015, p. 17, grifo nosso), os escritos de Montaigne e suas constantes revisões demonstrariam também “[...] não apenas as constantes mudanças e os ajustes de uma mente enquanto ela se submete à experiência, mas também a transformação do *eu* ensaístico como parte desse processo”. Portanto, vemos que o caminho de um mundo em vias da secularização traz à tona um novo sujeito na sociedade, como apontado pelo crítico literário argentino José Amícola (2007, p. 15, tradução nossa), um novo homem que advém após o período do despertar de consciência religioso medieval e toma forma no individualismo burguês dentro da tradição europeia<sup>6</sup>. Só então a partir do século XVIII podemos falar em autobiografia, de acordo com Lima (2015, p. 30), pois “[...] é depois desta data que o indivíduo se constitui e toma consciência de sua subjetividade, não se limitando a um *modus vivendi* comum a todos os homens”.

Em nosso estudo, podemos demarcar a publicação de *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau em 1782, possivelmente como uma das obras fundamentais da constituição da literatura do Eu. A operação da escrita autobiográfica efetuada por Rousseau é, para Maurice Blanchot, aquela que recorreria pela primeira vez à exposição dos sentimentos do sujeito:

Entrando em contato imediato consigo mesmo, ele quer, por meio de uma narração no entanto histórica, revelar esse imediato de que tem o incomparável sentimento, trazer-se inteiramente à luz, passar para o dia e para a transparência do dia que é a sua íntima origem. Nem Santo Agostinho, nem Montaigne, nem os outros tentaram algo semelhante. (BLANCHOT, 2013, p. 62)

É interessante encarar estas primeiras expressões da literatura do Eu por entre a história da humanidade, adotando a reflexão de Amícola (2007, p. 29, tradução nossa), quando diz que a autobiografia como gênero aparece em diferentes épocas por entre fissuras culturais como entidade fora do centro de atenção e movendo-se entre outros tipos de escritas como memórias e a história<sup>7</sup>. De tal maneira que é de relevância em nossa pesquisa compreender o impacto que o dito “ensaio autobiográfico” teve na cultura ocidental, desde seu princípio no século XVI como função literária até o seu desdobramento em diferentes artes no

---

<sup>6</sup> “[...] lo autobiográfico y las narrativas del yo [...] van a tomar lentamente una particular forma literaria a medida que crezca el individualismo burgués dentro de la tradición europea.”

<sup>7</sup> “autobiografía como género aparezca en diferentes épocas por entre fisuras culturales como entidad fuera del centro de atención y moviéndose entre otros tipos de escritura como las memorias y la historia.”

século XX, como na fotografia e cinema. Corrigan (2015, p. 21) exemplifica que o discurso ensaístico não apenas privilegia a expressão e as subjetividades pessoais, como também perturba e complica essa noção de expressividade e sua relação com a experiência. Poderia existir então uma sujeição desse “eu” instrumental (ou expressivo) frente a um domínio público que o constantemente testa e o desfaz, vide então a dificuldade apresentada pelo texto ensaístico em apresentar o “pensamento” do “eu” frente a esse domínio público, este já permeado por tantas particularidades históricas, sociais e culturais. Para Corrigan, então existiria na “[...] expressão ensaística (como a escrita, o cinema ou qualquer outro modo representacional), assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu” (CORRIGAN, 2015, p. 21).

No entanto, apenas no século XX, Philippe Lejeune, crítico literário francês, formalizaria de modo mais sistemático uma teoria da autobiografia, estabelecendo uma série de fatores que sinalizariam um texto como autobiográfico. Além de notar o emprego da primeira pessoa, Lejeune (2014, p. 18, grifos do autor) aponta que para que exista uma autobiografia “[...] é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”. Uma vez formada essa relação identitária, o autor deste relato em primeira pessoa estabelece uma relação com seu leitor, atuando num território de “boa fé” entre seu conteúdo e sua identidade, apostando que o autor teria aí um compromisso documentado com os fatos narrados. Daí surge o que Lejeune denomina como “pacto autobiográfico”. Bruno Lima, a propósito de Lejeune (2015, p. 22), discorre que:

[...] o autobiógrafo deve dar-se a conhecer, permitir a sua identificação textualmente. O nome próprio é a articulação entre pessoa e discurso antes mesmo da utilização da primeira pessoa [...] Este é um contrato de leitura pelo autor e pelo leitor. Antes de iniciar a leitura de um texto autobiográfico, o leitor, observando a concordância onomástica, lerá a obra ciente de que se trata de um texto referencial, que o autor conta a sua vida empírica, verificável, verdadeira, real.

Este autor que performa a escrita de si autobiográfica compreende esta relação de um pacto de veracidade com o leitor e a utiliza ao seu favor, estabelecendo esta narrativa a partir da sua própria noção de verdade. Lima (2015, p. 23), outra vez, resume que este pacto autobiográfico acaba por engendrar no leitor uma crença insuspeita sobre a narrativa. Contudo, essa dependência do pacto em basear-se em uma ligação identitária entre autor e personagem também traz também alguns problemas. Na interpretação de Amícola (2007, p. 27, tradução nossa), Lejeune não levou em consideração a ideia que o “autor” não era uma

entidade sem problemas e nem que essa instância tampouco era necessariamente idêntica com a pessoa que escrevia e publicava<sup>8</sup>.

Portanto, a partir dessas considerações de Amícola, podemos pensar que o “Eu” que enuncia não é necessariamente o mesmo “Eu” projetado na página, ainda que seja seu homônimo, e talvez nem o mesmo que existia no período recordado pela memória do autor. A autora Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 208) sintetiza tal pensamento ao demarcar que: “Na linguagem escrita, logo que o enunciador diz “eu”, ele se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito”. Tal característica do “pacto autobiográfico” proposto por Lejeune pode então causar a abertura para um ruído de interpretação do leitor ou para questionamentos. O próprio Lejeune (2014, p. 29) considera como ficção os textos em que o leitor pudesse ter razões de suspeitar sobre a identidade entre autor e *personagem*. Teríamos aí uma possibilidade de uma crise de representação dentro do sistema do pacto autobiográfico.

Nesse sentido, recordemos que, em nosso caso, trabalhamos com textos de autores que atuam entre a memória pessoal e coletiva, entre o dito e não dito, principalmente no que diz respeito a países onde a história oficial não conseguiu preencher os vazios da ruptura democrática exercida pelos regimes militares. Amícola (2007, p. 33) considera que os espaços vazios que o leitor deve preencher em um texto ficcional são o componente ativo no ato da leitura, e podem aparecer cheios de significado textual, ideológico, entre outros<sup>9</sup>. Se temos tantas possibilidades de interpretação, o que mais poderíamos encontrar dentro do sistema do “pacto autobiográfico”?

Klinger (2012, p. 35), a propósito de Paul de Man, aponta a possibilidade da autobiografia não ser um gênero e sim uma figura de leitura que se dá no texto, sendo que o “[...] interesse dela não radica, então, em que ela ofereça algum conhecimento veraz de si mesmo, mas em que ela demonstra a impossibilidade de totalização de todo sistema”. Portanto, podemos observar uma fragilidade no conceito de “pacto autobiográfico” de Lejeune, que cria uma abertura para este autor autobiográfico estabelecer esta narrativa a partir da sua própria noção de verdade.

---

<sup>8</sup> “Lejeune no tomó en cuenta que la idea de “autor” no era una entidad sin problemas ni que esa instancia tampoco era necesariamente idéntica con la persona que escribía y publicaba”

<sup>9</sup> “[...] se considera que los espacios vacíos que el lector debe llenar en un texto ficcional son un componente activo en el acto de la lectura, y pueden aparecer llenos de significado textual, ideológico, etc. Por lo tanto, en mi opinión, los silencios de una narración no son la piedra de toque para acotar las de por sí complicadas fronteras entre autobiografías y novela.”

Como apontado por Lima (2015, p. 23), este pacto autobiográfico acaba por engendrar no leitor uma crença insuspeita sobre a narrativa.

Vale apontar neste embate a noção de verossimilhança e veracidade, que nos remete a Aristóteles, quando o filósofo reflete sobre a arte de um poeta como não sendo a de narrar o que aconteceu, mas também “[...] de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115). Vide então que essa verossimilhança seria guiada por também uma necessidade que o faz representar não o sucedido, como o que poderia ter acontecido. Já na Idade Média, Roland Barthes (1971), em seu texto *O efeito de real*, observa que não existiria na descrição tamanha importância na verdade e em sua verossimilhança, abstendo-se assim de realidade; para o autor: “[...] o verossímil não é aqui referencial, mas abertamente discursivo: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei” (BARTHES, 1971, p. 38).

Observamos então uma brecha ainda maior no dispositivo autobiográfico em relação ao que se considera a “verdade”, sobretudo quando o aplicamos ao tempo contemporâneo, em que a difusão de imagens multiplica as versões da realidade e cria uma multiplicação de pontos de vista tanto para o leitor quanto para um espectador. É o que vemos na reflexão do filósofo francês Alain Badiou em seu texto *Em busca do real perdido* (2017, p. 23, grifo do autor) ao interpretar que “[...] o real é aquilo que frustra a representação”. Juntando a isso, ao encararmos os avanços tecnológicos do fim do séc. XX e séc. XXI, observamos que em comum a todos é uma noção de velocidade ímpar que é refletida também por Canton (2009, p. 20):

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de histórias, de memória, de pertencimento.

Este leitor do texto autobiográfico acaba por conviver com uma malha de um conflito do real, junto a uma diluição do tempo vivido no contemporâneo. Além disso, Lima (2015, p. 11), aponta que “[...] a velocidade dos meios de comunicação atuais e seus aparatos tecnológicos garantem ao telespectador a notícia em tempo real, precisa, ‘inquestionável’ e ‘verdadeira’”. O autor que performa esta escrita de si no séc. XXI torna-se indissociável desse ambiente que converge velocidade e a afirmação de uma verdade em um mesmo ambiente. Já Klinger, a propósito dos estudos de Leonor Arfuch (2012, p. 40), comenta que na sociedade midiática

contemporânea a escrita de si direciona-se para a produção de um efeito de autenticidade. Ou, mais interessante para o nosso caso, um efeito de real. Esse “real” (novamente) afeta diretamente o nosso autor da escrita de si. É o mesmo “real” que, sob interpretação do filósofo francês Alain Badiou (2017, p. 7), constitui um ambiente onde as realidades são impositivas e formam uma espécie de lei, da qual é insensato querer escapar.

Portanto, no séc. XXI, o autor que performa a escrita de si acaba por expressar um processo de constituição de si, mas ao mesmo tempo estabelece essa relação de um ambiente onde a diluição e a velocidade do tempo contemporâneo impõem *uma verdade que é compreendida como real*. Dentro deste cenário, propomos aqui uma fenda aberta para a expressão desse autor que se enuncia em primeira pessoa, uma linha divisória entre o “pacto autobiográfico” de Lejeune e o romance ficcional. É aí dentro dessa fenda do pacto, dessa frustração quanto à representação, que um autor como Serge Doubrovsky concebeu a fagulha do que então denominaria como “autoficção”. Ele (2014, p. 122), em resposta às teorias de Lejeune, já via que toda “[...] autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção.” Se o autor autobiográfico não consegue assumir este compromisso factual e real, impedindo-o de alcançar uma verdade íntima em seus relatos, existiria então tal brecha apontada por Doubrovsky para um alcance ficcional no relato autobiográfico.

Neste sentido, a autoficção parece nos trazer alguns elementos relevantes a se somarem nas reflexões da “escrita de si”, independente de assumirmos ou não o “emprego” de tal termo nas narrativas de Fuks e Habegger.

#### **1.4 Autoficção: entre observações e aproximações**

Vimos que o período de redemocratização advindo de países sul-americanos que sofreram com ditaduras militares trouxe uma ausência de histórias oficiais a serem preenchidas por vítimas ou familiares dos sistemas repressivos que ali existiam. Depois, exploramos as reflexões de Michel Foucault quanto à escrita de si, traçando uma linha desde suas expressões na racionalidade grega antiga até a utilização da correspondência. Também situamos o movimento que emancipou o indivíduo da *polis*, posteriormente acarretando a possibilidade do relato autobiográfico. A partir daí, apresentamos “o pacto autobiográfico” de Philippe

Lejeune, fundamento teórico que acabou por relacionar diferentes formas de se adentrar em uma autobiografia, principalmente, baseando-se em uma crença mútua entre leitor e autor. É então neste ambiente que o escritor e teórico Serge Doubrovsky lança seu livro *Fils* em 1977, que pela leitura de Lejeune (2014, p. 69) foi uma forma do escritor preencher uma das casas vazias do sistema do pacto autobiográfico, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome, sendo então que *Fils* se apresenta como uma “autoficção”.

O próprio Doubrovsky (2014, p.121-2) assumiria que Lejeune havia, a partir de seus estudos e pesquisas sobre a autobiografia, entregue “o ouro ao bandido” ao ter exposto as próprias fragilidades do pacto autobiográfico. A proposta estética e narrativa de Doubrovsky estava em sintonia com uma ânsia artística do fim dos anos 1970, encaixando-se dentro do *nouveau roman* francês, de tal maneira que, para Philippe Gasparini (2014, p.186), apesar de em um primeiro momento *Fils* subscrever um contrato referencial como um pacto autobiográfico, Doubrovsky demonstraria o contrário:

*Fils*, contrariamente a uma autobiografia “clássica”, não é escrito em “belo estilo”, um estilo rotineiro, convencional, acadêmico, mas busca uma “aventura da linguagem”. *Fils* se inscreve num procedimento de invenção, de inovação, de pesquisa. Para Doubrovsky, a autoficção não é apenas um gênero novo, mas um gênero de vanguarda. Por outro lado, assegura ele, *Fils* pertence ao campo da ficção, da autoficção.

De tal maneira que imaginar a autoficção como um procedimento de *inovação* e *pesquisa* poderia encaixar-se melhor dentro dos procedimentos de preenchimento de “vazios” que os nossos autores, Fuks e Habbeger, adotariam em suas respectivas narrativas. Retomando a disrupção causada por *Fils*, para Doubrovsky, os procedimentos que culminariam no surgimento da autoficção estavam mais expostos do que se pensava:

[...] a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (DOUBROVSKY, 2014, p. 122)

O próprio Fuks<sup>10</sup> acaba por discutir a autoficção, exemplificando que *A resistência* não representa a experiência vivida e sim a ficção que entra como construção estética, como auxílio narrativo de sua história. Em nosso estudo, entendemos que o conceito de autoficção acaba por trazer aspectos relevantes para o debate do uso contemporâneo da primeira pessoa, além de ser compatível com o recorte temporal e histórico do qual fazem parte os autores. No entanto, isso não significa que seria desejável encaixar nossas obras analisadas em categorias. Importante nos parece é compreender como a autoficção também desloca o discurso da autobiografia, bem como questionar o lugar e mesmo a possibilidade de uma “verdade”.

Vale ressaltar que a autoficção como nova proposta de gênero não veio sem as suas próprias contrapartidas. Primeiramente, para Gasparini, a combinação entre autobiografia e ficção traz consigo um formato de “contrato” entre autor e leitor que se reflete em alguns critérios (2014, p. 194):

1. Os indícios de referencialidade: a homonímia, um compromisso de só relatar “fatos e acontecimentos estritamente reais”; a pulsão de “se revelar em sua verdade”, expondo-se, assumindo riscos.
2. Os traços romanescos: o subtítulo “romance”; a primazia da narrativa; uma predileção pelo presente da narração; uma estratégia para prender o leitor.
3. O trabalho textual: a busca de uma forma original; uma reconfiguração não linear do tempo (por seleção, intensificação, estratificação, fragmentação, interferências...); uma escrita visando a “verbalização imediata”.

De interesse em nossa pesquisa, “o trabalho textual”, apresentado por Gasparini como a “reconfiguração não linear do tempo”, representaria para as nossas narrativas uma possível forma de representação da memória, ainda mais por sempre termos autores que trabalham por entre resquícios de memórias pessoais e o vazio da ausência de história oficial. Destacamos também aqui a questão da “pulsão de ‘se revelar em sua verdade’”, ponto que é refletido por Klinger (2012, p. 47) ao apontar que:

[...] em relação à autoficção este conceito não coincide com a verdade autobiográfica, nem, portanto, com a verdade como alguma coisa verificável. Uma única “verdade” possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra.

Ao contrário do texto biográfico e autobiográfico que *a priori* contariam com formas de comprovar o que é dito – seja por documentos ou pelo pacto autobiográfico – na autoficção há uma ruptura na noção de “verdade”, procedimento

<sup>10</sup> CORREIO BRAZILIENSE. **Julián Fuks faz autoficção com narrativa confessional**. Disponível em: <goo.gl/HRupx1> Acesso em: 13 jun. 2017.

esse que cria uma outra camada de construção desse autor. Para Lima (2015, p. 56), os dados referenciais impressos no texto atuam na construção do mito do escritor, em sua *persona*. Convergem aí também dados extratextuais (biografia do autor, trabalho gráfico do livro) que, se incluídos no próprio livro, somam-se à leitura do texto. Esta realidade que se apresenta na autoficção difere da narrada na autobiografia porque ela não é uma realidade prévia ao discurso mas, ao contrário, ela se constrói concomitante ao discurso. Klinger (2012, p. 45) habilmente sintetiza o *modus operandi* deste autor autoficcional que “[...] desafia a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor”. Qual seria então a função desse mito do escritor dentro da autoficção? Quais são seus impactos na relação entre o autor e leitor?

Por trabalhar dentro do território do “mito”, a autoficção se exclui de alguns procedimentos rígidos da autobiografia, privando-se de referenciais documentados – por conseguinte de um pacto de veracidade – e abrindo-se para o desenvolvimento ficcional do “si”. O autor autoficcional acaba por explorar os limites de sua construção narrativa, trabalhando ainda com uma nova dramatização do “Eu” que surge no texto. Klinger (2012, p. 50), valendo-se do conceito trabalhado pela filósofa norte-americana Judith Butler, compreende que tal “dramatização de si” atuaria como uma *performance*, abastecendo um caráter teatralizado do autor, portanto:

[...] não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente.

Por termos um recorte de autores que estão fortemente ligados tanto a processos históricos de seus países quanto à exploração da biografia pessoal de suas famílias, invariavelmente teremos diferentes atuações do “eu” que se enuncia em seus textos.

Podemos também assumir que o leitor participa desse processo de escrita autoficcional, atuando como parte fundamental dessa relação. No caso das obras de nosso *corpus*, entende-se que estes autores cavam suas memórias por entre registros escassos, onde a história oficial falha, mas ainda por cima, em narrativas difusas advindas de histórias pessoais. É tarefa do leitor, então, compreender e

compactuar com esse sistema, iniciando pelo próprio recurso ilusório entre a identidade do autor e narrador, passando ao processo de compreender os recursos extratextuais que complementam a narrativa apresentada. Daí que temos uma distância ainda maior entre a autoficção e autobiografia, como pontuado por Lima (2015, p. 86):

[...] a autoficção se distancia muito da autobiografia, pois o autor autoficcional não tem a “boa fé” do autobiógrafo, que pretende estar o mais próximo possível da realidade, produzindo um texto pobre esteticamente, se tivermos como parâmetro a inventividade da ficção. A realidade presente na autoficção é, antes, uma realidade inventada, mitificada, fictícia.

Em nosso estudo, vamos adotar a postura apresentada por Klinger (2012, p. 155), por compreendermos que a mesma conversa com os elementos autoficcionais que surgem nas obras desta pesquisa, quando a mesma pontua que a autoficção atuaria como um tipo de escrita de si que renega uma percepção de “verdade” como um elemento exterior e anterior ao texto. A autoficção trabalharia então com um rearranjo das percepções de autor e narrador dentro de uma narrativa, sendo que este narrador já não poderia ser pensado apenas como ficcional, pois existiria então uma ilusão de identidade entre o narrador e autor, apontando “[...] para um “real lá fora” e para a situação concreta do ato da escrita como parte da construção do objeto estético ficcional” (KLINGER, 2012, p. 155).

Porém, a autoficção também traz os seus problemas particulares. O escritor Daniel Galera<sup>11</sup>, por exemplo, aponta que ambas, autobiografia e autoficção, são: “[...] estratégias específicas que não podem ser evocadas sempre que se suspeita de algum vínculo (sempre há) entre a obra e a experiência do autor.” Concordamos com Galera quando ele afirma que é impossível discernir o limite que separaria a autoficção da ficção. Gasparini (p. 207, grifos meus) também parece ter suas próprias dúvidas quanto à aplicação do termo a certos romances, assumindo que “[...] de um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, *baseados em um duplo contrato de leitura*.” Para o autor, ao assumirem a cunha de “autoficção”, os textos acabam posicionando-se como um gênero que reflete os anseios de nosso contemporâneo. Ao recordarmos do que foi levantado em nosso estudo da escrita de si e o avanço da individualidade do homem na sociedade, podemos considerar também as palavras Klinger (2012, p. 40) onde a autoficção “[...] surge em sintonia

---

<sup>11</sup> O GLOBO. **Superando a autoficção**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>> Acesso em: 28 jan. 2018.

com o narcisismo exacerbado pela sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele”.

Tal observação alinha-se com o comentário de Doubrovsky (2014), ao pontuar que não se escrevem mais romances da mesma forma como no séc. XVIII e XIX, estabelecendo então um eixo importante em nosso projeto: dentro da produção literária contemporânea, nosso corpus reflete justamente uma geração que não apenas cresceu por entre processos de redemocratização, porém também de certa exacerbação da intimidade e vida privada alheia, às vezes por questões culturais ou midiáticas, outras vezes por razões até políticas. De tal maneira que para Lima (2015, p. 10):

[...] o indivíduo pós-moderno, sob a justificativa da segurança, é filmado a todo momento; no espaço doméstico, local outrora reservado ao recato e à intimidade, *webcams* oferecem a um interlocutor virtual uma imagem real, eliminando qualquer dúvida sobre a identidade de quem se comunica pela internet. Essa “invasão” da realidade em várias frentes, inevitável no século XXI, chega também à literatura.

Não obstante, o crítico literário Vincent Colonna amplia a questão, demonstrando no texto *Tipologia da autoficção* (2014) uma seleção de quatro subcategorias que fariam parte da autoficção como gênero. Destas, a denominada “autoficção biográfica” é a que mais se aproxima das propostas dos autores de nosso *corpus* por manter, seguindo a definição de Colonna (p. 44-5), o autor como “herói” da narrativa, porém fabulando sua história a partir de dados reais, podendo atribuir seu texto a uma verdade subjetiva. O autor reconhece também a categoria como uma das mais difundidas, porém invariavelmente uma das mais controversas, segundo ele por ser acusada de mistificação.

Podemos ver que a dimensão da discussão sobre a “autoficção” abrangeu uma proporção ainda maior do que quando surgiu nos anos 70. Tal profusão de opiniões tenta estabelecer não só reflexões mas limites para o gênero. De tal maneira que para Gasparini (2014, p. 214):

É preciso constatar que “autoficção” se tornou, hoje, o nome de todos os tipos de textos em primeira pessoa. Funcionando como um “arquigênero”, ele subsume todo “o espaço autobiográfico”: passado e contemporâneo, narrativo e discursivo; com ou sem contrato de verdade. Vítima ou beneficiário dessa confusão, o termo começa a ser empregado para valorizar ou desvalorizar não apenas livros de todos os gêneros, mas também álbuns de histórias em quadrinhos, filmes, espetáculos e obras de arte contemporânea.

Talvez essa multiplicação do termo “autoficção” e suas diferentes tentativas

de entendê-lo como um gênero (ou não) terminaram por torná-lo ainda mais controverso e presente nos debates atuais. Ao revisarmos as narrativas de Julián Fuks e Andrés Habbeger, acabamos por reconhecer que existe uma linha muito tênue e sensível frente ao uso deste termo, sendo necessário nos aprofundarmos ainda mais em outras esferas e expedientes narrativos que possam ser costurados nestas narrativas de resiliência dos autores.

### 1.5 O testemunho e a fragmentação da memória

Ambos os autores, Fuks e Habbeger, partem de narrativas que contêm algum trauma desencadeado pelos regimes militares sul-americanos das décadas de 1970. Se tais regimes operaram dentro de uma dicotomia de “vencidos e vencedores”, assim sendo, onde o Estado atuou com um mecanismo repressor de tamanha eficácia que invariavelmente silenciou ou reprimiu seus próprios cidadãos, podemos então compreender que tal sistema político foi invariavelmente traumático por entre diferentes esferas dessas sociedades. Vide, então, que dentro dos processos de redemocratização desses países, em nosso caso, Argentina e Brasil, a coleta de testemunhos por diferentes comissões atuou de forma ímpar no processo de registro e julgamento de crimes cometidos durante as ditaduras. É de importância para nosso estudo entender a atuação da memória dentro destes testemunhos, principalmente tendo em vista como o gesto testemunhal – oral e escrito – contém um impasse primordial: ele quase sempre será fragmentado e imparcial. Huyssen (2014, p. 181) propõe uma mudança de perspectiva sugerindo o abandono do conceito de memória coletiva mais ou menos estável de um grupo ou nação como um ideal, muito menos como descrição de qualquer realidade histórica. Para o autor (p. 181, grifos nossos), uma definição de memória seria a de que:

[...] é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, *nunca é neutra*. Tal como a própria historiografia, por mais objetiva que pretenda ser, toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos.

Antes, retomamos os escritos do filósofo alemão Walter Benjamin (2012, p. 214) no período posterior à Primeira Guerra Mundial, focado então nos soldados que retornavam a casa, citando: “Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais

pobres em experiência comunicável?”. A razão de tal pobreza de “experiência comunicável” (ou o silêncio desses soldados) foi, para a autora Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 51), devido àquilo que vivenciaram nas trincheiras e que não poderia mais ser assimilado em palavras. Para Benjamin, existiria então a perda da transmissão da experiência pessoal, fator que corrompe uma tradição que seria retomada e compartilhada por entre gerações de pais e filhos por entre a história da humanidade. Frente ao inenarrável que esses soldados teriam testemunhado, Gagnebin (2009, p. 51, grifos da autora) também pontua sobre a impossibilidade para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional de compreender e assimilar “[...] o *trauma*, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem”. Devemos recordar também que a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento, deslocamento e condensação, além de ferramentas de instrumentalização (HUYSEN, p. 181-2). Portanto, o cenário que surge no pós Primeira Guerra Mundial cria novas perspectivas paradigmáticas para a discussão da memória.

Benjamin reflete então sobre a possibilidade de um novo narrador, que, interpretado por Canton (2009, p. 27), traria uma narração feita das ruínas da narrativa. Esse novo narrador seria na interpretação de Gagnebin (2009, p. 54) uma personificação de um narrador sucateiro, que, para a autora, não tem por alvo recolher os grandes feitos da história e sim “[...] muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer”.

A tarefa desse narrador, proposta por Benjamin, atuaria em dar voz ao indizível, em operar por entre as malhas dos vivos e mortos. Para o filósofo (p. 239), seria então:

[...] ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria da experiência - a própria e alheia - transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo no provérbio, concebido como ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça um muro.

Na interpretação de nosso estudo, o testemunho viria então da tentativa em dar uma voz aos soldados frente a essa impossibilidade do dizer, trabalhando dentro

dessa tensão entre violência e linguagem do trauma ocasionado pelos campos de batalha. Porém, as ramificações da noção de testemunho também nos interessam, ainda mais que o século XX e XXI ainda contaria com outros conflitos que culminaram em deslocamentos territoriais e psicológicos de vítimas. Tal reformulação do conceito de testemunha é importante na interpretação de Gagnebin (2009, p. 57, grifos da autora), pois:

[...] uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha que não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.

O acontecimento da Shoah (também referido na mídia como o Holocausto), genocídio da Segunda Guerra Mundial, acarretou maiores discussões sobre o papel do testemunho, além dos problemas de representação que essa tragédia traria. A posterior publicação de obras como *É isto um homem?* (1947) de Primo Levi, redigido entre a escrita memorialística, a autobiografia e o testemunho, trouxeram à tona discussões sobre os problemas da representação da Shoah, principalmente ao trabalharem dentro do lugar do dizível e indizível. O próprio autor em *Os afogados e os sobreviventes* (2016, p. 15), reconheceria que mesmo após a Segunda Guerra Mundial, com outros massacres e guerras de tamanha crueldade – incluindo as ditaduras militares na América do Sul – os eventos da Shoah permaneceram como “únicos”, sendo que “[...] jamais tantas vidas humanas foram eliminadas num tempo tão breve, e com uma tão lúcida combinação de engenho tecnológico, de fanatismo e de crueldade” (LEVI, 2016, p. 15). Frente a essa impossibilidade do esquecimento, Gagnebin (2009, p. 99) reflete sobre o comportamento dos sobreviventes da Shoah, apontando que:

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

A complexidade do discurso da representação da Shoah, mesmo alcançando um debate maior na década de 1970 com o lançamento da série de TV *Holocausto*

(1978) e o documentário *Shoah* (1985), acabou por demonstrar como essas narrativas traumáticas, de certa forma, tornaram-se necessárias por entre um século marcado pela violência, que ainda contou com outros genocídios e eventos traumáticos, como o regime brutal do Khmer Vermelho, os próprios regimes militares sul americanos, o *apartheid*, entre outros. Porém, citar a memória coletiva como forma de representação de cada um desses eventos torna-se arriscado. Para Huyssen (2014, p. 204), por mais que a dignidade das vítimas precise ser preservada, o discurso representacional da memória coletiva é mais complexo do que parece:

[...] a memória coletiva, hoje entendida, sobretudo, como memória nacional, é inevitavelmente perpassada por lembranças grupais no nível subnacional ou regional, bem como pelas misturas da memória diaspórica encontradas com os fluxos crescentes de migração, que questionam as ideias de homogeneidade cultural. [...] a construção da memória através dos meios de comunicação de massa torna cada vez mais ilusória a visão sociológica de memórias grupais [...] a memória coletiva, como ideia norteadora, tornou-se problemática em termos conceituais e sociológicos.

O trabalho de apreensão e compreensão do trauma por gerações posteriores, no nosso caso, representado pelos autores de nosso estudo, abre as portas para uma discussão mais complexa sobre memória e representação. Entretanto, importante notar: no conceito de autoficção abre-se o espaço para o questionamento da representação, fato esse que ressurge por entre as narrativas dos autores desta pesquisa, em especial da obra de Fuks.

Beatriz Sarlo (2012, p. 22), referindo-se ao processo de redemocratização argentino, observa que a história oral e o testemunho restauraram a confiança na primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política), para preservar a memória ou reparar uma identidade lesada<sup>12</sup>. É de se entender que qualquer sistema político sustentado por um modelo repressor em larga escala, invariavelmente, resultará em um processo traumático em sua população. Tal procedimento de rememoração seja via oral, de testemunho, escrita, etc., encontraria respaldo jurídico nas transições democráticas das ditaduras do Cone Sul, adotando um hipotético valor de reparação coletiva. Entre os diversos discursos midiáticos e intelectuais, priorizando em nosso estudo os autores das obras

<sup>12</sup> “Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, sostiene gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta. Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras.”

analisadas e seus conterrâneos que se posicionam como filhos de vítimas e exilados dessas ditaduras, vemos como Klinger (2012, p. 11), destaca como que: “[...] a ficção oferece uma intervenção para examinar a ideia de ‘representação’ nos dois sentidos da palavra, o político (no sentido de delegação) e o artístico (reprodução mimética)”. Este “espaço” que é preenchido com a ficção seria o adequado para considerarmos o trabalho de resiliência praticado pelos nossos autores em seus relatos em primeira pessoa. Ao recordarmos as brechas dentro do “pacto autobiográfico”, vemos como Amícola<sup>13</sup> (2007, p. 37) também pontua que as lembranças autobiográficas não são uma cópia literal do passado, senão o resultado de uma interpretação deste passado.

Portanto, ambos os autores, Fuks e Habbeger, interpretam e recriam não apenas os seus passados, porém os de seus familiares. O foco vai além de suas vidas, deslanchando em tentar recompor os fragmentos perdidos das histórias de seus familiares, estes vítimas diretas das ditaduras. A narrativa destes autores acaba impactada pela profusão de outras narrativas advindas de fotografias, filmes, documentários, telejornais, livros, etc.; de tal forma que estas operações são para Sarlo<sup>14</sup> (2012, p. 129, tradução nossa) meios de um passado tão forte e persuasivo quanto a lembrança da experiência vivida, às vezes, confundindo-se com ela. Retomamos então a noção de *construção de um lugar de resiliência* em nosso autores. Ao narrarem a si mesmos, eles não redigem necessariamente romances de formação, porém algo diferente, que também escapa da nomenclatura do autobiográfico. Klinger (2012, p. 21), a propósito dos estudos de Josefina Ludmer, aponta um recorte de obras literárias argentinas do século XXI que demonstram uma procura por uma identidade pessoal, colocada em xeque por exílios forçados e repressões militares, culminando na recuperação da memória familiar como catalisador de uma memória política.

Nesta procura por uma identidade pessoal, Fuks e Habbeger acabam por esbarrar por entre os vazios de suas próprias memórias. Diante dessas lacunas, podemos pensar que os autores assumem a figura do “narrador sucateiro”, este que empreende a tarefa paradoxal de transmissão do inenarrável, mantendo-se fiel ao passado e aos mortos, como diz Jeanne-Marie Gagnebin (2009, p. 54) a propósito

---

<sup>13</sup> [...] los recuerdos autobiográficos no son una copia literal del pasado, sino el resultado de una interpretación de ese pasado.

<sup>14</sup> Diarios, televisión, video, fotografía son medios de un pasado tan fuerte y persuasivo como el recuerdo de la experiencia vivida, y muchas veces se confunden con ella.

de Walter Benjamin. Ao misturarem estes retalhos históricos com elementos de suas próprias biografias, tais autores terminam por incluir a ficção como forma de preencher os espaços que permanecem sem resolução. Como apontado por Michel Foucault (2016, p. 68), essa “invenção” literária cria uma zona de transição, cuja escrita destina-se a designar, mostrar, manifestar fora dela própria alguma coisa que, sem ela, teria permanecido, se não oculta, ao menos invisível. Para ambos os autores, o texto autoficcional atua com um outro caráter de que o autobiográfico, como para Klinger (p. 50) “[...] o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, senão que é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’.”

Entendemos então que as narrativas de Fuks e Habbeger operam dentro dos vazios da memória, adotando estratégias mobilizadas para lidar com os vácuos históricos e os traumas resultantes dos processos de redemocratização. Essas narrativas trabalham dentro da dicotomia do arquivo e anarquivo, compreendidos aqui a partir da interpretação de Márcio Seligmann-Silva (2014). Para o autor (2014, p. 50), atuando dentro de impulso cultural ocidental, o arquivamento:

[...] presente no Estado, é apenas uma manifestação do “mal de arquivo” que quer tudo arquivar. Tanto a burocracia é voraz e quer reduzir tudo ao arquivável, como a mencionada historiografia tradicional quer reduzir o saber histórico ao arquivo. Os indivíduos modernos, como vimos, são arquivos que se dividem entre o acessível (consciente) e o secreto (inconsciente).

A atuação de artistas como Fuks e Habbeger, a partir do eixo da memória, tem no ato do “anarquivamento” a função de requebrar as ruínas desse arquivo do Estado e reconstruí-las de forma crítica. Seligmann-Silva (2014, p. 43) retoma o discurso da escrita de si de Michel Foucault, sendo que esta “[...] costura entre o público e o privado, quebrando barreiras e fronteiras, servindo para reconstruir nossas tênues identidades”. Os autores de nosso corpus e seus contemporâneos propõem a abertura desses arquivos “mortos”, abrindo novos horizontes paradigmáticos de reapropriação destes conteúdos. Para Seligmann-Silva (2014, p. 55), estes artistas subvertem os arquivos e seu *logos* com uma ação estético-política.

Assim, nas narrativas que surgem dos processos de redemocratização, vemos cada vez mais autores que optam pela primeira pessoa como também método de exploração da memória e das diferentes engrenagens de seus

mecanismos. Para estes autores, as narrativas íntimas e pessoais tornam-se bens coletivos que são reapropriados e reinseridos nos discursos públicos. Entendemos que estas narrativas funcionam tanto como lugares de resiliência para estes autores, atuando como formas de reparação de traumas pessoais, como também ferramentas de resistência contra o silêncio e repressão impostos pelos regimes ditatoriais. Se para Boris Cyrulnik (2005, p. 117) o itinerário íntimo é combatido nas sociedades totalitárias, devemos mais do que nunca visar às literaturas do “Eu” como formas de defender a manutenção da democracia.

## 2 NO CINEMA: O FILME-ENSAIO E O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA

Após analisarmos alguns pontos pertinentes da “escrita de si” na literatura, partiremos para mais uma forma de expressão, agora centrada nos estudos da linguagem do cinema documental. Veremos que uma série de diretores parte para o uso de diferentes recursos para lidar com o trauma, mobilizando estratégias para lidar com os vácuos históricos. Para tal, abordaremos a linha histórica do cinema e da formação do documentário, buscando compreender uma evolução da linguagem que resultou em filmes como *O esquecimento (im)possível* (2010, dir. Andrés Habegger), entre outros. Veremos como o cinema documental, antes ausente de enunciações em primeira pessoa, transforma-se em uma poderosa ferramenta de expressão pessoal e que abarca diversos temas expressivos durante o século XXI.

### 2.1 Primórdios do cinema documental

No dia 8 de dezembro de 1885, em meio ao tumultuado centro urbano de Paris, no subterrâneo do Grand Café, os irmãos Lumière realizaram o que seria a primeira sessão paga e pública do que viria ser conhecido como cinema: utilizando-se do cinematógrafo, eles apresentaram uma série de “curtas-metragens”, dentre os quais, os mais importantes são *A chegada do trem na estação* e *A saída dos operários da fábrica Lumière*. Com o advento da criação do cinematógrafo, não teríamos apenas mais uma forma de entretenimento para a burguesia parisiense; mas sim a incidência de uma nova linguagem que – junto da fotografia – seria um produto puro da revolução industrial, não sendo tomada de uma herança ou tradição posterior (BARTHES, 2004, p. 494), diferente de outras artes consumidas e praticadas pela burguesia, como a literatura, teatro e música. De todas as invenções dessa época, principalmente as do fim do século XIX, como a luz elétrica, o telefone, entre outras, o cinema será um dos destaques do universo cultural burguês (BERNARDET, 1980, p. 34), transbordando para o século XX com diferentes aplicações e usos.

Imagem 1 - Fotograma de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*

Fonte: <https://catalogue-lumiere.com/wp-content/uploads/2013/12/arrivee-train-1024x778.jpg>

Para os Lumière, o cinematógrafo devia ser utilizado para captar a maior quantidade possível de imagens pelo mundo, criando assim um grande leque de imagens e registro ao redor do globo, de forma que em um momento já não existiriam imagens a serem filmadas. Porém, por ainda não existir uma linguagem cinematográfica definida, o cinema ainda caminhava lentamente à base de experimentações e tentativas, vide que quase todas as imagens eram capturadas em planos fixos ou estáticos. Um dos fatores primordiais para a evolução do cinema foi o deslocamento da câmera que então abandonaria essa imobilidade do local onde estava pousada e passaria a explorar o espaço (BERNARDET, 1980, p. 34), ainda que tais movimentos ocorressem de forma involuntária, como numa cena filmada em 1896 em Veneza, a bordo de uma gôndola. Existia então uma alta demanda do mercado por esses filmes curtos, de quase um minuto de duração, denominados de “vistas” ou filmes “naturais”. Apesar de serem protodocumentais, estes filmes também atendiam um novo anseio do público cada vez mais preso nas grandes metrópoles, que almejava cada vez mais um material exótico ou diferente das paisagens cinzas das cidades cada vez mais industrializadas.

Interessante notar que o cinema apoia-se também um “efeito de real” tal como dizíamos acerca da literatura, mas como descrito por Jean-Claude Bernardet (1980), uma “impressão de real”, em que “[...] a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a

essas fantasias...” (BERNARDET, 1980, p. 13), vide então que sejam pelas “vistas”, ficções ou não, a realidade se impõe com toda força no cinema. A gradual evolução da linguagem cinematográfica possibilitou variações em temas e histórias, deixando apenas de focar nas documentações do cotidiano e partindo para diferentes histórias e até narrativas fantasiosas como no cinema do diretor e mágico francês Georges Méliès. Com o aumento de produções e a criação dos estúdios de cinema, foi necessário desenvolver um método de escrita para contar essas histórias, o que foi então denominado de roteiro de cinema.

De certa forma, um parente do roteiro teatral, esta invenção de uma nova forma de escrita dramática é também reflexo da consolidação da atividade cinematográfica como atividade industrial no século XX, já que o modelo de escrita do roteiro de cinema foi desenvolvido e aperfeiçoado de forma a atender as demandas dos estúdios frente aos cortes de custos e a maior margem de lucro na comercialização (PUCCINI, 2012, p. 13). Em 1915 e 1916, com o lançamento de obras como *Intolerância* e *O nascimento de uma nação*, ambas do diretor norte-americano D.W.Griffith, observou-se também o amadurecimento dos roteiros de longa-metragem embebidos em uma tradição literária, unindo também a montagem cinematográfica como ferramenta fundamental para a narrativa. Na opinião do diretor norte-americano Martin Scorsese (2004, p. 34), Griffith foi o primeiro mestre contador das telas americanas, sendo que sua “[...] sensibilidade estava embebida numa tradição literária, aquela de Dickens e Tolstoi, Frank Norris e Walt Whitman.” (SCORSESE, 2004, p. 34). Em essência, ao mesmo tempo em que bebia da literatura de autores do século XIX, o diretor ajudava a consolidar o cinema como uma arte no século XX. Tal relacionamento da linguagem cinematográfica com a literatura ainda se desdobraria em outras obras, a ponto que poderíamos assumir que existe uma estética cinematográfica que funciona a partir de valores estilísticos de tipo literário (BARTHES, 2004, p. 494-5).

Por oportuno, em nossa pesquisa utilizaremos diversas vezes o termo “documentário” como gênero cinematográfico. A origem da palavra vem antes até do surgimento do cinema, sendo que para Francisco Elinaldo Teixeira (2012, p. 185):

[...] ela traz as marcas de sua significação surgida na segunda metade do século dezenove, no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época. Possui [...] uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaços dados... (TEIXEIRA, 2012, p. 185)

Para o autor, a palavra “documentário” disputou com a palavra “ficção” essa vantagem de representar a realidade e também de poder revelar a verdade, nesse caso na forma cinematográfica.

Em 1922, o diretor norte-americano Robert Flaherty lança *Nanook, o esquimó*, filme marco para o gênero documental que acompanha um ano na vida de uma família de esquimós no círculo Ártico, utilizando-se de novas práticas de direção de fotografia e o uso de não-atores. Para Bill Nichols (2007, p. 129), autor de *Introdução ao documentário*, a genialidade de Flaherty está em obter histórias que dão a impressão de estar intimamente ligadas a uma noção concreta de tempo e lugar. O trabalho de Flaherty ecoaria posteriormente em outros movimentos cinematográficos, como no neorealismo italiano que surge no cenário pós-Segunda Guerra Mundial.

A escola soviética de cinema também teve suma importância na evolução da linguagem cinematográfica, seja pelos escritos teóricos e filmes de Sergei Eisenstein, ou no trabalho de direção de Dziga Vertov. Realizador de diversos longas-metragens, destacamos nesta pesquisa o filme *Um homem com uma câmera* (1929), filme que trabalhou com experimentalismo nas possibilidades de montagem e linguagem. A documentação dos eventos de um dia na vida dos moradores de uma cidade russa trouxe uma urgência ímpar no processo de filmagem. Vertov enxergava mais do que nunca a necessidade estar no momento em que um evento ocorria: o despertar de uma mulher, a saída dos trens da estação, o início dos trabalhos na fábrica, os comerciantes abrindo suas lojas, etc. No cinema de Vertov, a câmera devia se colocar diretamente em contato com o real (BERNARDET, 1980, p. 52).

O final dos anos 1950 começou a demonstrar um “enferrujamento” do chamado *studio system*, o sistema dos grandes estúdios que dominavam Hollywood. Esse sistema prendia toda a produção de um filme a processos, onde cada pessoa era responsável por uma etapa e não poderia interferir em outra, causando um engessamento da produção em etapas pré-determinadas. A vontade de uma liberdade criativa crescia exponencialmente e a chegada dos anos 1960 propiciou um clima ainda mais favorável a uma revolução que estava a caminho.

## 2.2 Rupturas e transformações do cinema documental

Os anos 1960 trouxeram mudanças comportamentais pelo mundo, entre movimentos estudantis ou direitos civis, protestos contra guerras, etc. O público exigia cada vez mais uma nova abordagem para esses temas, além de querer novas histórias e personagens relacionados à sua realidade. No caminho oposto, os estúdios continuavam a investir em grandes filmes épicos e musicais, mas gradualmente uma seleção de produções americanas e estrangeiras rompia com barreiras estéticas e narrativas.

Imagem 2 - Fotograma de *Primárias*



Fonte: [https://www.newyorker.com/wp-content/uploads/2016/05/160509\\_r28106-1200.jpg](https://www.newyorker.com/wp-content/uploads/2016/05/160509_r28106-1200.jpg)

Um deles, o documentário *Primárias* (1960) do diretor norte-americano Robert Drew, acompanharia as comitivas da campanha eleitoral de John F. Kennedy e de Hubert H. Humphrey pelos Estados Unidos da América. Utilizando-se de uma técnica que acabou denominando de “*fly on the wall*” (mosca na parede, em tradução nossa), Drew e sua equipe posicionavam-se como observadores e sem um roteiro prévio, evitando interferir com os sujeitos que eram filmados. Essa escolha de direção e de documentário, também chamada de cinema direto, demonstrou ser uma das rupturas mais significativas no modelo de produção cinematográfica apoiada em roteiro (PUCCINI, 2012, p. 14). Esta abordagem não impede de transformar os políticos em personagens, via também decisões de montagem, o que acaba estimulando invariavelmente o espectador a ter uma empatia por um o outro.

De certa maneira, os filmes que observam de fora a vida das pessoas e convidam o público a interpretar o que vê como se fosse ficção (NICHOLS, 2001, p. 127). Já na França, o surgimento do “*cinéma vérité*”, ou cinema verdade, estimulava o uso de não-atores, imaginando o cinema como uma ferramenta de estudo antropológico, tendo como expoente o diretor francês Jean Rouch.

A partir deste período, nos parece importante demarcar dois caminhos distintos que o cinema documental toma: o surgimento dos filmes-ensaio e o dos documentários em primeira pessoa. Apontados como “metadocumentários”, “documentários reflexivos”, experimentais, etc.; tais categorizações são insuficientes para esta pesquisa, sendo que por ora adotaremos a classificação de documentários “performáticos” como sugerido por Bill Nichols (2001, p. 171-3) por carregarem fenômenos subjetivos, explorando experiências e memórias, além de pontos de vista e autorreflexões próprias.

### **2.3 O filme-ensaio: reflexões**

Apesar das divergências quanto a sua data de nascimento, o filme-ensaio relaciona-se diretamente com suas origens literárias. Ambos, ensaio literário e filme-ensaio, descrevem relatos íntimos e pessoais como experiências públicas, priorizando o “eu” que enuncia a partir de reflexões de diferentes temas. Para Timothy Corrigan (2015, p. 33), os filmes-ensaio caracterizam-se por destacar uma persona real ou ficcional cujas buscas e perguntas constituem e dirigem o filme ao invés de uma narrativa tradicional. Adotando uma aparência documental, embaralham ainda mais sua leitura como obras ficcionais ou não-ficcionais, ainda mais por priorizarem uma subjetividade narrativa. Alguns documentários experimentais, em especial dos anos 1930, como *A propósito de Nice* (1930), de Jean Vigo, e também *Terra Sem Pão* (1933), de Luis Buñuel.

Para fins desta pesquisa, assumimos o média-metragem *Noite e neblina* (1955) de Alain Resnais como inspirador – e também possível catalisador – de outros filmes-ensaio que surgiram após os 1960. Ao adotar o texto do poeta francês Jean Cayrol, o filme embaralha as noções de cinema ficcional e documental ao criar uma sóbria reflexão sobre os campos de concentração da 2ª Guerra Mundial, utilizando-se de uma locução complementada por imagens contemplativas. O filme seria então menos sobre história que sobre memória, aproximando-se mais de uma

tentativa de transmitir como seria a passagem por aquela experiência de caminhar pelas ruínas dos campos de concentração (NICHOLS, 2001, p. 173).

Iniciando sua carreira profissional em 1950, o diretor francês Chris Marker é nesta pesquisa um dos maiores colaboradores no impulsionamento e avanço da linguagem do filme-ensaio. A partir de seu longa-metragem *Carta da Sibéria* (1958), Chris Marker abre as portas para a expansão da linguagem do filme-ensaio. A partir de um formato de carta e narrado em primeira pessoa, o filme adota uma persona real (ou não) cujas buscas e questionamentos moldam a narrativa. Marker vai além e adota também o ensaio fotográfico como suporte de suas histórias, elemento esse que surgirá mais adiante na análise das obras desta pesquisa. Seu próximo filme, o curta-metragem *La jetée* (1962), talvez seja o mais famoso e reconhecido por utilizar a primeira pessoa e expandir o formato do ensaio fotográfico em uma narrativa que mescla elementos de ficção científica em uma história montada a partir dos paradoxos da memória de um homem em um futuro distópico. Apesar da importância que o filme apresenta na linha histórica do cinema, no momento não nos aprofundaremos em uma análise por entendermos que esta peça sugere mais um experimento ficcional do que um filme documental.

Imagem 3 - Fotograma *Sem Sol*



Fonte: <https://d3kl303i68us18.cloudfront.net/image/29471/og/sans-soleil---chris-marker.jpg>

Parece-nos então que seu longa-metragem de 1982, *Sem Sol*, é o que mais propulsiona os limites da linguagem do filme-ensaio. Marker adota a locução em voz *over* de uma narradora não-identificada, enquanto esta lê cartas de um diretor denominado Sandor Krasna que move-se por diferentes países ao redor do mundo,

como Japão, Islândia, Guiné-Bissau, entre outros. A figura de Sandor Krasna pode ser ou não a de Marker, ou também apenas de um viajante que se desloca incessantemente em busca de sentido entre nações e povos. Para Nichols (2001, p. 202), o filme nunca chega a formatar uma conclusão, focando então em transmitir as experiências subjetivas de crueldade e inocência, lugar e deslocamento, memória e tempo. Marker, ao seu modo, nos sugere prever em 1982 uma permeabilidade do sujeito, enxergando nos deslocamentos rápidos de seu narrador Sandor Krasna, elementos da narrativa pós-moderna que surge por entre aplicativos de internet e redes sociais hoje em dia.

Porém, os filmes-ensaio também trazem seus contrapontos e discussões. Por serem excessivamente retóricos, eles tendem diminuir ou quase anular a oportunidade de se desenvolver uma linha de ação dramática (PUCCINI, 2012, p. 38). Tal pensamento enfatiza a necessidade de se pensar em abordagens calcadas em personagens, enfatizando ações dramáticas que guiam as linhas narrativas. No filme-ensaio, as personagens não deixam de existir completamente, elas terminam por agir e existir pelo texto discursivo que surge durante o filme. Também há um paralelo com elementos do documentário de arquivo, já que no filme-ensaio, em muitos momentos, como complemento de seu discurso, o autor/diretor abre mão de uma relação com o “outro” para trabalhar dentro do escopo das imagens e sons (PUCCINI, 2012, p. 120). A utilização de imagens de arquivo (fotografias, filmes caseiros ou de arquivos históricos, músicas, etc.) pode formar uma grande parte do “corpo” narrativo de um filme-ensaio, sustentando a sua narrativa. Vejamos como exemplo o longa-metragem *Cuaterros* (2017) da diretora argentina Albertina Carri. Centrado em sua locução em voz *over*, o filme mistura elementos ensaísticos e autobiográficos em uma reflexão da diretora sobre o desaparecimento de seus pais durante a ditadura militar. Para tal, a linha narrativa escolhida é baseada unicamente em imagens de arquivo compostas e montadas de forma a acompanhar seu texto. Nota-se que são imagens que às vezes conversam ou não com o texto, incitando um trabalho semiótico em que o espectador precisa em diversos momentos refletir sobre o que assiste ou mesmo tempo que ouve o texto da locução da diretora. A diretora, à maneira do “narrador trapeiro” de Walter Benjamin, apropria-se e ressignifica essas imagens “abandonadas” por arquivos públicos e privados.

Acreditamos que o filme-ensaio apresenta formas de um pensar por meio do cinema, a partir tanto de uma expressão verbal como visual de um eu interior que se

projeta ao mundo exterior. Para o diretor chileno Patricio Guzmán: "um documentário pode ser um conjunto de impressões, imagens ou comentários sobre um tema, acima ou abaixo do valor teórico de um ensaio [...]" (GUZMÁN, 2017, p. 41). Dentro deste raciocínio, podemos entender que um documentário está em constante diálogo por entre uma reportagem e um texto ensaístico, não se encaixando por completo em nenhuma das categorias. Tais filmes misturam elementos autobiográficos, autoficcionais, jornalísticos, entre outros, desfazendo convenções cinematográficas e não oferecendo os tipos de prazeres associados a formas estéticas tradicionais e nem respostas diretas ao espectador (CORRIGAN, 2015, p. 33). Os filmes-ensaio nos sugerem algumas ferramentas reflexivas nas práticas cinematográficas, porém esbarram em alguns limites em suas narrativas em primeira pessoa, principalmente quando o personagem-narrador gostaria de ter um papel ainda maior dentro da linha narrativa. Para tal, partiremos para a compreensão do funcionamento dos documentários em primeira pessoa, principalmente em produções posteriores aos anos 2000.

#### **2.4 Os documentários em primeira-pessoa**

Aos poucos, a produção de cinema documental se afastou da objetividade para caminhar em direção à subjetividade e da enunciação na primeira pessoa, sendo demonstrado com a proliferação dos filmes-ensaio. Mas com o papel cada vez maior do realizador/diretor nesses filmes aumentou-se ainda mais a possibilidade do mesmo dar corpo e voz própria em suas narrativas. Diferente do filme-ensaio, no documentário em primeira pessoa o autor mescla-se como personagem, tendo papel presencial e até performático em cena. Nesta modalidade de cinema documental, há um paralelo com os estudos literários de Philippe Lejeune, já que também se instaura um pacto autobiográfico de veracidade com o espectador, quando o mesmo faz um relato em retrospectiva e gera uma identidade entre narrador, personagem e autor (PIEDRAS, 2014, p. 48). Portanto, em muitos casos, teremos filmes com aspectos autobiográficos, com locuções em voz *over* pelos próprios diretores e autores, muitas vezes se enunciando em primeira pessoa.

Com os avanços tecnológicos proporcionados pelas câmeras filmadoras portáteis, principalmente no fim dos anos 1970 e começo de 1980, a acessibilidade ao registro de eventos familiares e íntimos tomou proporções maiores para uma

série de realizadores. Abre-se então uma porta para que diversos diretores possam narrar diferentes histórias a partir de arquivos pessoais, trazendo à tona diferentes experiências e visões sobre acontecimentos históricos, como no caso de guerras, regimes militares, genocídios, entre outros. Em nossa pesquisa focaremos nas produções advindas dos anos 2000, em geral centradas em diretores que narram histórias sobre reparações traumáticas dos processos de redemocratização dos regimes militares sul-americanos. Trabalhando por entre a ausência de documentação oficial e de arquivos do estado, esses documentaristas se deparam com um universo que foge o tempo todo de um roteiro redigido e imaginado previamente (TEIXEIRA, 2012, p. 257). Buscam, então, diferentes formas de enunciação e de pontos de vista (autorretratos, cartas, diários, arquivos de família), em uma jornada desta “escrita de si” cinematográfica.

No longa-metragem *Diário de uma busca* (2010), da diretora brasileira Flávia Castro, vemos uma narrativa que tenta se opor à história oficial. Em primeira pessoa, a diretora tenta compreender as estranhas circunstâncias da morte do pai militante político, enquanto refaz o percurso exílico de sua família durante o período do regime militar brasileiro. Como já apontado pelo título, a diretora adota o diário próximo a um gênero memorialista, demarcando a narrativa com sua locução em voz *over*. A utilização pela diretora da locução em voz *over* amplia o campo de informação do espectador em relação àquilo que é mostrado no documentário, deixando-se envolver ainda mais dentro do contexto histórico de algumas passagens e aprofundando reflexões pessoais. Este tipo de procedimento ajuda a criar um vínculo entre o narrador e o universo apresentado pelas imagens, como é o caso da narração em primeira pessoa. Os filmes em primeira pessoa nos sugerem uma plataforma que evidencia a expressão pessoal dos autores, trazendo também aspectos íntimos e privados em suas narrações.

Imagem 4 - Fotograma de *Diário de uma busca*



Fonte: <http://recantoadormecido.com.br/wp-content/uploads/2014/04/FI%C3%A1via-de-Castro-Diario-de-uma-busca-15ABRIL2014.jpeg>

Por participarem em cena, os diretores de documentários em primeira pessoa terminam por assumir uma faceta de *performer*, ressaltando o aspecto de testemunha *in loco* de suas narrativas. Para Sérgio Puccini (2012, p. 69): “[...] o entrevistador como *performer* atua como intermediário assumido entre tudo aquilo que registra, e relata, e o espectador [...]”; de certa forma facilitando a condução do assunto e a construção do discurso que se sustenta por sua *performance*. Diferentemente do trabalho de diretores como o documentarista norte-americano Michael Moore, que se impõe como personagem quase acima de seus assuntos; os diretores destas narrativas em primeira pessoa trabalham a partir do eixo da memória, priorizando suas participações como testemunhos e reforçando o procedimento de deslocamentos aos locais de origem como forma de trazerem novas perspectivas em suas histórias.

Notamos que as narrativas documentais em primeira pessoa parecem atuar com um eixo em comum: ao priorizarem sua presença frente à câmera, os diretores questionam de forma crítica o passado de suas histórias pessoais a partir de uma investigação desde o tempo presente. As narrativas autobiográficas reexaminam e processam as informações desde uma perspectiva no presente e, também, de acordo com as expectativas que esses autores têm do futuro (PIEDRAS, 2014, p. 115).

Tal processo pode ser visto no longa-metragem *O pacto de Adriana* (2017), da diretora chilena Lissette Orozco. Investigando a atuação de sua tia durante a ditadura militar do Chile, Orozco explora dois caminhos de atuação da memória em

sua narrativa: por um lado, a diretora averigua a existência de provas que sua tia foi uma torturadora, por outro, a tia contranarra com negações de seu passado. Atuando dentro do paradoxo do dito e não-dito, Orozco costura uma narrativa íntima, pondo-se à frente das investigações e dos trajetos que precisa cumprir para revisitar os espaços de memória. Esbarra, então, nos próprios obstáculos que a queima de arquivo do Estado impôs, além da decepção causada pelas mentiras proferidas pela tia.

Os diretores que optam pelas narrativas em primeira pessoa expõem-se a diferentes situações de improviso, adaptando-se e questionando decisões narrativas enquanto percorrem seus trajetos. Trata-se, portanto, de procedimentos que se assemelham aos de uma escrita automática, em que o instrumento, neste caso a câmera, passa a ocupar o lugar de uma máquina de escrever (PUCCINI, 2012, p. 83). Decupagens e descrições de cena, em geral expressas de forma escrita e pré-planejada no roteiro, acabam construídas durante o processo de filmagem, não apenas limitando-se pela participação das personagens diante da câmera, como também incluindo o trabalho do diretor no processo.

O documentário em primeira pessoa seria também uma forma de se pensar e refletir por meio do cinema, à maneira que o próprio filme-ensaio faz. Porém, nesta modalidade cinematográfica, vemos como autor e diretor se expõem como parte essencial de sua narrativa, doando o corpo e imagem no processo. É de se entender que ao projetarem junto aos seus relatos íntimos na tela do cinema, esses autores buscam uma espécie relação com o espectador que ecoa os moldes da literatura autobiográfica. Aproximam-se de um pacto de veracidade: não existiriam, então, razões para se duvidar da identidade do corpo ali representado e na figura apresentada pelo diretor como personagem de seu próprio filme (PIEDRAS, 2014, p. 88)<sup>15</sup>.

Por serem gêneros ainda em desenvolvimento, frutos de uma arte também relativamente nova, tanto os filmes-ensaio quanto os em primeira-pessoa nos sugerem formas de se refletir “cinematograficamente” partindo também de raízes literárias. O próprio diretor de *O esquecimento (im)possível*, Andrés Habegger, cita

---

<sup>15</sup> [...] en los documentales en primera persona, los directores suelen exponer su cuerpo frente a la cámara; sin embargo, el nivel de exhibición u ocultamiento del propio cuerpo no significa necesariamente un emplazamiento de la subjetividad. De acuerdo con el pacto de veracidad que el film documental habitualmente propone, no habría razones para dudar respecto de la identidad entre el cuerpo representado y la figura real del autor/director. (PIEDRAS, 2014, p. 88)

em entrevista que o seu processo iniciou-se de uma pesquisa literária para depois partir para a redação de um roteiro que pouco a pouco tomou a forma da primeira pessoa:

[...] posso dizer que os textos literários eram como a base conceitual do que mais tarde se tornou o roteiro, e isso lhe deu muito corpo. Porque com base em como foram avançando essas frases, que vieram do conceitual, foram se ligando, se transformando em algo muito particular, particularmente pessoal. E, no final, o que eu queria fazer não é trabalhar em algo tão conceitual nos textos, mas em algo muito concreto e muito preciso. Que pudéssemos deduzir o esquecimento, que fosse possível deduzir a construção da memória. E assim foi.

Para estes autores, o processo de realização em temas tão complexos quanto a memória e o esquecimento acabam por engendrar em questionamentos acerca da “verdade” e também em um embate quanto a construção de um modo de apagar lacunas insuprimíveis. Parece-nos então que a “raiz” literária, operando tanto do ensaístico, autobiográfico ou autoficcional, atua como elemento base de uma primeira concepção e também no processo de desenvolvimento destas peças cinematográficas. Porém, não devemos esquecer aqui o papel do espectador, de tamanha importância quanto o leitor no texto literário. Para Jean-Claude Bernardet (2009), é necessário incluir a noção de “mediação” neste processo, de um processo que pode incluir o autor e também o público, sendo que “[...] estes materiais sejam reelaborados por estas outras pessoas, para em seguida serem retrabalhados ou não pelo indivíduo que deu origem ao processo [...]”, criando, portanto, novas camadas de interpretação por entre autor e espectador.

As narrativas documentais que adotam a primeira pessoa ou a linguagem ensaística nos sugerem um trabalho constante de remanejamento de arquivos pessoais ou públicos, trazendo à tona urgência da “voz” do realizador como um forte elemento que configura certa autoridade ao texto. Porém, em suas jornadas pessoais os realizadores esbarram por entre os vazios dos documentos oficiais, além das dificuldades de encontrarem testemunhos e discursos que preencham estes espaços em suas narrativas. Algumas destas narrativas em primeira pessoa terminam por expor cinematograficamente o processo de criação e reflexão destas narrativas, dando aberturas a improvisos e até fracassos do percurso de seus realizadores.

### 3 PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO (ROMANCE E DOCUMENTÁRIO)

Um homem abre um caderno e redige uma história. A dois mil e quinhentos quilômetros de distância, em outro país, outro lugar, outra língua, outra fronteira, outro homem encontra um diário redigido em sua infância e o começa a ler. Ambos, a sua maneira, participam de um processo de reconstrução de seus passados, tentando reconectar as narrativas pessoais e íntimas de suas famílias. O primeiro é o narrador do livro *A resistência* (2015) de Julián Fuks, o segundo é o narrador-personagem Andrés Habegger no longa-metragem documental *O esquecimento (im)possível* (2016). Em suas narrativas, os autores adotam a primeira pessoa como forma de um trabalho de resiliência que encara um evento traumático em comum: as feridas abertas dos processos de redemocratização da Argentina e do Brasil. Por percorrerem espaços que a história oficial não preencheu, as narrativas de Fuks e Habegger se agarram a fragmentos de lembranças, reconstruindo e buscando memórias a partir do vácuo instaurado pelos regimes ditatoriais sul-americanos dos anos 1970.

Um trabalho de resiliência inicia-se após um evento traumático, criando estratégias e ferramentas para que um sujeito dê sentido ao seu trauma. O autor Boris Cyrulnik em *O murmúrio dos fantasmas* (2005, p. 45) aponta a importância de encontrarmos uma tipologia da narração traumática, encontrando formas de transformar os choques desses eventos em representações de imagens, ações e palavras. Na presente pesquisa, essas formas seriam a literatura e o cinema, as imagens e sons gravados e as palavras. Ao adotarem a primeira pessoa em suas histórias, Fuks e Habegger remanejam os elementos de seus passados como forma também de construir e questionarem representações de si que se estabelecem culturalmente na sociedade. Levamos em conta o termo "histórias" não apenas abrangendo os territórios da ficção como os da não ficção, como também adentrando em especial o universo das narrativas pessoais. Entendemos que, para estes autores, resistir ao silenciamento imposto pelas sociedades totalitárias é contranarrar com seus próprios itinerários íntimos como forma reparativa.

Curioso notar que ambas as histórias iniciam-se a partir de uma privação, voluntária ou não, que se impõe a seus personagens: o "não dizer" e o "não dito" sobre o irmão que incomoda o narrador de *A resistência*, a "ausência" e o espaço deixado pelo desaparecimento do pai do diretor de *O esquecimento (im)possível*. À

frente do vazio e do silêncio, os narradores buscam diferentes mecanismos para recuperação de suas memórias. Abrem as gavetas e armários abandonados por cada família e resgatam papéis, documentos, fotografias. A partir de todos esses objetos e seguindo o eixo da memória, partem para reconstruir e ressignificar cada um de seus achados a fim de incluí-los (ou não) em suas narrativas.

A princípio, ambas as histórias partem de características em comum: um personagem narrador, em um ambiente que nos sugere um cômodo de uma casa ou apartamento, vasculha por entre itens de seus arquivos pessoais. Dentro desses ambientes internos, pouco a pouco somos expostos às suas vozes em primeira pessoa, cada uma relatando as dificuldades em reconstruir suas narrativas. Afinal, são narrativas compostas a partir de dúvidas, lapsos, que observam vazios e partem daí para desenvolverem-se. Podemos assumir que estes “gatilhos” que ocorrem dentro dos ambientes fechados são o que levam estas histórias a prosseguirem por diferentes caminhos, não necessariamente seguindo linhas narrativas lineares ou de atos bem definidos. A partir destes momentos de solidão, cada narrador inicia um percurso próprio e pessoal por entre a escrita literária e cinematográfica.

### **3.1 O uso de imagens de arquivo e o efeito de real**

No ensaio *Cascas* (2017), o autor e filósofo Georges Didi-Huberman, neto de judeus assassinados nos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau, parte em uma jornada pessoal sobre a memória da Shoah e o poder das imagens – nesse caso fotográficas – como forma de reflexão. À maneira do “anarquivador”, termo proposto por Márcio Seligmann-Silva quanto à figura que reoleciona as ruínas do arquivo do Estado e as reconstrói de forma crítica (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 50); Didi-Huberman viaja até os campos de concentração, hoje desativados e transformados em museus, como forma de entender a importância do olhar de um arqueólogo: com uma interrogação que começa a apresentar as “coisas” escondidas por entre os espaços soterrados e tempos esboroados (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). Em seu trajeto Didi-Huberman interpreta tanto as fotografias tiradas pelos *Sonderkommando*<sup>16</sup>, como também suas próprias fotos, questionando e interpretando o poderio das imagens. O caminho de Didi-Huberman nos permite

---

<sup>16</sup> Denominados pelos SS como o “Esquadrão Especial”: grupo de prisioneiros que eram responsáveis pela gestão dos fornos crematórios dos campos de concentração.

criar paralelos com as narrativas de *A resistência* de Julián Fuks e de *O esquecimento (im)possível* de Andrés Habegger, uma vez que as três partem de memórias familiares, direcionando-se para memórias políticas e, por fim, agregando-se como eixos culturais e narrativos tanto literários quanto audiovisuais.

O uso de fotografias advindas de arquivos pessoais torna-se uma ferramenta primordial nas narrativas aqui analisadas, refletindo também uma questão essencial do trabalho de resiliência de nossos autores. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2009), essa exigência por um suporte fotográfico (e visual) existiria também por não estarmos mais inseridos dentro de uma tradição de memória oral e comunitária, sendo que daí inventamos diferentes estratégias de conservação da memória (GAGNEBIN, 2009, p. 98). Álbuns de fotografia tornam-se parte essencial do material escavado por nossos autores, criando diferentes formas de interpretação de memórias íntimas visando um âmbito coletivo. Por serem, de certa maneira, compilados e recortes feitos como forma de criar uma narrativa coesa de cada família, Susan Sontag (2004, p. 11), à luz da cada vez maior ruptura e separação de núcleos familiares no século XXI, aponta como um álbum de fotografias funciona uma crônica de uma família, atuando como suportes imagéticos que dariam coesão para cada uma delas.

No âmbito das narrativas documentais em primeira pessoa, Pablo Piedras (2014) aponta para o fato de o foco de atenção estar nos realizadores e em suas indagações biográficas, onde teríamos situações em que a imersão ao próprio mundo íntimo não se limitaria apenas ao sentimentalismo presente nos espaços cotidianos (PIEDRAS, 2014, p. 97)<sup>17</sup>, movendo-se para aos registros fotográficos que mobilizam suas memórias. Para fins desta pesquisa, recordamos as reflexões de Roland Barthes em *A câmara clara* (2012), ao apontar para o fato de a fotografia reproduzir infinitamente um ocorrido pontual, de tal maneira que repete mecânica e quimicamente – e hoje eletronicamente – algo que não poderá mais repetir-se existencialmente (2012, p. 14). Esta dicotomia entre o infinito e “daquilo que foi” fotografado permeia as duas narrativas analisadas. As fotografias inseridas nestas histórias não são carregadas apenas de nostalgia, mas, como pontuado por Barthes (2012), caminham pela via da certeza, ratificando o que elas representam (2012, p.

---

<sup>17</sup> “En los documentales autobiográficos, el foco de atención está puesto precisamente sobre el cineasta, dado que la representación que este lleva adelante indaga cuestiones que hacen a su historia de vida. La inmersión en el propio mundo no se limita a lo sentimental en los espacios cotidianos del realizador...”

79) e, conseqüentemente, reforçando o “efeito de real”.

Imagem 5 - Cena de *O esquecimento (im)possível*



Fonte: divulgação.

Em *O esquecimento (im)possível*, a utilização de fotografias do tipo *polaroid* de época, em contraste com captações dos locais no período da gravação, traz diferentes leituras sobre a passagem do tempo e a memória, intensificando a força sensível da narrativa. O diretor/personagem visita os locais em que as fotografias originais foram tiradas, como o aeroporto da Cidade do México, monumentos, parques, quase sempre esbarrando em conflitos entre o que recordava e a imagem que tem em mãos. Tal tensão expõe a nova função que as fotografias ocupam no documentário contemporâneo, principalmente aqueles em primeira pessoa, demonstrando serem verdadeiros gatilhos de memória, exigindo do sujeito (autor) uma mediação como forma de significação (PIEDRAS, 2014, p. 127)<sup>18</sup>.

Interessante também notar a reflexão entre o movimento da justaposição de imagens do cinema contra o “estático” advindo de uma fotografia. O cinema utiliza-se do suporte fotográfico para existir – mesmo que atualmente uma parte das gravações seja feita de forma eletrônica – baseando-se em uma sequência de fotogramas (os famosos 24 frames por segundo) que são projetados numa tela. Para Barthes (2012), no cinema existe sempre um referente fotográfico, mas esse referente desliza e movimenta-se, justapondo-se e impedindo-o de declarar sua antiga existência e deixar um “espectro” no espectador (BARTHES, 2012, p. 83).

<sup>18</sup> “Mientras su función probatoria de la historia se opaca, se descubren como auténticas reactivadoras de la memoria. La referencialidad y la evidencialidad del soporte fotográfico, para poder significar, necesitan ahora de la mediación del sujeto.”

Similarmente, Sontag (2004, p. 15), em contraste com o fluxo incessante da TV (ou do cinema), descreve as fotografias como sendo nítidas fatias do tempo, verdadeiros momentos privilegiados que são convertidos em objetos diminutos que podem ser guardados, colecionados e recordados.

Porém, ao reintroduzir a fotografia em um plano fixo (sem movimentos de câmera), Habegger reivindica o retorno deste “espectro” e desta marca que pontua o espectador e cada sequência é complementada pelas próprias reflexões do narrador. No próprio roteiro de Andrés Habegger, as menções à voz em off já apontam para sinalização e interpretação dessas fotografias:

Andrés (en off)  
En esta historia hay un diario infantil, un gato, el chicharrón, algunas fotografías  
y un padre evaporado.

Niñez rodeada de movilizaciones, gente y más gente, banderas, nombres, el hombre nuevo en camino. Los dos dedos en “V”, los Montoneros y la patria socialista. (HABEGGER, 2013, p. 6)

O narrador, presente no filme pela locução do diretor Habegger, apresenta as fotografias, entre outros elementos primordiais, na recuperação de sua memória, incluindo o importante diário de sua infância que é redescoberto durante o processo de pesquisa do filme. Para o documentarista chileno Patricio Guzmán (2017), as fotografias atuam de certa forma "paralisando" a ação, podendo causar estranhamento, mas sem necessariamente afetar a linha de desenvolvimento de uma narrativa:

O cinema é uma “arte de movimento”, e a fotografia nega essa definição. As fotos são uma maneira de voltar atrás na biografia de um indivíduo. Delas se desprende uma luz misteriosa, pois sua textura é diferente. É como trocar de tipografia na metade de um romance. (GUZMÁN, 2017, p. 92)

As imagens fotográficas surgem como um corte no movimento, uma interrupção.

Talvez, então, a paralisia momentânea incitada pelas pausas de Habegger intensifique ainda mais o caráter meditativo destas sequências. Tal questão assume outros contornos quando se trata de um outro suporte, como o livro, o texto. Neste ponto observamos as descrições de fotografias em capítulos de *A resistência*, de Fuks, que nos suscita questões diversas, ainda que também ocupem lugar de referência ao passado sendo interpretado por um “presente” vivido pelo narrador. Em diferentes capítulos (7, 11, 21 e 35), o narrador de Fuks utiliza-se da figura do

álbum de fotografias como operador do resgate da memória, sendo que podemos ir e voltar do mesmo álbum por entre diferentes períodos da narrativa. Vejamos, por exemplo, os trechos seguintes:

Encontro um álbum de fotos cruzado na estante, largado no ângulo exato que o faça casual. Tenho que virar algumas páginas para que enfim me assalte o rosto do meu irmão, para que enfim me surpreenda o que eu já esperava.

A foto não diz o que eu quero que diga, a foto não diz nada. A foto é apenas seu rosto brando no centro de uma varanda sombreada, os olhos tão claros, os cabelos mais lisos do que teria imaginado - sua beleza de criança que talvez eu invejasse. (FUKS, 2015, p. 24)

Vejo o jovem casal numa imagem esmaecida, uma foto em preto e branco que o tempo exagerou em desbotar. Algo em sua aparência os aliena, contribuindo à sensação de anacronismo - talvez o volume dos cabelos, as pregas marcadas de uma camisa, o banco de pedra maciça onde se sentam, algo além disso que não reconheço e que de algum modo os eterniza. (FUKS, 2015, p. 35)

Ao descrever e apresentar as passagens, Fuks constitui no imaginário do leitor a quase presença física da fotografia como objeto, criando um embate entre o ficcional e o referente. De tal maneira que a aplicação deste recurso descritivo para apresentar como reais fotografias, lugares, objetos, personagens, pode ou não produzir uma ilusão de realidade (REUTER, 2004, p. 127), ou um “efeito de real”, o que apresenta certa diferença em relação à presença das fotografias no cinema. Neste processo, na literatura, o leitor atua como elemento essencial no processo de significação do texto e de seus significados, dependendo de sua construção imaginária, ao ler, a atualização de uma imagem que se proponha como “real”.

Para o crítico francês Yvens Reuter, o efeito do real também se apoia em “(...) retomadas de indicações espaço-temporais comuns ao texto e ao extratexto (recorte cronológico, datas, horas, lugares...)” (REUTER, 2004, p. 151). Aqui teríamos uma possível ponte com o próprio “pacto autobiográfico” de Lejeune, já que o texto também dependeria de incidências de “veracidade” externas para o seu funcionamento. Tal “efeito de real” também surge no documentário, sendo que conforme observa Sérgio Puccini, autor de *Roteiro de documentário*, a linguagem documental adota como característica a sustentação nas ocorrências do real, buscando ancoragem em procedimentos (depoimentos, entrevistas, material de arquivo) que o legitimam (PUCCINI, 2012, p. 24). Entendemos que para Fuks e Habegger, a recorrência à fotografias implica não apenas no processo de “anarquivamento”, mas também as faz atuarem como elementos de investigação,

funcionando como “provas científicas” para o decorrer de cada narrativa. Munidos da presença física que as fotografias traem, tanto como objetos físicos quanto como gatilhos de memórias, cada narrador as lê sob a luz do momento que elas representam.

Chama-nos a atenção, ainda, como o narrador de Fuks demora-se nas imagens da foto. São aproximadamente quatro páginas de interpretação de apenas uma foto, flutuando em fluxo de consciência que rompe barreiras temporais e cognitivas. O narrador duvida de uma explicação para as imagens, chegando a contestar que “[...] a foto não diz nada” (FUKS, 2015, p. 24) para depois notar um “anacronismo” na composição da imagem, contestando a aparência das pessoas, o seu figurino, seus objetos, mas mesmo assim assumindo que mesmo não os reconhecendo entende que o aquilo tudo “[...] de algum modo os eterniza.” (FUKS, 2015, p.35). Talvez esse anacronismo seja realçado pelo próprio procedimento de rememoração desses narradores, uma vez que deslocam memórias e arquivos pessoais sob diferentes apreciações.

Porém, à luz da interpretação de Michel Foucault da obra de Magritte, poderíamos afirmar que tanto Fuks quanto Habegger não só constroem uma representação dessas fotografias como ainda as duplicam, criando novas realidades, cada um à sua maneira. Foucault (2016) ao interpretar a pintura “A Traição das Imagens” de Magritte, refletindo entre o embate da palavra e a imagem, semelhança e similitude entre a figura do cachimbo e a frase “Isto não é um cachimbo”:

A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 2016, p. 58)

Para o filósofo, o quadro acaba por exprimir diversos discursos em um só enunciado, trabalhando em um: “[...] jogo de transferências que correm, proliferam, se respondem no plano do quadro, sem nada afirmar nem representar” (FOUCAULT, 2016, p. 65). O narrador de Fuks, em outro momento (capítulo 21, p. 64), encontra uma foto de seu irmão recém-nascido no colo de sua mãe, nas palavras do narrador “[...] a mulher que seria a minha mãe...” (FUKS, 2015, p. 64). O narrador interpreta as personagens da foto, divagando:

Eu não seria capaz de decifrar, obviamente, o que pensa ou sente essa mulher, esse outro corpo que não é o meu. Apenas observo e me esforço em conhecê-la, tantos anos perdi encerrado em mim mesmo, ocupado em outras quimeras [...] É com o sorriso, então, que ela o contempla, ela contempla o centro do losango desenhado por seus ombros e cotovelos, que ela contempla o meu irmão, aquele ser que não sou eu. (FUKS, 2015, p. 65)

Em um jogo de aparências e similaridades, o narrador de Fuks em uma camada de interpretações estabelece um fotografia que é um texto, uma mãe que no contexto da fotografia ainda não era sua mãe, um meio-irmão recém-nascido que se liga à figura materna da fotografia apesar de ser adotado, por fim, uma teia de relações que termina com o narrador compreendendo que “[...] chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio.” (FUKS, 2015, p. 65). Em um paralelo ao refletido por Sontag (2004, p. 14), as fotografias para o narrador de Fuks atuam tanto quanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. O narrador de Fuks nos sugere, outra vez, um jogo anacrônico, em que a foto é presença e ausência simultaneamente. Habegger, em suas gravações das sobreposições de fotografias antigas com os locais onde foram tiradas, também cria várias camadas de interpretações: uma fotografia de um menino à frente de um monumento, que na verdade é o próprio diretor em sua infância no exílio, que é segurada por uma mãe que aponta a fotografia para o mesmo local só que em sua contemporaneidade, que todos fazem parte de um *frame* de um filme documental.

Fuks e Habegger adotam as fotografias e o material de arquivo como mecanismos instigadores de suas narrativas, aproveitando do efeito de real que elas criam entre leitor/espectador. Elas não são apresentadas como elementos estéticos ou figurativos do texto, mas atuam como elementos de pura reflexão em suas histórias pessoais. Interpretando tal operação sob a ótica do “giro subjetivo” de Beatriz Sarlo (2012), questionando a “razão do sujeito”, Teixeira (2012) ao refletir acerca do documentário em primeira pessoa, refere-se a uma mudança do pensamento cartesiano, o qual a razão rousseuniana traria um novo comportamento em “[...] que lança nova dúvida, ou seja, mas “quem sou eu?” (TEIXEIRA, 2012, p. 265). Portanto, para nossos autores, pensar é criar sentidos, formar novas teias de relações e sinais.

Em *A resistência e O esquecimento (im)possível* é mais importante pensar e refletir do que apenas recordar. As fotografias não são apenas redescobertas e deixadas de lado, como também estabelecem novas conexões e decisões narrativas

que afetam todo o conjunto. Apesar de apresentarem as ditas incidências de veracidade – apontadas aqui com as fotografias – que ajudariam na criação de um “efeito de real”, podemos assumir que as narrativas em *A resistência* e *O esquecimento (im)possível* utilizam-se de experiências de vida de seus criadores. Piedras – referenciando às narrativas em primeira pessoa no documentário – reflete que a primeira pessoa e a enunciação do eu não são somente um recurso narrativo, mas como também uma necessidade que funda a ética – e talvez a própria existência - de seus discursos<sup>19</sup> (PIEDRAS, 2014, p. 114).

Nossos narradores colecionam objetos, além das citadas fotografias, há cadernos, documentos pessoais ou históricos, brinquedos, entre outros durante esse processo. É necessário juntar "provas" que tragam fidedignidade ao texto, porém invariavelmente chega-se a um limite. E daí parte-se para outras operações.

Vejamos em *O esquecimento (im)possível*.

Habegger preenche distintos momentos de sua narrativa com filmagens em Super-8. A princípio, mesclando-as com outras imagens de arquivo de época, tais imagens tornam-se parte de um conjunto, complementando pontos da narrativa. O que não se sabe, pelo menos até perto dos minutos finais do filme, é que tais imagens são reconstruções, refilmagens feitas pelo próprio diretor na época da gravação do documentário. Elas, portanto, apenas simulam serem imagens de arquivo. Seriam como um arquivo fabulado, inventado. Tal atitude parece-nos ecoar a fabricação narrativa induzida pela autoficção, ainda mais quando o diretor nos expõe o aparato cinematográfico de tal maneira ao deixar-se ser gravado com sua câmera Super-8 pelo restante de sua equipe de fotografia. O diretor aponta tais trechos no próprio roteiro, em alguns pontos assumindo que operaria a própria câmera:

(Archivo personal Súper 8)  
 Imágenes de archivo de una casa en el campo. Maia (7 años) y Teo (3años) juegan entre ellos. De golpe se ven descubiertos por una cámara que los filma (yo los estoy filmando) y corren, ellos juegan con la cámara, yo juego con ellos. Se esconden, corren alrededor de un auto, abren las puertas, se suben y se esconden adentro de Él.  
 (HABEGGER, 2013, p. 55)

---

<sup>19</sup> “En este sentido, la asunción de la primera persona y la inscripción del yo no son solamente un recurso narrativo, entre otros disponibles, sino una necesidad que funda la ética - y la existencia misma- de sus discursos.” (PIEDRAS, 2014, p. 114)

Entende-se que é comum, ao narrar-se uma história em um documentário, que o realizador encontre fragmentos que jamais possa filmar (GUZMÁN, 2017, p. 70). Talvez um pedaço de arquivo que desapareceu por entre as limpezas dos estados totalitários, talvez simplesmente porque não querem ser lembrados ou talvez mesmo porque não há forma alguma de se recuperar certas partes das histórias. Para muitos autores é mais comum “reconstruir” o que falta e preenchê-los com sequências como as de Super-8 de Habegger ou até mesmo complementá-las com encenações e atores profissionais.

Procedimento similar, de exposição do aparato, ocorre com o narrador de *A resistência*, também se aproximando ao desfecho da narrativa. Lemos como os pais do narrador questionam e repreendem os erros factuais da história, alegando diferentes motivos:

Nunca tive armas embaixo da cama; guardei armas em casa, sim, mas nunca as guardaria embaixo da cama, num lugar tão óbvio. E o jantar que você descreve para depois insinuar a tortura, a ausência dos amigos nesse jantar, nós nunca ficaríamos tão abalados. Eram tempos duros, cancelavam-se jantares. O que quero dizer é que sinto ingênuo esse militante que você evoca, e não quero me reconhecer nessa ingenuidade. Que no final tudo isso se discuta, que apareçamos criticando o livro, fazendo reparos, ressaltando impropriedades, pode até ser um recurso engenhoso, mas não sei se redime algo. (FUKS, 2015, p. 136)

"Que no final tudo isso se discuta". O trecho soa tanto como uma crítica quanto uma ordem do pai. Para o narrador é importante expor o "aparato" ficcional que preenche os capítulos anteriores, apesar de parecer romper com a credibilidade da história. Segue-se caminho contrário à convenção de que um autobiógrafo vencerá as suas dificuldades e desafios factuais com um certo exercício de objetividade crítica e imparcialidade (AMÍCOLA, 2007, p. 34). Ao lermos: "[...] pode até ser um recurso engenhoso, mas não sei se redime algo"; vemos que para este narrador fabrica-se como forma de encontrar a verdade apesar das diferentes falhas da memória e das tentações em modificar diferentes feitos ao seu favor.

Do que se redime este narrador? Por que expor outra vez tal insegurança?

Parece-nos que certa maneira há uma "dramatização de si" que ecoa os elementos do teatro, da ficção cinematográfica, do duplo, ao mesmo tempo real e fictício, uma outra persona do autor que surge no texto e película (KLINGER, 2012, p. 49). Interessante apontar então os paralelos entre a figura do documentarista e o escritor, os dois percorrendo jornadas pessoais e íntimas sob o viés autobiográfico, encarando situações e interferências que exigem diferentes posições e reflexões em

seus discursos que pretendem enunciar.

Ambos os autores desta pesquisa, ao trabalharem por entre as reverberações de eventos traumáticos tão íntimos, utilizam-se das fotografias como testemunhas daquilo “que não é mais” e como modo de se aproximar da sensação de ausência que os cerca. Como para Barthes (BARTHES, 2004, p. 498), essas fotografias incidem por entre momentos em que esses sujeitos foram fotografados e dos quais esses momentos já existem mais, criando assim o que o autor denomina de “traumatismo renovado”, sendo então que “[...] cada ato de captura e de leitura de uma foto é implicitamente, de modo recalcado, um contato com o que não é mais, quer dizer, com a morte” (BARTHES, 2004, p.498). Retomando a figura do arqueólogo anarquivador de Didi-Huberman em *Cascas* (2017), não se pode assumir que não haja mais nada para ver, para nossos narradores, é importante explorar o passado como também uma forma de rememoração para compreendermos o presente, devemos “[...] saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61).

### **3.2 Sobre desconfianças e outras narrativas**

Como fabular a própria história a partir vazio? Como narrar o inenarrável?

Munidos destas perguntas, os narradores das obras desta pesquisa apresentam diferentes questionamentos e dúvidas em como contar suas histórias. Para eles existe uma necessidade em expor tais preocupações ao leitor/espectador, criando uma cumplicidade ainda maior entre ambos. Parece-nos que os autores assumem essa consciência de si como forma de compreenderem melhor suas histórias pessoais, ao mesmo tempo inventando ficções como forma de criarem sentido em suas narrativas. Por assumirem a primeira pessoa, estes exames de autoconsciência que surgem tanto nos relatos autobiográficos ou autoficcionais atraem uma certa espiral de questionamentos, criando um fenômeno em que a ficção fala de si mesmo, nos sugerindo aproximar-se da ideia da metaficção, tal como analisada por estudiosos como Linda Hutcheon. Para Gustavo Bernardo (2010, p. 52), a metaficção desconfia da realidade, porém também desconfia do realismo. Desconfia do autor, como também desconfia do leitor. Desconfia de si mesma, por fim desconfiando de uma presunção de identidade. É neste ponto que

acreditamos que esse conceito aproxima-se das narrativas de *A resistência* e *O esquecimento (im)possível*, por tratarem de obras que partem de buscas de identidade a partir de memórias pessoais, porém criando espirais paradoxais, de certa forma narrativas em que os autores correm atrás da própria imagem, portanto, da própria origem, como a serpente urobórica corre atrás da sua própria cauda. (BERNARDO, 2010, p. 52).

Vejamos o seguinte trecho de *A resistência*:

Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso. Ele estava sentado no banco da frente. Se chorava, decerto continha qualquer soluço e escondia as lágrimas com as mãos; ou voltava o rosto para a janela, extraviava a vista em presumíveis pedestres. O caso é que não me olharia, não viraria para trás. Talvez fossem os meus, os olhos lacrimosos. (FUKS, 2015, p. 14)

O narrador anuncia uma lembrança de seu irmão. As lembranças são, à sua maneira, partes de um dispositivo comum de rememoração destas narrativas. Afinal, trabalhar com os resquícios da memória é também lembrar, recordar, reconectar. Porém, é também aqui, neste caso, negar. Para o narrador, a lembrança pode ser nada mais do que uma “[...] nuance inventada”, parte de uma composição (fabulação) de uma já existente rememória de um episódio difuso por entre as lacunas do não-dito. Cria-se então uma história que compensa a dúvida: o irmão sentado no banco da frente de um automóvel, talvez chorasse (há uma dúvida, afinal, por ser uma lembrança), talvez até escondesse as lágrimas entre as mãos. Por fim, o narrador nega que exista tal lembrança. Volta a desconfiar de si mesmo, ao ponto de assumir que talvez os olhos lacrimosos fossem os próprios. Encerra-se o círculo, volta-se ao princípio. Apesar de circular, o leitor transforma-se no processo, o narrador igualmente.

Nesta pesquisa, os autores em seus discursos – literários ou audiovisuais – adotam estratégias de enunciação, nesse caso a partir da primeira pessoa do singular, o “Eu” enunciado, remetendo à pessoa que enuncia no ato de comunicação. Por tratarmos de narrativas que partem de material íntimo e pessoal, quase sempre vinculadas a traumas anteriores aos autores, temos também elementos referentes ao espaço e ao tempo localizados no momento da enunciação como, por exemplo, cidades ou ruas das quais percorreram, entre outros. Porém, ao trabalharem com a matéria da memória e espaços vazios da história oficial, Fuks e

Habegger preenchem suas narrativas com ficção. Aqui, somos remetidos à ideia de fabulação, conceito-chave para a literatura tal como concebe Michel Foucault: “[a literatura é] feita de uma fábula, de alguma coisa que deve e pode ser dita, mas essa fábula é dita numa linguagem que é ausência, que é assassinato, que é desdobramento, que é simulacro...” (FOUCAULT, 2016, p. 81). A fabulação torna-se material de composição essencial nesse preenchimento de ociosos e espaços vazios.

Durante *O esquecimento (im)possível*, o narrador/personagem parte em uma viagem de carro em busca do ponto exato de uma foto da infância. Como narrado em voz over:

Andrés (en off)

Algunas postales de infancia son huidizas, pero están allí, diciendo que aquellos momentos existieron.

¿Será esta película un intento de salvar imágenes, de otorgarle movimiento al recuerdo?

Acá el recuerdo tiene corporeidad.

Aquí los cuerpos tenían cuerpo, y la ausencia también tuvo cuerpo. (HABEGGER, 2013, p. 19-20)

Andrés pergunta da natureza evasiva dos postais de sua infância, questionando até se os momentos realmente existiram ou não. Parte então em indagar se o filme todo não seria uma forma de salvar as imagens, dando movimento à lembrança. Para este narrador é importante ressignificar a lembrança e colocá-la no contexto de um imediato presente. A necessidade de a lembrança ter um corpo equivale à necessidade de existir um “corpo” como prova jurídica, de um reparo histórico e de justiça a família que perdeu o pai.

Vemos então que ambas narrativas desacreditam de sua própria história pessoal, questionando não só a história oficial, mas também até os próprios limites de suas memórias e dos modos de reportá-las. Portanto, as escolhas de perspectivas e decisões narrativas de Fuks e Habegger ajudam, a princípio, a criar uma relação entre o narrador e o universo ali apresentado, como no caso da opção pela narração em primeira pessoa, como também nos relatos das viagens, no uso de diários, no próprio caráter reflexivo dessas narrativas, tanto literárias quanto audiovisuais (PUCCINI, 2012, p. 107). Os autores, cada um à sua maneira, partem em refletir sobre a própria linguagem de suas narrativas.

O narrador de Fuks em *A resistência* contempla a invenção literária e também a impossibilidade de uma narrativa, mesmo inventada, dos espaços vazios da

memória. Neste trecho, ele tenta refletir sobre o nascimento de seu irmão, observando que há aí o que não pode ser narrado:

O parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe. Pondero agora, passadas tantas páginas, que deveria ter sido fiel ao impulso de suprimir aqueles pobres cenários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável. Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão. (FUKS, 2015, p. 59)

Notamos aqui o processo de “criação” do narrador que expõe suas próprias dúvidas quanto à narrativa. Afinal, ao ponderar “[...] passadas tantas páginas [...]” (FUKS, 2015, p. 59), questiona até passagens de sua narrativa, contestando decisões narrativas quanto “[...] aqueles pobres cenários imaginários [...]” (FUKS, 2015, p. 59). Os tais cenários “imaginários” em relação ao parto conferem aos centros de tortura utilizados pela repressão Argentina, dos quais o narrador confere mais detalhes para logo recusá-los. O embate entre o material da memória coletiva da repressão com o material íntimo, advindo da história pessoal, torna-se pulsante na narrativa. Vemos então como este processo de “criação” ou “fabulação” literária parece demonstrar como a ficção ajuda a acessar pontos difusos da realidade, como no caso dos centros de tortura ou dos traumas que parecem ser apagados pelos aparelhos de um estado opressor.

Importante compreendermos também como a figura amálgama do documentarista, que mescla o autor literário com a visão do cineasta, depara-se também situações e elementos que fogem ao seu controle, ocorrendo em momentos que saem do protocolo e da linearidade de um roteiro planejado. Para Teixeira, no decorrer de sua gravação o documentarista terá que “[...] se haver com as ficções pessoais que estabeleceu, com as verdades adquiridas que o acompanham e insistem, num terreno movediço que abala seu sistema de crenças” (TEIXEIRA, 2012, p. 257).

À medida que estas duas histórias caminham, seus narradores parecem remanejar e reorganizar fatos e causos de diferentes maneiras. Utilizam-se de matéria constituída da memória: maravilhosa porém enganosa, que não só tende a apagar-se com os anos, mas muitas vezes modifica-se atraindo elementos variados. É neste exercício de identificar e trabalhar com estes "elementos" que nossos autores optam por diferentes modos de reconstrução narrativa. Caminha-se por diferentes ruas e avenidas, muitas vezes, em jornadas longínquas. O narrador de *A resistência* alterna por entre momentos em que está enclausurado em um ambiente

claustrofóbico de um apartamento, explorando armários e cômodos, para momentos em que caminha pelas ruas de Buenos Aires, descrevendo ruas e trajetos de forma que se poderia reconstituir seus passos:

Avisto então a placa da rua Virrey Cevallos e posso enfim dar algum ritmo aos meus passos. Descubro que encontrei meu rumo ao me ver acompanhado, caminho em companhia de outras pernas ágeis. Uma pequena multidão se acumula ante a sede das Avós da Praça de Maio, vislumbro a alguma distância a exaltação de seus braços, sinto em meu tórax a vibração de seus gritos. (FUKS, 2015, p. 128)

Acompanhamos o trajeto e o fluxo de consciência à maneira de um detetive: percorremos o passos a procura da verdade da história do narrador, ao mesmo tempo em que vemos suas mudanças de comportamento, suas pernas que se tornam ágeis como num ritmo de montagem cinematográfica. Para nossos narradores, viajar torna-se não só uma necessidade investigativa, como, sobretudo, existencial, aliada a uma transferência entre narrador e leitor que traz uma cumplicidade. Habegger, em *O esquecimento (im)possível*, desloca-se para o interior da Argentina, México e Brasil, como forma de capturar e refazer os passos de seu infância e de seu pai. No documentário em primeira pessoa, deslocar-se propõe um novo ponto de vista narrativo, sendo que este formato de viagem documental traz uma nova dinâmica, referenciado-se ao recurso do *traveling* (movimento de câmera) para registrar deslocamentos, criando assim um contraponto a linguagem de câmera estática de documentários testemunhais anteriores (PIEDRAS, 2014, p. 70).

O deslocamento, as fotografias, a primeira pessoa que questiona também a sua própria história: todos estes elementos remetem às formas de desenvolvimento de estratégias narrativas. Ao adotarem tanto elementos biográficos (a partir da autobiografia ou mesmo a autoficção), como elementos do ensaio e filme-ensaio, Fuks e Habegger tentam de certa maneira criar novos pactos com seus leitores e espectadores, compreendendo que estão sempre em conflito com o tecido do “real” do qual trabalham.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dois homens chegam ao final de uma jornada. Não falamos aqui necessariamente de uma jornada aos moldes de Homero, mas sim de uma viagem interior à alma de cada um desses autores. O narrador de *A resistência* nos sugere dar voltas por entre fluxos de consciência, desloca-se por entre ruas de Buenos Aires e trava diálogos com desconhecidos que em pouco o ajudam em seu trajeto. Por fim, após ir e voltar por entre suas próprias memórias, esse narrador encontra-se outra vez sozinho, encarando páginas e mais páginas dessa história que nem ele sabe se está completa ou não. O personagem-realizador de *O esquecimento (im)possível* vai mais longe: atravessa estradas, visita locais que já foram alterados pela força do tempo, encara o vazio dos arquivos oficiais para no fim não encontrar uma “Verdade” que os satisfaça. Cada um, à sua maneira, parece encontrar algum tipo de redenção própria, permeados pela impossibilidade de uma verdade definitiva em suas vidas.

Marguerite Duras (1993, p. 15) diz que o ato de escrever parece-nos exigir uma necessária separação do escritor com as pessoas em sua volta. Escrever é, portanto, uma solidão. A primeira pessoa que surge nestas narrativas não só nos traz uma cumplicidade e faz compactuar, escritor e leitor, como também nos expõe cada vez mais à solidão desses narradores. Afinal, é a partir de cômodos de uma casa que cada um inicia sua narrativa: seja de um escritório, uma sala de estar, um corredor. Nossos narradores inventam e reconstroem solidões por entre páginas e frames. Michel Foucault (2004, p. 155), comentando sobre escritos de Atanásio, nos sugere uma leitura cuja escrita de si atenua os perigos da solidão, criando um olhar possível para um assunto e de certa maneira criando um “companheiro” ao autor.

Escrever é também buscar uma potência literária e documental. Escreve-se buscando um lugar de resiliência, porém também como invenção, fabulação, cria-se um corpo, formam-se novas realidades. Nossos autores tencionam a realidade ao escreverem em uma página em branco e ao ligarem uma câmera filmadora. Neste momento, de forma consciente ou não, estes narradores ficcionalizam-se. Por isso que a interpretação de Diana Klinger (2012, p. 34) sobre a autoficção nos atrai a pontos de contato com estas narrativas, ainda mais quando vemos que esse gênero lida com a tensão da presença e a ausência nos discursos do trauma.

Os processos de redemocratização e de políticas de esquecimento são os pontos de partida de Fuks e Habegger e de vários outros autores que têm produzido narrativas similares desde os anos 2000. Como vimos, por atuarem dentro de um sistema traumático, parecem suscitar pela primeira pessoa também a urgência do recurso testemunhal, apesar de não serem necessariamente respaldados juridicamente e nem de terem correspondido em momentos à mesma experiência dos sobreviventes das injustiças da história. Estas escrituras do “Eu” são de certa forma tentativas de reparação destes “erros” da História, assumindo a própria fragilidade da busca pela “Verdade” e encarando as dificuldades de assumirmos narrativas a partir da matéria da memória.

Estaríamos então observando a formação de novos “narradores trapeiros” e “anarquivadores” (assumindo as figuras propostas por Walter Benjamin e Márcio-Seligmann Silva). Como procuramos mostrar em nosso percurso, estes autores encontram na insuficiência de preencherem os vazios de suas histórias a necessidade de buscarem outras formulações e estratégias narrativas. Para tal, utilizam-se das fotografias (tanto como descritas em largas passagens de *A resistência* ou como recurso dramático e imagético em *O esquecimento (im)possível*), colagens de diários, trechos de diálogos, descrições de viagens. Assumem elementos do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune para logo depois romperem com as convenções narrativas da autobiografia. Utilizam-se de elementos do ensaio e do filme-ensaio, porém afastam-se de centralizarem suas histórias em uma formulação clara ou de encaixá-las necessariamente a apenas um gênero. Sobram dúvidas e questões que abrem as portas para indagações metanarrativas que são levantadas pelos narradores dessas obras. Embaralham ainda mais os procedimentos ao incluírem elementos biográficos em suas obras, criando novas pontes de relações que criam dúvidas ou afirmações com seus leitores e espectadores.

Dobrando-se em seus próprios escritos, questionando e expondo seus próprios aparatos narrativos, acreditamos que a literatura de Fuks e o cinema de Habegger apontam para uma nova abordagem da linha tênue entre ficção e verdade. O próprio Julian Fuks no texto *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo* (2017) nos sugere a necessidade de uma nova ficção que estabeleceria novos princípios de representação de uma verdade. Por dentro dessa fina malha de interpretações,

quem sabe, estaria surgindo aos poucos esse novo narrador, que apesar de ainda sem um nome definido, que já estaria atuando dentro do que Fuks já chamaria de uma “pós-ficção”.

Contribuindo para uma discussão sobre a profusão do “Eu” dentro da comunicação em massa contemporânea, ainda mais em uma era de influenciadores digitais que assumem narrativas próprias seja via postagens em blogs ou via gravações próprias, Bruno Lima (2015, p. 10) recorda que o indivíduo pós-moderno aproxima o interlocutor virtual a uma imagem real, eliminando qualquer dúvida sobre a identidade de quem se comunica, ajudando nesta invasão de “realidade” por entre diferentes mídias. Porém, os autores aqui estudados e as novas figuras narrativas às quais eles apontam parecem destruir esta noção, estabelecendo novas formas de compreensão do real e questionando constantemente a noção de verdade em uma era permeada pela dúvida. Para Fuks, existiria aí uma leva de: “[...] autores tentando acessar muito mais diretamente a realidade, tentando tocar o presente, incorporar o presente às suas próprias obras. E, nesse sentido, o documental e o ficcional se aproximam”. Esse ponto de contato entre as duas artes é fundamental na compreensão dessa necessidade que os autores têm em “tocar” a realidade, atuando em uma maneira e lógica que vai em caminho contrário do alcançado pelo romance moderno.

Parece-nos que uma (nova) literatura surge como a matriz fundamental para o princípio destas novas narrativas, sendo que nossos autores invariavelmente partem dessa escrita pessoal e intimista para depois desabrochar em novos caminhos em suas histórias. O percurso de pesquisa aqui empreendido nos levou a algumas noções que buscam dar conta destas expressões da literatura do “Eu”. Para o que nos parece relevante hoje, no contemporâneo, essa escrita ganha uma importância no sentido de reelaborar memórias e buscar novos sentidos, ela implica necessariamente em criação de novos mundos. Seja ela autoficcional, autobiográfica ou ensaística, inicia-se em um papel em branco, num cursor que pisca na tela do computador e na câmera que inicia uma gravação.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo? Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 22 jul. 2018. doi:<https://doi.org/10.5007/%x>.

AMÍCOLA, José. **Autobiografía como autofiguración**: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Brasília: Imprensa Nacional, 2003.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de Janeiro de 1977**. Cultrix: São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. **O efeito do real**. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **O grão da voz**: entrevistas, 1961-1980. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora, 1980.

BERNARDET, Jean-claude. **Sophie Calle e a autoficção**. Disponível em: <[http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02\\_2009-08-08.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02_2009-08-08.html)>. Acesso em: 10 out. 2018.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CRITELLI, Dulce Mara. **História pessoal e sentido da vida**: historiobiografia. São Paulo: FAPESP, 2016.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas, SP: Papyrus, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. P. 111-125.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Vanda Anastácio. Algés: Difel Editora, 1993.

FAEDRICH, Anna. **Autoficção**: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica* n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/0> (acesso: 20/05/2017)

FOUCAULT, Michel. **O belo perigo**: conversa com Claude Bonnefoy. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. **A grande estrangeira**: sobre literatura. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. *A escrita de si*. In: **Ética, sexualidade, política** / Michel Foucault; organização e seleção de textos Manoel Barros de Motta, tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?*. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

\_\_\_\_\_. **El origen de la hermenéutica de sí**: Conferencias de Dartmouth, 1980. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, Julián. **A era da pós-ficção**: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, C. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 73-93.

FUKS, Julián. **Entrevista com o autor** [fev. 2019]. Entrevistador: Jairo de Almeida Machado Neto. São Paulo: independente, 2019. E-mail.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê**: um modo de fazer documentários. Tradução de José Feres Sabino. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

HABEGGER, Andrés. **Entrevista com o autor** [maio 2017]. Entrevistador: Jairo de Almeida Machado Neto. São Paulo: independente, 2017. E-mail.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Revista Alea*, vol.15/1, p. 218-231, Jan-jun. 2013.

Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2013000100014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000100014)> Acesso em: 20 maio 2017

HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*. Poetics Today. 2008. p. 103-128. Disponível em: <<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>> Acesso em: 02 mar. 2018

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014

KLINGER, Diana. **O escritor fora de si**: considerações sobre inspiração e autoria. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 3-14, dez. 2016.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KUCINSKI, Bernardo. **K**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012; Cosac Naify, 2013.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. São Paulo: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016

LIMA, Bruno. **Eu**: itinerário para a autoficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. (Org.) Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira**. Trad.: Fernando R. Moraes de Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura do século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PILLA, Maria. **Volto semana que vem**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

PUCCHINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papirus, 2012.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução: Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROBIN, Régine. **Autoficção, bioficção, ciberficção**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/3-R%C3%A9gine-Robin-autofic%C3%A7%C3%A3o-biofic%C3%A7%C3%A3o-ciberfic%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acesso em: 20 maio 2017

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente: Notas sobre el cambio de una cultura**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. In: **Poiésis**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). Niterói: PPGCA, 2014, p. 35-58.

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

VIEIRA, Willian. Por uma poética da autoficção. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 17, p. 167-173, dec. 2016. ISSN 1984-1124. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/123419/121526>. Acesso em: 27 mar. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p167-173>.

### Filmografia:

CUATREROS. Direção: Albertina Carri, 2016, 2016, 83 min, Color, Documentário.

DIARIO de uma busca. Direção: Flavia Castro, 2010, 108 min, Color, Documentário.

O ESQUECIMENTO impossível. Direção: Andrés Habegger, 2016, 81 min, Color, Documentário. Título original: El (im)posible olvido.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert Flaherty, 1922, 79 min, P&B, Documentário. Título original: Nanook of the north.

O PACTO de Adriana. Direção: Lissette Orozco, 2017, 96 min, Color, Documentário. Título original: El Pacto de Adriana.

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew, 1960, 60 min, P&B, Documentário.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007, 80 min, P&B, Documentário.

SEM SOL. Direção: Chris Marker, 1983, 104 min, Color, Documentário. Título original: Sans Soleil.

STORIES we tell. Direção: Sarah Polley, 2013, 108 min, Color, Documentário.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov, 1929, 68 min., P&B, Documentário. Título original: Человек с кино-аппаратом.

## **APÊNDICE A – Transcrição de entrevista com Julián Fuks**

**1) É possível notar um recorte específico (ou sintomático) quanto a profusão de narrativas autobiográficas/autoficcionais/ensaísticas que surgem a partir dos anos 2000 e advém de autores latino-americanos, em muitos casos, filhos de exilados ou de parentes vítimas de ditaduras do Cone Sul. Porém, é possível notar um esgotamento ou até esvaziamento destas narrativas com a guinada da extrema direita por entre diferentes países?**

No primeiro caso, me parece certo o diagnóstico, essa visão de que há uma proliferação de narrativas subjetivas sobre a experiência da ditadura militar e narrativas de segunda geração, na esteira daquilo que se concebe como pós-memória, essas gerações posteriores à ditadura retomando o passado de seus avós, seus pais. Isso tudo se vê com muita clareza. Mas não penso de forma alguma que essa guinada da extrema direita, a guinada conservadora recente represente um esgotamento dessas narrativas. Pelo contrário, me parece representar um aumento da pertinência desse olhar para o passado. O passado está mais presente do que nunca nesse momento, com a retomada desses anseios autoritários de outro tempo. No Brasil, a gente vê o desejo de volta dos militares ao poder e, de fato, se concretizou numa volta parcial dos militares ao poder nesse governo Bolsonaro. Para mim, só aumenta a necessidade de narrativas assim, a necessidade de reflexões sobre o passado e a forma dessa reflexão não pode senão ser a forma subjetiva, o olhar que encara aquilo que se passou na esfera familiar, no âmbito mais íntimo, enfim, para compreender os efeitos perversivos que esses regimes tiveram. Então, me parece que eu ia no caminho contrário da interpretação, que a guinada da extrema direita agora exigiria dos escritores uma tomada de posição em torno disso e tornaria mais pertinentes e mais fundamentais ainda essas narrativas.

**2) De certa maneira, estas expressões do "Eu" tensionam a realidade ao seu redor, sejam advindas da literatura ou no documentário. Podemos dizer que sem ficção (aqui vista como fabulação, invenção) não existiria um acesso à realidade?**

Então, já há alguns séculos existe a visão de que a ficção, a literatura, o romance, em particular o romance moderno, seria uma forma de aproximação à realidade. Talvez, a forma mais contundente, uma forma privilegiada de representação e de registro da realidade. Ou seja, não é uma ideia nova a que se processa nessas narrativas recentes. Me parece justamente que recentemente, entra numa espécie de crise a ficção, a fabulação, em particular. A invenção de um outro que não a voz do próprio autor, todas as arbitrariedades presentes na construção de um enredo, na adoção de um nome, na elaboração de uma trama, tudo isso entra em cheque no último século (é possível dizer). É acho que algo dessa ideia de que a ficção seria uma porta de entrada para a realidade se problematiza. Aí, na esteira disso, a gente vê, como consequência disso, a gente vê autores tentando acessar muito mais diretamente a realidade, tentando tocar o presente, incorporar o presente às suas próprias obras. E, nesse sentido, o documental e o ficcional se aproximam. A ficção em si, o elemento fabular da ficção já não é visto como a melhor maneira de representar o real. O real teria que ser em alguma medida tocado diretamente e absorvido pela obra literária. Parece que esse é o movimento, que é um pouco

distinto da lógica que prevaleceu ao longo dos séculos de romance moderno de que a ficção seria a forma mais cristalina da realidade ou a forma mais eficaz de ver o que se passa ao redor.

**3) À luz de seu texto no livro "Ética e Pós-Verdade": nesta exigência de uma nova literatura que responda à altura da crise de Verdade e de acesso a realidade, quais caminhos este novo autor deverá tomar?**

É difícil pensar à luz disso tudo quais caminhos um escritor deve tomar, como se houvesse um imperativo ou um único caminho a seguir ou um momento de pertinência única, "só isso interessa agora". Eu sempre rejeito esse tipo de formulação mais absoluta de um dever para o escritor ou para o ficcionista de modo geral. Os caminhos são muito abertos. Tenho muito interesse por isso que tem acontecido, o fenômeno dos hibridismos, a aproximação mais radical e mais extrema da ficção e do romance em direção a outros discursos, o discurso historiográfico, o discurso autobiográfico, filosófico, político. Isso é o que mais me interessa, o que me parece uma espécie de linha de frente ou de vanguarda do romance contemporâneo. Um romance que inclusive se afasta fortemente da sua condição, da sua dimensão de romance e se aproxima dessas outras coisas. É o caminho que neste momento mais me interessa, mas é impossível fazer uma projeção futura do que deve ser feito em algum momento.

A gente vê, ao longo da história do romance, pelo contrário, oscilações dialéticas, praticamente. Em que depois de um tempo de abandono da ficção em que a ficção não encontra seu sentido ou a fabulação perde lugar, há uma retomada, há uma rejeição às práticas mais comuns do presente e uma adoção de práticas mais pretéritas. Então, esses fenômenos vão oscilando com o tempo e nada perde pertinência de vez. Tudo pode ser retomado com um novo vigor, representando algo de novo e de inovador. Sempre vale a máxima de Pierre Menard, daquele conto do Borges, sobre o autor do Quixote, "Quando algo é reproduzido, reencenado, retomado em tempo posterior, esse algo é outra coisa e tem uma nova pertinência". Nenhuma prática do mundo da literatura está abolida de forma alguma. A gente vai elaborar outras e outras ao longo do tempo. E, enfim, neste momento o abandono da ficção é o que mais me interessa. Eu, pessoalmente, sinto o cansaço da ficção, tal como eu disse em outros lugares, sinto que isso já não comunica tanto como comunicava antes e que me interessam justamente esses autores que tentam tocar e incorporar o presente às suas obras, mas não sei o que será daqui há 10, daqui a 15, daqui a 20 anos.

**4) Estaríamos então observando a formação de novos "narradores trapeiros" e "anarquivadores" (assumindo as figuras propostas por Walter Benjamin e Márcio-Seligmann Silva). Qual seria então este novo personagem que figuraria nesta nova literatura?**

Fiquei bem intrigado com essa sua pergunta. Não me lembro dos narradores trapeiros, não conheço os anarquivadores. Acho termos, sobretudo esse segundo, interessantíssimos. Se eu entendo o que há nessa palavra-valise, uma espécie de arquivo anárquico do passado, me parece muito interessante para pensar essa ideia de recuperação de uma memória e de um passado familiar, mas uma recuperação que não segue as diretrizes de um apanhado histórico que segue outra lógica, muito

mais íntima, muito mais particular. Mas, enfim, isso é só uma forma de depreender o que você está me perguntando. Eu não tenho nenhuma maneira mais precisa de responder essa pergunta. Mas você também aponta para pensar quem seria o novo personagem dessa narrativa contemporânea, como se delinearía um personagem e acho que você tem duas coisas simultâneas nesse tipo de literatura e de narrativa que eu estou valorizando há um só tempo, um personagem muito próximo do narrador, a ideia de uma aproximação, de um alinhamento, entre autor, narrador e personagem; autor-narrador-protagonista; a gente tem visto essas vozes se confundirem em várias obras, sem que essas instâncias possam se separar tão concretamente quanto em outro tempo.

Então, você vê a emergência desse autor-personagem dentro da própria obra. Mas, ao mesmo tempo, isso não significa um mergulho só narcisista, umbiguista, como muitas vezes se concebe. Pelo contrário, muitas vezes, esse autor-narrador-personagem está ali na obra para muitas vezes ir em busca do outro, a procura de uma reflexão sobre o outro, a procura de uma aproximação e de uma compreensão do outro. O elemento da alteridade está muito presente em diversas obras contemporâneas e penso que esse é também um dos desafios, como que a busca de uma voz mais autêntica, mais legítima desse autor que não seja, por exemplo, a invasão da voz do outro... como essa busca deixa de se fazer só uma preocupação consigo mesmo e passa a ser uma tentativa de aproximação, uma tentativa de representação do outro? Representação no sentido mais de compreensão, de reflexão sobre o outro e de tentativa de diálogo. Me parece que esses são os personagens que eu vejo se desenvolvendo de forma interessante em tempos recentes. Não só a figura autoficcional, mas também a tentativa de reflexão sobre alteridade dentro da autoficção. Pode ser também que eu esteja falando de caminhos muito pessoais, não de caminhos coletivos desempenhados na Literatura como um todo. Pode ser que eu esteja dizendo mais de quais são os meus interesses e os meus propósitos no que eu tenho escrito atualmente.

##### **5) Por fim, como um escritor e autor deve enfrentar a autocensura em tempos tão instáveis?**

Não me parece que, pelo menos no atual momento brasileiro, o escritor deva exercer qualquer tipo de autocensura como forma de proteção de si mesmo, de autoproteção. Não me parece que a gente esteja em uma situação que exija esse tipo de cuidado, que em outras circunstâncias seria muito compreensivo... E assim, nesse momento, me parece um equívoco grande se o escritor decidir agir como um auto censurador por medo do que quer que seja. Para mim é um momento de coragem, de um olhar forte em relação ao presente, de uma tentativa de tocar justamente esse presente, de representar o que se passa ao redor e de transformar as nossas narrativas em discursos mais incisivos, mais fortes e mais contundentes sobre tudo que a gente tem vivido. Então, não vejo necessidade nesse momento de nenhum tipo de autocensura. Não penso que seria uma atitude razoável da parte de um autor nesse momento. Acho que justamente repito, reitero, o momento nos exige coragem.

Eu, a princípio, quando se fala em autocensura, imagino imediatamente a figura do artista, do escritor, cineasta, censurando a si mesmo por prudência, por um cuidado pessoal. E era essa justamente que eu via que não tinha sentido algum. Mas a gente

vê no cenário atual, outra coisa acontecendo que as produtoras, as agências de financiamento e todas as outras figuras ligadas à realização de uma obra que acabam exercendo esse papel de censura. Eu acho que, nesse caso, a palavra autocensura não é a mais adequada. A gente, talvez, esteja falando de censura diretamente, de uma necessidade, por vontade pessoal ou não, de calar certos assuntos, de calar o outro, de impedir que se produzam obras em uma determinada direção. E penso que a gente tende muito a conceber a censura de uma maneira tradicional: a censura de agentes estatais, censura sistemática, organizada, programada para ser censura. E a gente tem visto em tempos recentes algo diferente disso. Uma censura muito mais pulverizada por vários setores da sociedade. Penso que a gente tem que pensar mais no contexto atual na censura de uma forma perversa porque passa por diversos setores da sociedade e não que seria estritamente governamental. Visto dessa maneira, acho que a coisa muda bastante de figura e a gravidade da situação é outra, né?

## APÊNDICE B – Transcrição de entrevista com Andrés Habegger

**1) Cuando escribiste el texto de la locución/narración del documental? Ya empezaste escribiendo en un formato de guión cinematográfico o se desarrolló de otra forma?**

**Quando você escreveu o texto da locução/narração do documentário? Você já tinha escrito no format de um roteiro cinematográfico ou o desenvolveu de outra forma?**

*Bueno, sobre punto uno, cuando escribí este texto de la locución del documentario, yo empecé escribiendo en formato de guión cinematográfico, o sea, se pasó de otra forma.*

Bem, sobre o primeiro ponto: quando escrevi este texto da locução do documentário, comecei a escrever em um formato de roteiro de filme, ou seja, de outro jeito.

*Cuando empieza la idea de trabajar sobre el olvido tenía que ver más con textos muy literarios. De echo, parti de varios libros. Hay un libro muy bonito que se llama Usos del Olvido, de Yosef Hayim, que tiene que ver con textos filosóficos sobre el olvido postholocausto, y básicamente empecé a recortar textos de allí y mucho de novelas de literatura, justamente un tema con la literatura y por eso me parece muy interesante lo que estáis haciendo porque me gusta mucho la literatura. Y justo empecé a leer varios libros que tenían que ver con con la memoria, con el olvido y con la reconstrucción familiar. Varios de Paul Auster, La invención de la soledad; otro por una francesa que se llama Nada se opone a la noche, de Delphine de Vigan y algunos textos de Buñuel, que tiene en su libro, Mi último suspiro, cosas súper interesantes sobre el olvido.*

Quando a ideia de trabalhar com o esquecimento começou, tinha mais a ver com textos muito literários. Na verdade, parti de vários livros. Existe um livro muito bom chamado *Usos del Olvido*, de Yosef Hayim, que tem a ver com textos filosóficos sobre o esquecimento pós-holocausto, e basicamente eu comecei a cortar textos de lá e muitos romances de literatura, justo um tema relacionado à literatura e é por isso que acho muito interessante o que você está fazendo, porque eu realmente gosto de literatura. E comecei a ler vários livros que tinham a ver com memória, esquecimento e reconstrução familiar. Vários do Paul Auster, *A invenção da solidão*; um título de uma francesa chamado *Nada se opõe à noite*, de Delphine de Vigan, e alguns textos de Buñuel, presentes em seu livro, *Mi último suspiro*, coisas superinteressantes sobre o esquecimento.

*Así que empecé a, básicamente, empecé a marcar frases literarias que hablaban de lo olvido en, básicamente, novelas, algunos de textos filosóficos. Así que lo que empecé a escribir, a transcribir, mejor dicho, a suprayar frases, que tenían que ver con el olvido de un modo más literario, de un modo más filosófico, como un libro de notas. Como un libro de notas al margen, que en este caso no estaba al margen, si no hay margen se ponen desde en el centro. Como esas notas al margen se escriben al borde del libro pero que después pasan a formar parte del cuerpo central.*

Então, basicamente, comecei a marcar frases literárias que falavam sobre esquecimento em, basicamente, romances, alguns textos filosóficos. Foi assim que comecei a escrever, sublinhando frases, que tinham a ver com o esquecimento de uma maneira mais literária, de um modo mais filosófico, como um livro de anotações. Como um livro notas nas margens, que neste caso não estava à margem. Se não há margem, eles passam a ser centrais. Como essas notas marginais são escritas na borda do livro, mas depois se tornam parte do corpo central.

*Después, empecé lentamente junto con el proceso de la película. El proceso de la película que tenía que ver con el concepto del olvido, el concepto de la construcción de la memoria. Cuando lo empecé a vincular más a una primera persona, o sea, a mi historia en particular, empecé a escribir frases sueltas en primera persona, pero de un modo muy literario, básicamente. Así que...bueno, pienso cinematográficamente, así que eso es el inevitable. Cuando uno piensa cinematográficamente es inevitable escribir cinematográficamente, creo. Algo que está formateado en la cabeza de esta forma. Pero eran frases sueltas, frases que podían ser muy simbólicas, muy visuales, muy metafóricas, pero frases, al fin. Y te diría que todo ese tipo de frases vinculada a la construcción de la memoria, si es posible recuperar las cosas que uno olvida, a donde se alojan las cosas que uno olvida, a porqué uno olvida, porque es imposible la memoria absoluta – no solo imposible, sino insoportable, si uno acordara todas las cosas de la vida, minuto a minuto, cada cosa que hace o que hizo.*

Então, vagarosamente eu comecei junto com o processo do filme. O processo do filme tinha a ver com o conceito de esquecimento, o conceito da construção da memória. Quando comecei a relacionar mais com uma primeira pessoa, isto é, com a minha história em particular, comecei a escrever frases na primeira pessoa, mas de uma maneira muito literária, basicamente. Bem, eu penso cinematograficamente, então é inevitável. Quando alguém pensa cinematograficamente, é inevitável escrever cinematograficamente, eu acho. Algo que já está formatado na cabeça dessa maneira. Mas eram frases soltas, frases que podiam ser muito simbólicas, muito visuais, muito metafóricas, mas frases, enfim. E eu diria que todos esses tipos de frases ligadas à construção da memória, se é possível recuperar o que se esqueceu onde ficam as situações esquecidas, porque se esquece, porque a memória absoluta é impossível – não só impossível, se não insuportável, se lembrássemos de todas as coisas da vida, minuto a minuto, tudo o que fazemos ou fizemos.

*Así que en este caso te puedo decir que los textos literarios fueron como la base conceptual de lo que después se transformó en el guión, eso es lo que le dió como mucho cuerpo. Porque en base a cómo fueron avanzando esas frases que partirón de lo conceptual, fueron vinculadas, fueron terminando en algo muy particular, particular en lo personal. Y, en última estancia, lo que quise hacer es no trabajar sobre algo tan conceptual en los textos, digo, sino sobre algo muy concreto y muy preciso. Que se pueda deducir olvido, que se pueda deducir la construcción de la memoria. Y así fue.*

Então, neste caso, posso dizer que os textos literários eram como a base conceitual do que mais tarde se tornou o roteiro, e isso lhe deu muito corpo. Porque com base em como foram avançando essas frases, que vieram do conceitual, foram se ligando, se transformando em algo muito particular, particularmente pessoal. E, no final, o que eu queria fazer não é trabalhar em algo tão conceitual nos textos, mas em algo muito concreto e muito preciso. Que pudéssemos deduzir o esquecimento, que fosse possível deduzir a construção da memória. E assim foi.

*Partir de esas frases conceptuales pasaron a un tamiz personal y de un tamiz personal pasaron a un tamiz mucho más palpable y concreto. Y, despues si, le di forma de guión cinematográfico. Esas palabras tenían que estar acompañadas por imágenes que no fueran ilustrativas, sino que fueran complementarias. Y ese fue un trabajo muy fuerte de guión, en la escritura de uión.*

A partir dessas frases conceituais passadas por uma peneira pessoal e de uma peneira pessoal, passamos por uma peneira muito mais palpável e concreta. Depois, dei forma de roteiro cinematográfico. Essas palavras tinham que ser acompanhadas por imagens que não são ilustrativas, mas complementares. E esse foi um trabalho muito forte de roteiro, de desenvolvimento de roteiro.

**2) Y también como fue el proceso de comprender y adaptar sus memorias del Diario de 78? Fue el mismo proceso que hiciste para escribir el guión de la locución?**

**E também como foi o processo de compreender e adaptar suas memórias do Diário de 78? Foi o mesmo processo que você fez para escrever o roteiro da locução?**

*Creo fueron procesos bien distintos porque en realidad enfrentarse con el diario de 78, creo que hay algo que es fascinante en la historia en como uno entiende el pasado o se vincula con el pasado o conecta con el pasado que tiene que ver con desde donde. La historia o los hechos pueden ser o son relativamente fijos, en realidad, son absolutamente móviles. Creo que la historia se modifica siempre porque se modifica el lugar desde donde uno lo observa, desde donde uno lo conecta, desde donde uno lo ve.*

Acho que foram processos muito diferentes pelos quais realmente encaramos o Diário de 78, acho que há algo que é fascinante na história em como cada pessoa entende o passado ou está ligada ao passado ou se conecta com o passado que tem a ver com desde qual lugar. A história ou os fatos podem ser ou são relativamente fixos, mas, na verdade, são absolutamente móveis. Eu acho que a história é sempre modificada porque modifica o lugar de onde a pessoa a observa, de onde se conecta, de onde a vê.

*El diario fue algo que convivió conmigo desde adulto, siendo adulto, mejor dicho, mucho tiempo, o sea, siempre estaba ahí presente, o sea, estaba guardado, pero siempre volvía a aparecer en las mudanzas, volvía a aparecer.*

O jornal era algo que vivia comigo desde adulto, ser adulto, ou melhor, muito tempo, ou seja, sempre esteve lá, isto é, foi salvo, mas sempre aparecia de novo nas remoções, reaparecia.

*Y siempre, hasta el proceso de la película, a ese diario y su escritura lo había visto como algo folclórico, como algo divertido ir a este niño de ocho, nueve años, las cosas que tiene que hacer en su casa, hacerse la comida, estar con su gato, ir a comprar... Siempre lo había leído desde esa clave, no lo había leído desde una clave folclórica, por utilizar una palabra. Estando en lo proceso de la película me enfrenté nuevamente con el diario. Cuando digo me enfrenté es porque me encontré y me detuve en el y lo empecé a mirar con otra clave, ya no con la clave folclórica de mirar lo que escribe un niño de nueve años, sino en dos aspectos: primero entender que por la lectura de ese diario, me doy cuenta que escribía por lo menos diez veces por día. Y, por primera vez, lo que pensé es ¿Cómo no recuerdo nada de esta escritura? Cómo no tengo una imagen sentado sobre una mesa, escribiendo? Cómo no tengo una imagen de donde lo guardava a la noche? Cuál era el lugar de este diario, porque no recuerdo nada de esto siendo que era algo que hizo por varios meses, bastante veces por día?*

E sempre, até que o processo do filme, vi aquele diário e sua escrita como algo folclórico, como algo divertido para ir a esse menino de oito, nove anos e as coisas que ele têm que fazer em sua casa: fazer comida, ficar com o gato, fazer compras... Eu sempre o li com essa visão, o li de uma visão folclórica, para usar uma palavra. Estando no processo do filme, enfrentei novamente o diário. Quando digo que eu enfrentei é que eu o encontrei e comecei a olhar com outros olhos, e não com a visão folclórica de olhar o que escreve um menino de nove anos, mas em dois aspectos: primeiro entender que, através da leitura desse diário, percebo que escrevia nele pelo menos dez vezes por dia. E a primeira coisa que pensei foi: como não me lembro desse processo de escrever? Como não tenho uma imagem sentado a uma mesa, escrevendo? Como eu tenho uma imagem de onde o guardava à noite? Onde ele ficava? Por que não me lembro de nada disso sendo algo que fiz por vários meses, algumas vezes por dia?

*Entonces, por primera vez leo en clave del olvido, de decir ¿Cómo puede ser que no recuerde nada de esto? Por qué olvidé todo esto? Y por otro lado me surgió también en clave de la película muy fuerte la idea del registro. Por suerte que este diario existe, por suerte que existe un registro de ese momento. Si no existiera un registro de este momento, hay muchas cosas que están escritas ahí que yo no recordaria. Por suerte, el diario sobrevivió y existe. Yo lo veo y me encuentro con el, porque si no, si fuera por mi recuerdo y mi memoria, creo que nunca podría decir que yo escribi un diario.*

Então, pela primeira vez, li na chave do esquecimento, de dizer: como é que eu não me lembro de nada disso? Por que eu esqueci tudo isso? E, por outro lado, também tive a ideia muito forte de registrar em um filme. Felizmente este diário existe, felizmente há um registro desse momento. Se não houvesse registro deste momento, há muitas coisas que estão escritas lá que eu não me lembraria. Por sorte, o diário sobreviveu e existe, eu o vejo e o encontro. Porque se fosse pela minha memória, pelas minhas lembranças, acho que nunca poderia dizer que escrevi um diário.

*Essa ideia de deixar constância que tem o diário, de deixar constância de uma época es como la película que también deja constância de una época y que queda alojada ahí en ese registro.*

Essa ideia de deixar registro que tem o diário, de deixar a prova documental de uma época é como o filme que também deixa a essência de um tempo, que fica alojada naquele registro.

*Hay un tema que siempre me interesó mucho que es como la dicotomía o la paradoja entre el registro y la vivencia, si hay cosas que uno tiene que vivir o hay cosas que uno tiene que registrar para recordar. Es como una especie de falsa dicotomía, porque uno vive cosas que quedan impregnadas a la memoria, impregnadas en la memoria. Y, a veces, uno registra cosas y también quedan impregnadas en la memoria. Pero, a veces, me pregunto si un registro le otorga una liberación de la propia memoria porque eso está registrado ahí. Y no lo sé.*

Há um assunto que sempre me interessou muito, que é como a dicotomia ou o paradoxo entre o registro e a experiência, se há coisas que se tem que viver ou há coisas que se tem que registrar para recordar. É como uma espécie de falsa dicotomia, porque se vive coisas que ficam impregnadas na memória e, às vezes, alguém registra coisas que também se impregnam na memória. Mas, às vezes, me pergunto se um registro nos concede uma libertação da própria memória porque isso foi registrado. E eu não sei.

*Bueno creo haber intentado responder a esta pregunta.*

Bem, eu acho que tentei responder a essa pergunta.

**3) Para las entrevistas: habías hecho una pré-entrevista con las personas o dejaste para hacer las preguntas en su momento? Sobre el punto tres para las entrevistas: habías hecho una pre-entrevista con las personas o dejaste para hacerlas las preguntas en este momento?**

**Para as entrevistas: você tinha feito uma pré-entrevista com as pessoas ou deixou para fazer as perguntas no momento da gravação? Sobre o ponto três para as entrevistas: você fez uma pré-entrevista com as pessoas ou deixou para fazer as perguntas neste momento?**

*Bueno, en el caso de este documental me gusta hablar más de encuentro que de entrevistas. Porque la idea, como yo soy um personaje dentro de la película y estoy llevando adelante el relato, no era solo una cuestión, era mucho más allá de hacer una entrevista en torno de una pregunta, sino generar un encuentro y ver que se producía en ese encuentro.*

Bem, no caso deste documentário, gosto de falar mais sobre encontros do que sobre entrevistas. Porque a ideia, como eu sou um personagem no filme e estou vivendo a história, não era apenas uma questão, era muito mais do que entrevistar em torno de uma pergunta, mas gerar um encontro e ver que se produziria nesse encontro.

*En este caso, yo tenía una ventaja enorme que es conocer a casi todos los protagonistas y, entonces, en este caso como yo trabajo en relación a las otras películas anteriores, sí, siempre hago preentrevistas tratando de que sean pre. Es esto, de no llegar al fondo de la cuestión. Siempre me parece que lo más interesante es que cuando uno llega al fondo de la cuestión, esté la cámara presente.*

Nesse caso, eu tive uma enorme vantagem de conhecer quase todos os protagonistas e então nesse caso como eu trabalho em relação aos outros filmes anteriores, sim, eu sempre faço pré-entrevistas tratando para que sejam pré, ou seja, cuidando para não chegar ao fundo da questão. Sempre me parece que mais interessante que a câmera esteja presente quando alguém chega ao fundo da questão.

*O sea, como suelo trabajar es hacer preentrevistas para tener un panorama de nuestro personaje y básicamente para generar un vínculo y básicamente para darme cuenta por donde abordar estos personajes, si es un personaje para entrar en la película y demás. En este caso, tenía una ventaja enorme que es conocerlos, conocer a mi madre, conocer a mis tíos... entonces, no hizo preentrevistas para nadie. Lo que tenía bastante en claro es lo que quería buscar con cada uno. Entonces, me hice una guía, no de preguntas, sino de áreas temáticas para abordar junto con ellos.*

Em outras palavras, eu costumo trabalhar fazendo pré-entrevista para ter uma visão geral do nosso personagem e, basicamente, gerar um vínculo para perceber onde abordar esses personagens, se o personagem deve entrar no filme e assim por diante. Neste caso, tive uma enorme vantagem em conhecê-los, minha mãe, meus tios... Então, não fiz pré-entrevistas com ninguém. O que eu tinha bem claro era o que eu queria buscar com cada um. Então, escrevi um guia, não de perguntas, mas de áreas temáticas a serem abordadas.

*Tenía bastante en claro que sentía que podía aportar cada uno de ellos y eso es lo fue o lo que intenté ir a buscar. Y lo rico es lo que se vió, es lo que se dió ahí con la cámara, en el momento, vivenciándolo, que siento que son momentos muy verdaderos.*

Estava bem claro que sentia que poderia contribuir com cada um deles e foi isso que tentei ou procurei. E o rico é o que você viu, é o que aconteceu lá com a câmera ligada, vivenciando o momento, que sinto que são momentos muito verdadeiros.

#### **4) Tenías algún guión general del proyecto o la gran parte de la historia fue hecha en el montaje?**

**Você teve um roteiro geral para o projeto ou foi a grande parte da história feita na montagem?**

*Tenía un guión general de proyecto acá. Hay dos cuestiones, para mí, centrales. Una es siempre cuando uno trabaja con un documental es central tener un guión. Un guión como una declaración de intención, como un punto de partida. Un guión de un documental es para mí como una partitura de una pieza de jazz, no? Que es lo que marca la dirección, lo que marca la intención, que es lo que marca y después uno sobre esa base puede improvisar, no? Para mí es central tener un guión. Y por otro*

*lado, hay una necesidad financiera que es para la busca de recursos y de financiación – uno tiene que tener una estructura de gui3n.*

Eu tinha um roteiro geral do projeto aqui. Existem duas quest3es centrais para mim. Uma 3 que sempre quando se trabalha com um document3rio 3 fundamental ter um roteiro. Um roteiro como uma declara33o de inten33o, como ponto de partida. Um roteiro para um document3rio 3 para mim como uma partitura para uma pe3a de jazz, certo? Que 3 a dire33o, o que marca a inten33o, que 3 o que marca e, ent3o, com base nessa marca se pode improvisar, n3o 3? Para mim, 3 fundamental ter um roteiro. E, por outro lado, existe uma necessidade financeira tamb3m, 3 preciso ter uma estrutura de roteiro para buscar recursos e financiamento.

*As3 que lo gui3n te lo voy a mandar ahora para que lo veas. Ese es el gui3n original que present3 al INCAA, que es el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, el que fue aprobado. Ah3 vas a saber que hay muchas cosas que quedaron y muchas otras que no. Hab3 algunos encuentros de algunos personajes que finalmente no se dieron, hab3 algunas situaciones que no est3n ah3 pero que despu3s se construyeron, pero la idea clim3tica, la idea de la vivencia del registro, la idea del super ocho, la idea de los encuentros est3 plasmada ah3 en el gui3n. Y el gui3n (yo) lo ten3 bastante en la cabeza como base y eso es lo que me permiti3 en el momento de rodaje olvidarme el gui3n, a su vez.*

Vou enviar o roteiro para que voc3 possa ver. Esse 3 o roteiro original submetido ao INCAA, que 3 o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais, o que foi aprovado. Voc3 vai perceber que h3 muitas coisas que permaneceram e muitas outras que n3o. Alguns encontros de alguns personagens que finalmente n3o aconteceram, houve algumas situa33es que n3o est3o l3, mas que foram posteriormente constru3das, mas o clima, a ideia da experi3ncia do registro, a ideia do Super-8, a ideia dos encontros est3o refletidas no roteiro. Eu tinha o roteiro t3o claro como base em minha cabe3a, que isso me permitiu esquecer-lo no momento das filmagens.