



Os dias com ele: em busca do pai através do documentário¹

Eliane Vasconcelos DIÓGENES²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O objetivo deste estudo consiste em investigar uma perspectiva atual de realizar documentário, no qual o sujeito filma sua experiência de busca do outro, ligado por laços familiares. Abordamos de maneira específica o caso do filme *Os dias com ele*, 2013, de Maria Clara Escobar. Este documentário nos provoca a refletir sobre a possibilidade do encontro entre pai e filha, uma conversa, se transformar em um filme prestigiado pela crítica e alguns festivais. Examinamos os seguintes aspectos da cultura audiovisual contemporânea implicados neste modo de realização: o impacto da tecnologia digital e o processo de documentar a experiência de busca, de encontro com o outro íntimo. A documentarista recusa fazer uma cinebiografia no molde narrativo, escolhendo realizar o filme essencialmente sob o risco do real.

Palavras-chave: documentário; subjetividade; alteridade; tecnologia digital.

Introdução

O objetivo deste estudo consiste em investigar uma perspectiva atual de realizar documentário, no qual o sujeito documenta sua experiência de busca, de encontro com o outro, ligado por laços familiares. Abordamos de maneira específica o caso do filme *Os dias com ele*, 2013, de Maria Clara Escobar.

Maria Clara posiciona o espectador como testemunha da sua busca pelo pai, Carlos Henrique Escobar, conhecido filósofo, dramaturgo e professor, torturado na ditadura militar brasileira e auto-exilado em Portugal. Assistimos a filmagem do encontro marcado pelo seu desejo de aproximações com o pai, quase um desconhecido para ela. Presenciamos a tentativa, a peleja pelo resgate das memórias do pai referentes à sua vida, à época da ditadura militar e, também, à relação dos dois, pai e filha. Vale a

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Doutoranda e mestre do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC_SP, São Paulo, e professora da Universidade de Fortaleza, Ceará, email: elianevd@uol.com.br



pena ressaltar que esta produção ganhou o prêmio de melhor documentário na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais, 2013, e recebeu menção honrosa no 35º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, em Havana, Cuba, 2013.

O filme *Os dias com ele* nos incita a refletir sobre a possibilidade de um encontro entre pai e filha se transformar em um documentário, prestigiado pela crítica e premiado em alguns festivais. A questão parte do nosso espanto: como uma conversa entre pai e filha ganha força, tornando-se um filme relevante na cultura audiovisual contemporânea brasileira?

O documentário contemporâneo se realiza de maneira surpreendentemente múltipla, o que torna as fronteiras, que demarcam seu território, indefiníveis. Este tipo de cinema, que é arte e que não o é, que é afetado pelo real, mas também o transforma, se libertou de uma identidade. O lugar do documentário é esse lugar de indefinição, do inapreensível. (MIGLIORIN, 2010). E desconfiamos que este filme de Maria Clara Escobar contribuiu para desestabilizar os contornos do mapeamento do documentário.

Neste artigo examinamos os seguintes aspectos da cultura audiovisual contemporânea implicados no modo de realização do filme *Os dias com ele*: o impacto da tecnologia digital e o processo de documentar a experiência de busca, de encontro com o outro íntimo.

Do documentário *Os dias com ele*: em busca do pai

Maria Clara Escobar busca o pai, com quem tem uma relação distante, através de um documentário. Busca memórias, recordações, palavras sobre aquilo que falta na sua própria lembrança: histórias da vida do pai, da sua travessia no contexto violento da ditadura militar brasileira e, também, da relação dos dois, pai e filha. Este é o fio do filme *Os dias com ele*, que se estrutura no movimento de tensão entre a filha, que deseja fazer um filme sobre seu pai, e ele, que aceita a proposta da filmagem com a condição de se situar no comando da operação. “A filha quer, o pai não quer. O que o pai quer, a filha não quer. O filme se constrói no espaço do embate” (MERTEN, 2014).

Maria Clara, fora do quadro, tenta dirigir o pai, conduzir a entrevista, escutar a cena para conseguir o que deseja. Do outro lado, o pai resiste, insiste em governar, estabelecer o formato do filme, regulamentar a filmagem. E a câmera serve de testemunha deste encontro vulnerável a tantos desencontros.



Carlos Henrique Escobar diante de Maria Clara Escobar com a câmera.

Fonte: <http://www.adorocinema.com/materias-especiais/filmes/arquivo-100390/?page=6&tab=2>

Ao suspeitar o acionamento da câmera para capturar sua imagem, o corpo dele se enrijece, torna-se evidentemente formal, artificial, armado. Deste modo, flagramos o seu esforço em compor o seu personagem, aquele que ele deseja aparecer na tela. Do outro lado, observamos o empenho de sua filha em romper com esta configuração para alcançar seu pai. Carlos Henrique Escobar definitivamente não se dispõe a realizar fielmente o filme proposto por Maria Clara; e esta não cede ao filme que seu pai idealiza. A câmera atua na mediação deste conflito.

Algumas passagens do documentário indicam de forma significativa este atrito. Já nas cenas iniciais, o pai tenta direcionar, ordenando: “Você deve me perguntar qual a sua formação filosófica”. Ao que Maria Clara reage: “Então, é assim, eu tenho perguntas objetivas e subjetivas, são curiosidades minhas, na verdade, sobre você, sua vida; e a vontade de fazer o filme é conhecer a sua história que eu não conheço”. No decorrer do filme, presenciamos novamente os questionamentos dele sobre as razões daquela produção cinematográfica, e parecendo sem entusiasmo, desconfiado e desconfortável com o percurso da filmagem, ele indaga: “Me explica o seguinte, você está fazendo esse filme; é como se fosse um filme sobre a situação sua no momento, não é? É seu, é como você está. Qual é o projeto disso?”. E ela reitera: “Uma reconstrução, uma construção de uma memória que eu não tenho da sua história. Pensando um pouco na história do Brasil também. Entende?”.

Assim, o filme parte da força dessas duas personagens que vão pouco a pouco mostrando suas armas para a conquista da batalha, questionando-se mutuamente, expondo-se, colocando em perigo

gradual a tênue linha que permite a existência do filme. (ARTHUSO, 2013)

Uma cena marcante do documentário se passa quando Maria Clara pressiona seu pai a ler o seu próprio mandado de prisão proveniente do DOPS, na época da ditadura. Diante da sua resistência, da sua recusa em fazer “papel de bobo”, ela persevera com muita determinação; esta persistência provoca a eclosão de uma discussão fora do campo, um duelo sonoro. A câmera está ligada, focalizando a cadeira vazia, que foi apontada anteriormente como o lugar da leitura do tal documento. O espectador só possui o áudio do enfrentamento entre pai e filha. Ao rechaçar definitivamente a proposta da filha, Carlos Henrique sai de cena. Após a derrota desta batalha, Maria Clara senta-se na cadeira, frente à câmera, de maneira impaciente, e lê o documento carregando aquele texto tão burocrático, maçante, prepotente. (FRANÇA; MACHADO, 2014).

Em alguns planos, é possível olhar a naturalidade com que Carlos Henrique interage com os gatos da casa, com a esposa, com o filho mais novo; porém, com Maria Clara, o corpo é tomado pelo estado de precaução, cautela, como se ele tivesse em vigília e ela fosse um ser estranho para aquele ambiente, aquela vida. Desta maneira, observamos como a câmera perturba, constrange, aborrece Carlos Henrique Escobar, evidenciando a sua posição invasora, mas, também, vimos como “a personagem de Maria Clara, quase sempre no fora de quadro, é interpelada, encurralada e, por vezes, agredida pelo pai em frente à câmera” (ARTHUSO, 2013).

Na montagem, Maria Clara nos permite entrever a sua luta em enquadrar o pai, a dificuldade em roteirizar os diálogos, os furos do seu projeto, as lacunas das suas estratégias, a pulverização das suas diretrizes, as fragilidades da sua direção. Na tela, nos deparamos com a armação do pai no seu processo de encenação para que seja visto de uma determinada maneira, e o poder da filha em nos revelar tal representação. Assistimos de perto como o fazer cinematográfico é um campo de peleja aflitiva; e Maria Clara escancara esta labuta. (MAIA, 2014)

Durante os diálogos, gradativamente, sabemos das fraturas entre os dois no transcorrer da vida. Maria Clara indaga: “Eu tenho duas perguntas bestas. Uma é sobre mim. O que é que você se lembra da minha infância, de quando eu nasci, da nossa relação, que eu não me lembro?”. Diante desta interpelação, aspectos profundamente íntimos e dramáticos da relação deles são expostos pelo pai:



Estranha esta questão. [...]. Eu vou lhe dizer. Eu fui generoso com você, e covarde, com ela. [...]. Ela [Ana, mãe de Maria Clara] me disse que se eu não lhe garantisse todos os gastos desde que você nascia até dezoito anos, ela abortaria. [...]. Eu nunca assumi filho nenhum.

Em outro trecho do documentário, outra fissura emerge: “Maria Clara, eu não tenho como te ajudar”. E ela imediatamente se contrapõe: “Mas eu não preciso da sua ajuda material”.

Apesar de tantas impossibilidades, o filme também celebra o encontro. Resgatam-se memórias específicas sobre a história do pai: a sua experiência de morar em abrigo e na rua, a fuga do abrigo, a morte dos pais, irmãos e amigos, a fome, a entrada no movimento político e a sua vivência no período aterrorizante da ditadura militar. *Os dias com ele* transita entre a construção de laços e a atualização das distâncias entre pai e filha.

As possibilidades da tecnologia digital no filme *Os dias com ele*

Para compreender melhor a possibilidade de um encontro, conversa entre pai e filha, se desdobrar em um documentário prestigiado pela crítica e alguns festivais, consideramos fundamental debater sobre o impacto da tecnologia digital nesse tipo de produção.

Nos últimos anos, é nítida a intensificação da produção do cinema documental independente no Brasil. Multiplicam-se as opções estéticas e temáticas. Embora este tipo de cinema não tenha conquistado um mercado atraente, nem seduzido uma expressiva quantidade de público nas salas de cinema, é espantoso o *boom* do documentário. Apesar de enfrentarem problemas complicadíssimos na etapa da distribuição, é interessante notar a persistência na realização de muitos documentários de longa-metragem. (MESQUITA, 2007).

No *Festival Internacional de Documentário - É Tudo Verdade*, o número de títulos nacionais inscritos saltou de 45, em 1995, para 480, em 2007. Atualmente, percebemos a progressão de produções independentes realizadas por cineastas, universitários e pessoas comuns que hoje tem acesso a uma câmera digital. Esse *boom* de documentários acontece com a introdução e popularização de vídeo digital no Brasil. Esta tecnologia interfere decisivamente na produção documental. (MUZI, 2010).



Este aumento considerável de produção de documentários se deve muito a progressivo barateamento da produção causado pela captação de imagens com câmeras digitais e montagem com equipamento não-linear. Outra causalidade a ser destacada é o estímulo objetivo à produção por meio de uma legislação de incentivo sustentada em mecanismos de renúncia fiscal, o que alavanca o investimento de alguns patrocinadores privados. (MESQUITA, 2007).

Uma característica marcante na estética do cinema documental contemporâneo se manifesta na tendência da particularização do enfoque, caso claro de *Os dias com ele*. Os temas se definem pelos recortes mínimos, abordando histórias circunscritas a pequenos grupos, acentuando cada vez mais a valorização da subjetividade do homem comum. As experiências estritamente individuais servem de fio condutor. Flagramos a tônica de abordagem empírica das situações, ou seja, as experiências de encontro com os personagens ganham força, valor para o registro. (MESQUITA, 2007).

Santo Forte, 1999, que marcou a volta de Eduardo Coutinho à tela grande, é um filme composto de encontros, entrevistas com 11 moradores de uma favela do Rio de Janeiro. As conversas das pessoas comuns com o cineasta sobre suas experiências religiosas estruturam o documentário. A ênfase é posta na entrevista, conversa, como forma de abordar as subjetividades. (MESQUITA, 2007).

Para entender o processo destas experiências de encontro com o outro ganhar força e valor de registro, é necessário averiguar as contribuições do uso de tecnologias digitais na produção de documentários nacionais.

Em 1993, foi criado um formato de captação digital de imagens chamado Digital Vídeo (DV) por uma cadeia de dez empresas de tecnologia, entre elas Sony, JVC e Panasonic. Este formato foi desenvolvido para aquisição e edição de imagens de alta qualidade. Esta inovação tecnológica desencadeou de maneira significativa a redução dos gastos na logística da produção do documentário. (MUZI, 2010).

A tecnologia sempre viabilizou e interferiu decisivamente no desenvolvimento das linguagens cinematográficas. A dependência da imagem e do som aos recursos da máquina exige o reconhecimento das intervenções tecnológicas nos rumos do cinema documental. Diferentes posturas dos diretores e novos padrões estéticos são suscitados pelo acesso do artista às tecnologias de seu tempo e pelo seu poder de explorar a lógica de seus sistemas.

Dziga Vertov, no documentário *Um homem com uma câmera*, 1929, já apresenta a potência dos gestos do cinegrafista e da montadora na criação do cinema, da verdade



obtida com o uso dos meios cinematográficos. O cinegrafista aparece armado com uma câmera, o olho mecânico, na sua relação com o mundo. “Seu objetivo último é o de arrancar da vida migalhas de energia autêntica” (GERVAISEAU, 2012, 94).

No decorrer dos anos 1950 e 1960, emerge o cinema verdade e o cinema direto, a linguagem do documentário é afetada pelo desenvolvimento de uma nova máquina-câmera móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser sustentada longe do tripé, passando a ser carregada nos ombros ou nas mãos do fotógrafo. Esta câmera é dotada de negativos com sensibilidade aguçada à luz, películas ultra-sensíveis e um potente zoom para tomadas em primeiro plano e à distância. Uma câmera feita para ser companheira do gravador magnético. O aparecimento do gravador portátil Nagra (som direto sincrônico) nos EUA, na virada dos anos 1950/1960, é intensamente comemorado como “caminhão de som dentro de uma mala”. (RAMOS, 2008).

Atualmente, a tecnologia digital é celebrada, festejada, alterando as plataformas e paradigmas da comunicação. Os meios digitais fomentam mudanças significativas no âmbito da imagem em movimento. “O cinema digital nos traz agora câmeras levíssimas, com grande autonomia de gravação e imensa sensibilidade à luz, permitindo registros em situações antes impossíveis para a câmera tradicional sem recorrer à iluminação artificial.” (LABAKI, 2005, p.261).

Laurnet Roht (2005) sublinha que recentemente, em Paris, a câmera digital portátil da Sony se popularizou, o que tornou acessível ao grande público a qualidade das máquinas profissionais. Roht trata da questão da transformação estética e antropológica a partir desse novo suporte filmico “levíssimo” e acessível. O autor defende a tese de que a mutação técnica do vídeo implica também uma mutação da representação do homem e de sua relação com o mundo e com os outros; e que o documentário se estabelece no gesto humanista do encontro com o Outro. Em *Os dias com ele* o encontro com o Outro é também a busca de si, há a humanização explícita dos dois nas falácias, no desacerto e na frustração documentada, seja diante ou atrás da câmera ligada.

Roht concebe o cinema como arte da mão e da palavra. A Arte da mão porque, com a câmera digital, há uma certa sinalização da renovação ensaística, da renovação artesanal do cinema. E a arte da palavra, porque a grande evolução trazida por essa câmera está na facilidade de se registrar o som. Trata-se de um equipamento que permite “olhar um rastro vivo e visual das pessoas que encontro, mas que não supõe necessariamente o primado da imagem sobre o som” (ROHT, 2005, p. 35). No filme de



Maria Clara fica evidente essa relação íntima quando ela opta por deixar os ruídos da casa, da respiração pesada, dos silêncios, na edição. Não há porque sobrepor uma imagem, não há porque rechaçar o barulho da vida. Som e imagem se intrincam deliberadamente.

O depoimento de Eduardo Coutinho, principal realizador de documentários no Brasil, nos indica, de forma clara e direta, a fertilidade das tecnologias digitais na produção documental.

Filmando em película eu não poderia ter feito “Santo Forte”, nem “Babilônia”, nem “Edifício Máster”. Se a fita dura 11 minutos, e o som, 15, não dá. É só imaginar o número de pessoas que, no meio de um raciocínio, de uma exposição, de uma emoção iriam ser cortadas. É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena em um filme, cortadas por causa da técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho emocional. Essa descoberta de que o meu dispositivo só funciona com esse material que é o vídeo, foi essencial. A relação de filmagem só pode ser explicitada, trabalhada, elaborada, se for um material que dure uma hora, duas horas, como é o caso do vídeo. Como deixar um silêncio crescer se tenho apenas 11 minutos para filmar? Como incorporar os acasos, as interrupções, o telefone que toca? (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p.101).

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) argumentam que a propagação do processo de feitura dos filmes acontece em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear. “As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização a custos relativamente baixos.” (2008, p. 11). Este aparato tecnológico digital torna possível “realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido na tela grande” (2008, p.15).

Estas considerações viabilizam um maior entendimento sobre a perspectiva contemporânea de um encontro com o outro tão familiar, de uma conversa entre pai e filha se desdobrar em um documentário prestigiado. O incremento da tecnologia digital possibilita e acompanha a travessia dos modos íntimos de vida deslocarem-se da esfera privada para o âmbito público através das mídias sociais e documentários.

No caso do filme *Os dias com ele*, Maria Clara Escobar se apropria da aparelhagem digital e sozinha se lança no processo de filmagem. Na tela, encontramos a solidão dela com a câmera “na mão” diante do seu pai impaciente com a sua demora em operar de forma eficiente os recursos do equipamento. O documentário denuncia as suas inseguranças em controlar sozinha todos os dispositivos digitais e, ao mesmo tempo,



manter o fluxo da conversa com seu pai, alguém muito ligado afetivamente e distante da sua história.

Percebemos a contenda de Maria Clara em ajustar a câmera para capturar a imagem daquele homem tão importante em sua vida e, ao mesmo tempo, sustentar o seu desejo sobre o rumo da conversa, já que ele tenta de maneira insistente alterar o caminho do filme, transgredir. Há uma cena representativa deste aspecto: ela, fora do quadro, ao ser questionada pelo pai sobre a proposta do filme, tenta garantir com uma certa tensão emocional as perguntas fundamentais, que lhe inquietam e devem servir de baliza para a direção do documentário, e seu pai, ao deslocar um pouco a posição do seu corpo, tira o seu rosto do enquadramento da câmera, a conversa prossegue com este tipo de imagem, pois, além de estar sozinha, Maria Clara está intensamente absorvida, preocupada com aquele embate, atrito, não verificando o foco da câmera.

Apontamos outra cena curiosa que nos remete a um certo aspecto artesanal da filmagem devido a solidão da documentarista com os recursos tecnológicos: ao colocar o microfone por baixo da camisa do pai, ao se tocarem, notamos o constrangimento dos dois, pai e filha, flagramos os sorrisos encabulados, demonstrando um certo desconcerto, inibição, vergonha daquela proximidade necessária.

Podemos indicar ainda outras passagens do filme referentes a este traço artesanal: enquanto que ela organiza, regula a máquina, a cena revela o tempo de espera do seu pai e, também, um certo aborrecimento com esta “lentidão”; o predomínio dos sons ambientais nos traz a sensação de também sermos incluídos no intervalo da espera, aguardando a finalização da operação dela colocar a aparelhagem para funcionar.

A câmera digital permanece ligada mesmo na ausência da diretora, o que lhe propicia capturar imagens do pai, extraídas do seu cotidiano mais genuíno, como fazer esteira, ler, fazer refeição, ver o conserto da janela. Essas cenas são significativas pois assinalam as aproximações da filha em relação a vida atual dele, possibilitam espiar a instância mais íntima da sua existência, humaniza esse pai que já não é o professor, filósofo, dramaturgo, inatingível.

O dispositivo digital proporciona também a montagem não-linear, o que possibilita a inclusão de material de arquivo no filme. No documentário *Os dias com ele*, há a inserção de imagens em Super-8, registros domésticos de festas e situações lúdicas em que crianças se relacionam com seus pais de forma carinhosa. Durante a exposição de algumas destas imagens, ela anuncia de maneira repetida em voz *off* a frase “Este não é meu pai”; como se estivesse o procurando, ou evidenciando sua



ausência, no meio daquela sequência de imagens sequestradas dos arquivos íntimos de algumas famílias. Desconfiamos, que essas imagens filmadas em Super 8 passam a impressão de memórias, histórias antigas, o que pode significar imagens, lembranças, recordações que faltam a Maria Clara. (MAIA, 2014).

Os dias com ele: sob o risco do real

Uma parte considerável da produção documental contemporânea demonstra o desafio de apresentar o outro, de expor as possibilidades de encontro com o desconhecido, revelando um forte interesse por esses modos de existência no mundo. Este fascínio pelo humano se verifica no desejo de olhar o que esse homem comum faz, como narra seu passado, como ocupa os espaços. (MIGLIORIN, 2010). O próprio nome do filme, *Os dias com ele*, faz alusão a este sintoma do documentário contemporâneo. Neste caso, olhamos o desejo de Maria Clara em documentar o encontro com seu pai, tão distante dela e tão vinculado afetivamente, e compartilhar esta experiência estética.

Ao tornar visível um modo de vida, o talento do documentarista consiste em não inventariar o outro como uma excentricidade a partir de uma abordagem fundamentada no idealismo ou no discurso acabado (MIGLIORIN, 2010).

Nas produções recentes, o encontro com o outro é sustentado pelo processo da entrevista, operação fundamental no cinema desde Rouch nos anos 1950. Deste modo, algumas questões inflamam as discussões em torno da cena do encontro:

Até que ponto o encontro não é apenas um jogo [...]? Quanto de desafio pessoal é o que move o encontro? No lugar da presença do outro, da relação e da imaginação, inseparável do estar junto, o encontro não pode se tornar apenas um desafio de *performance*? (MIGLIORIN, 2010, p.13)

Para Comolli (2008), o documentário se realiza sob o risco de tensão do real, se constrói exatamente na contraposição entre o roteiro e o processo da filmagem, no hiato entre a arquitetura do roteiro e o transcorrer da filmagem. No roteiro, o sujeito encontra seu papel já desenhado, e, de forma disciplina, obedece às diretrizes “totalizantes” para que a lógica da narrativa funcione. Porém, o cinema documental se estrutura justamente como um lugar de negociação das representações entre os sujeitos envolvidos na trama, ou seja, opera num espaço de tensão, vulnerável ao inesperado, acaso, imprevisível. “Longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance



de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (2008, p. 172).

Assim, os filmes relevantes deslocam o espectador da posição de consumidor do quadro acabado, frustram a sua vontade de capturar o outro no enquadramento definitivo, na sua biografia bem relatada, explicada. Ele deixa de ser uma sequência de imagens coerentes, complementares, comprometidas com a missão de comunicar a vida do outro para se tornar um documentário que apresenta uma experiência de busca. (BERNARDET, 2005)

Na montagem, Maria Clara exhibe as lacunas, as impossibilidades de definir, de formatar a representação do outro (pai). Este personagem é apresentado numa perspectiva de borrão, rascunho, com seus contornos imprecisos.

Segundo Comolli (2008), a riqueza do documentário se fundamenta na operação de “como fazer para que haja filme”. Isso implica não apagar, recalcar, rechaçar os ruídos dos bastidores da cena, os artifícios da filmagem, “os buracos ou borrões”. Deste modo, o espectador é arremessado para a instabilidade do encontro entre os sujeitos, para as interferências do real na produção. O documentário não se compromete com o roteiro, mas se entrega ao imponderável, contingente, fortuito do real.

O risco do real caracteriza o encontro. Não é qualquer ligação com o real que designa, salienta a dimensão do risco do real. Esta dimensão se firma na experiência radical do risco das imagens, da ameaça de não haver filme, do perigo de se pulverizar o projeto. Assim, realiza o jogo das indeterminações, do imprevisto e do improvável, ou seja, da potência do acontecimento.

Estamos diante do papel preponderante do acaso. O esvaziamento das tensões inerentes à cena significa o empobrecimento do documentário. O simples conexionismo das entrevistas, a sequência dos diálogos amarrada pela harmonia debilita a linguagem cinematográfica. O filme deve revelar a problematização do encontro, expor as inseguranças perante os limites do filme. Eis a suspensão do espetáculo. (COMOLLI, 2008).

Uma das mais importantes maneiras do documentário atrair o espectador é o modo como ele compartilha a possibilidade dele não se realizar, do encontro não se efetuar, do roteiro não se consumir, do personagem não “render”. A ameaça da própria existência do filme fisga o espectador.

Numa determinada cena, em que pai e filha dialogam sobre o sentido do documentário, ela deixa escapar a frase: “é um filme sobre silêncios”. Diante desta

resposta tão ambígua ou imprecisa, Carlos Henrique exige clareza, precisão e, sobretudo, coragem, protesta: “seja corajosa e diga o que é esse filme, senão fica ambíguo demais!”.

São considerados filmes muito estranhos e curiosos. A vibração da carência, do perigo parece atravessar todo o filme; como se ele transportasse algo prestes a desmanchar o documentário, algo faltoso de solidez. Afinal, o filme dar a ver as condições da criação. Notamos um certo compasso do desequilíbrio, da suspensão, dos silêncios, do risco de nada acontecer. “O cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo” (COMOLLI, 2008, p.173).

O filme *Os dias com ele* evidencia radicalmente este aspecto na cena, já comentada, em que Maria Clara exige do seu pai a leitura do seu próprio mandado de prisão, desencadeando mais resistência. Enquanto os dois discutem fora do quadro, a câmera está ligada, focalizando a cadeira vazia. O espectador se depara com a tensão no limite do filme não conseguir mais continuar.

Diante do impossível do real, defronte do indomável do real, o documentário conta com a operação da fabulação. Na frente do que não é possível ver, saber, conhecer, apreender, o sujeito, no filme, constrói uma fala até então desconhecida, cria uma imagem, altera a memória, inventa um corpo. (MIGLIORIN, 2010).

Esses homens e essas mulheres seres reais tomados na relação filmada, nela irão manifestar (é o que convem esperar) toda sua singularidade: o que faz que um corpo, uma palavra, uma subjetividade se tornem em relação ao cinema (e talvez apenas a ele) únicos, insubstituíveis, não reproduzíveis [...]. O milagre terá acontecido: filmado, o corpo atinge uma potência de convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece. (COMOLLI, 2008, p. 175-176)

Os sujeitos, que se aventuram na filmagem do documentário, revelam diversas camadas nos corpos, tramas gestuais e vocais, ficam vulneráveis a sentimentos contraditórios. As possibilidades performativas ecoam. (MOCARZEL, 2014).

As pessoas filmadas tentam compor uma imagem desejada, tentam configurar um personagem determinado. Há uma construção ao se colocar diante do olhar do outro. E o cinema, muito mais do que um produtor de representações sociais, é um questionador dos sistemas de representação que sustentam nossas crenças e valores. Assim, em vez de alimentar as representações identitárias, disseminadas nos discursos midiáticos, o documentário elege a singularidade do sujeito como principal categoria

estética. O documentário abre margens para o aparecer simultâneo das múltiplas faces do personagem, da impropriedade do seu rosto ser reduzido a um conteúdo determinado. (COMOLLI, 2008; MIGLIORIN, 2006).

Segundo Andréa França e Patrícia Furtado Machado (2014), com a falta de documentos testemunhais (visuais, impressos, audiovisuais) da época da ditadura no Brasil, *Os dias com ele* aposta em atos performativos para lidar com esse vazio.

Situações, afetos, intensidades, marcas e traumas do passado são teatralizados de modo a permitir que as imagens sejam experimentadas não de um modo único, como revelação de uma evidência, mas como um processo lacunar onde elas só adquirem realidade na relação com o espaço da cena, [...], da filmagem. [...]. A câmera passa a atentar para as sensações inscritas no corpo daqueles que encarnam a dor (do exílio, da morte, da ausência, da tortura política), transformando o espaço da cena não em uma janela aberta para a história do país, mas num teatro visível, explícito. (FRANÇA; MACHADO, 2014, p. 137-138)

A *mise-en-scène* vacilante de Maria Clara contrasta com a *auto-mise-en-scène* Carlos Henrique, montada numa certa solidez, firmeza, consciência de si mesmo, e, também, flagramos as trocas das posições dos personagens no decorrer da filmagem. A montagem nos faz espiar este vai-e-vem dos personagens. Maria Clara nos permite entrever as tentativas de encenação do pai, e sua performance, também, o que rompe com qualquer possibilidade de reducionismos tão cobiçados pelos espectadores apressados, acostumados com os discursos midiáticos da sociedade do espetáculo.

Considerações finais

O filme escapa da armadilha de ser uma mera cinebiografia, repleta de dados factuais sobre Carlos Henrique Escobar. Quem esperava pelo traçado da biografia deste filósofo e dramaturgo, sai frustrado da exibição. O documentário de Maria Clara não carrega a missão de realizar uma homenagem ao intelectual brilhante, como alguns de seus críticos e alunos gostariam, e se recusa a servir de inventário das suas principais teses, como o seu pai talvez preferisse.

Os dias com ele é um filme raro na cinematografia brasileira, pois aposta na exposição “humana, demasiadamente humana” dos encontros e desencontros entre pai e filha, do conflito entre dois sujeitos desejantes e das tensões entre memórias e esquecimentos, palavras e silêncios.



Documentar a experiência de busca do pai sob o risco do real gera uma curiosa trama de “imagens e sons operando resistências no nível mesmo da linguagem, resistência às máquinas de apaziguamento político dos conflitos estéticos operadas, principalmente, pela grande mídia” (MIGLIORIN, 2010, p. 24). Maria Clara ousa ao compartilhar esta experiência estética que se constrói sob as interferências do real. A força do seu documentário se fundamenta exatamente nesta invenção estética.

“Sempre *em preparação*, nem pai nem filha estão prontos para o encontro agenciado pelo filme. É preciso, então, descobrir como ‘inventar um pai com o cinema’, ao mesmo tempo em que se inventa ‘uma cineasta com o pai’” (MAIA, 2014, p. 143).

Referências

ARTHUSO, Raul. *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (Brasil, 2013). **Revista Cinética**, jan. 2013. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/osdiascomele.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2105.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca.: 33 e *Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.

FRANÇA, A.; MACHADO, P. F. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. **Estudos Língua(gem)**. Revista do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, v.12, n.1, p.135-156, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.estudosdalinguagem.org/ojs/index.php/estudosdalinguagem/article/view/416>>. Acesso em: 23 fev. 2015

GERVAISEAU, Henri A. A identificação do lugar. In: **O abrigo do tempo**: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade**: reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MAIA, Carla. História e, também, nada. O testemunho em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar. **Cinemas d’amérique latine**, p. 140-151, 2014. Disponível em: < <http://cinelatino.revues.org/882>>. Acesso em: 3 fev. 2105.

MERTEN, Luiz Carlos. Cadeira vazia gera debate no belo filme *Os dias com ele*. **Estadão**, São Paulo, 24 abr. 2014. Cultura Cinema. Disponível em: <



<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cadeira-vazia-gera-debate-no-belo-filme-os-dias-com-ele,1157635>>. Acesso em: 12 fev.2015.

MESQUITA, Cláudia. Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. In: MESQUITA, C. et al. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000484.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

_____. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Revista Alceu**, Revista de Comunicação, Cultura e Política, PUC-RJ, Rio de Janeiro, v.7 , n. 13, p. 38-48, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=235&sid=25>. Acesso em: 30 jan. 2015.

MOCARZEL, Evaldo. Auto-mise-em-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. **Sala Preta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, USP, São Paulo, v. 14, n. 2, 2014. Disponível em :< <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84582/0>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

MUZI, Daniela. Docmania: os usos da tecnologia digital na produção de documentários no Brasil (1999-2009). **Contemporânea**, Revista da Faculdade de Comunicação Social, UERJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, 2010. Disponível em:< <https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/contemporanea/article/view/783>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

RAMOS. Fernão P. A máquina, o estilo, alguns diretores. In: **Mas, afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Filmografia

OS DIAS com Ele. Direção, roteiro, direção de fotografia e som direto: Maria Clara Escobar. Produção executiva: Paula Pripas. Edição: Julia Murat e Juliana Rojas. Edição de som: Ricardo Cutz. Brasil: Aeroplano Filmes, Ricardo Leite, Klaxon Cultura Audiovisual, 2013. DVD (107 min).