

POR UMA POLÍTICA DA REMEMORAÇÃO: A POTÊNCIA HISTÓRICA NO CINEMA DE EXPERIÊNCIA PESSOAL

FOR A POLITICS OF MEMORY: HISTORICAL POTENCY IN THE PERSONAL EXPERIENCE CINEMA

Edição v.35
número 3 / 2016-17

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 3
dez/2016-mar/2017

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

ROBERTA OLIVEIRA VEIGA

Doutora em Comunicação pela UFMG, professora adjunta do Departamento de Comunicação Social e do PPGCOM na mesma instituição. É editora da revista Devires - Cinema e Humanidades. Pesquisadora junto ao grupo Poéticas da Experiência (UFMG) onde desenvolve a pesquisa "O cinema de escrita pessoal: ensaio e documentário no cinema brasileiro contemporâneo". Membro do comitê consulto do Forumdoc.bh UFMG (Festival do Filme Documentário e Etnográfico). Brasil.

roveigadevolta@gmail.com

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

VEIGA, Roberta Oliveira. Por uma política da lembrança: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. Contracampo, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017.

Enviado em 11 de setembro de 2015 / Aceito em: 23 de dezembro de 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i3.870>

Resumo

Pode o cinema de experiência pessoal cifrar a experiência histórica? Movidos por essa questão, na tentativa de descortinar uma política da rememoração, propomos apontar as potências subjetivas e coletivas do cinema de escrita de si, a partir das estratégias de evocação, constituição e figuração da memória. Um pequeno inventário de cineastas e filmes é proposto no sentido de identificar três figuras do cinema pessoal - o "eu-traço", o "devir-memória" e a "processualidade" - que articulam método e escritura de modo a fazer da obra uma tessitura temporal na qual a memória é tomada em sua relação inventiva com o esquecimento, e a história é concebida em suas formas fluídas.

Palavras-chave

política da rememoração;
cinema; experiência pessoal

Abstract

How can personal filmmaking capture the historical experience? Having this question in mind, and aiming at revealing a certain politics of remembering, I set off the collective and subjective potency of self-filmmaking that emerges from various strategies for evoking, constituting and depicting memory. A short inventory of Brazilian films and filmmakers is sketched in order to guide the identification of three figures of self-filmmaking - "self-trace", "becoming-memory", and "processuality" - that articulate together a method and a filmic writing that engenders a temporal texture in which memory stands in a creative relation to forgetfulness and history takes a fluid shape.

Keywords

politics of remembering;
cinema; personal experience

Potência da rememoração

Aquém da história pensada sobre os grandes fatos, alguém da política pensada através das grandes questões, é possível dizer que a potência coletiva do cinema de experiência pessoal¹ - voltado ao espaço do próximo (o íntimo, a casa), e às recordações familiares e subjetivas - reside numa política da rememoração que torna a escrita de si ensejo para religar a memória a sua natureza processual e reinscrevê-la no presente. Em sua recusa em oferecer-se congelado e pronto a ser acessado, o passado só pode surgir na relação com o presente que o ativa no ato mesmo da escritura cinematográfica. Nessa medida, ao contrário de pensar a memória como inerte, apartada do cotidiano, a ser resgatada por um movimento histórico de preservação e reconstrução do passado, o cinema de experiência pessoal permitiria ao sujeito habitar a memória sem consagrar-lhe um lugar específico, bem à maneira desejada por Pierre Nora (1993, p. 7-28).² A memória, para qual esse cinema é capaz de se por a trabalhar, nasce das múltiplas possibilidades de evocação e invenção que "o estar diante do" esquecimento, no ato do fazer fílmico, gera, portanto é, como queria Benjamin, imanente e infinita. A política da rememoração aparece na medida em que a dimensão subjetiva do cinema pode nos ensinar - a

1 A nomenclatura "cinema de experiência pessoal" pretende marcar a diferença desse cinema documental voltado, como diria Michael Renov, a uma "etnografia doméstica" (2004, p. 13) em relação ao enfoque e à forma de escritura, portanto, ao método, do cinema documental que se realiza sobre o outro, em espaços fora do doméstico. Concordamos com Michael Renov (2004) de que ambos documentários - esses que se dedicam ao espaço do próximo e esse que se põe a olhar outros espaços, sujeitos e comunidades - podem ser mais ou menos ensaísticos, e se interceptam. Porém, ao apontar a diferença de inscrição ou circunscrição, estamos longe de conceber o cinema de experiência pessoal como subjetivista ou solipsista, ao contrário. Na esteira de Renov, nos interessa pensar a potência desse cinema de si em seus modos de convocação do outro, da alteridade, da diferença e, portanto, do coletivo. Para além dos ensaios cinematográficos, em que, ao olhar a experiência do outro, o sujeito se escreve, como por exemplo, o cinema de Chris Marker, ou Trinh T. Minh-há, no belo *Reassemblage*, trata-se, antes de tudo, de uma premissa: a impossibilidade de dizer de si fora da teia da linguagem que se constitui no que é exterior ao "si mesmo".

2 Para Pierre Nora vivemos um momento particular na contemporaneidade onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, porém, no qual, o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. Ou seja: há locais de memória porque não há mais meios de memória. É porque não habitamos mais nossa memória que temos necessidade de consagrá-la lugares "os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários (...), notariar atas, porque essas operações não são naturais. (...) Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para (...) petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória" (NORA, 1993, p. 13). A memória enquanto um evento sempre atual, um elo vivido no eterno presente, é subtraída pela história em seu afã de reconstrução do passado.

partir de sua lida aberta e sempre renovada com o passado (porque cravada no terreno da experiência particular, vivida no corpo e no gesto de escritura que a conforma) -, sobre um inconsciente da história.

Mas é o preço a se pagar pela “revolução copérnica” da história: levar em conta os processos da memória, logo, do inconsciente e da imagem, obriga a um deslocamento radical da *razão na história* hegeliana. Não é mais o fio do Espírito absoluto, mas às mechas desfiadas de imagens muito relativas que se constrói e se desconstrói a historicidade. Não é mais em nome da eterna presença da Ideia, mas em nome de frágeis sobrevivências – psíquicas ou imateriais – que o passado deve ser ‘atual’. Não é mais o universal que se realiza no particular, mas o particular que, sem síntese definitiva, dissemina-se por toda parte. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130)

Para Benjamin, via Didi-Huberman, o historiador “é um arqueólogo do inconsciente da história” (2015: 123), e só pode sê-lo na medida em que, na contramão do historicismo (em sua concepção continuísta da relação passado e presente), reconhece que não existe história sem uma teoria da memória, e que a mesma tem uma dupla inscrição: material e psíquica. A material é essa que nos vem pelos vestígios, está nos objetos do passado que restam no cotidiano, e a psíquica traz o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou fantasma, dos recalques e seus retornos, das latências e crises. “Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, as tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117). Como insiste Didi-Huberman, não se trata de puro subjetivismo, ou do surrealismo em si, mas atentar para o inconsciente da história é a possibilidade de escrevê-la a contrapelo tanto epistemologicamente falando, no sentido de contrariar a concepção historicista, racional e linear, quanto no sentido de dar a ver a história dos sujeitos ordinários, principalmente, daqueles que foram apagados, vencidos, no processo de hierarquização dos valores históricos. É nessa dimensão, da experiência encarnada no vivido, e elaborada pelo sujeito que viveu, que o cinema de escrita de si reivindicaria para a história não só o lado material, dos vestígios

inscritos nos arquivos, mas, principalmente, o lado psíquico. Ao lado psíquico cabe ainda atualizar a necessária relação subjetiva com a história ao restituir em seus métodos, recursos e figuras, a porosidade da memória, sua força inventiva e imaginativa, colocando a relação do passado com o presente no processo e na escritura fílmica (montagem) e não numa suposta identificação entre eles.

Porém sabemos que essa política da rememoração que existe em potência no cinema de experiência pessoal, nada valerá caso o cineasta se renda a autobiografia construída fora do processo mnemônico, fora de sua relação dialética, vital e criadora, entre a lembrança e o esquecimento, e tome o passado como história linear a ser reconstituída, enfim, caso abdique de engajar a expressão da própria vida no fazer presente da escritura cinematográfica. Nesses termos, para pensar a potência da rememoração em ato, precisamos ir aos filmes e indagá-los sobre quais recursos, métodos, figuras, a escrita de si lança mão para se lançar ao trabalho da memória, esse que, à maneira de Proust, e contrária à história hegemônica, não descreveria "... uma vida como ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu" (BEMJAMIN, 1994, p. 37). São três as figuras de escritura que nos parecem fundante da política da rememoração no que ela concerne à relação história e memória: o eu-traço; o devir-memória e a processualidade.

Figuras da escrita de si

O eu-traço, o devir-memória e a processualidade são figuras que nos permitem olhar para os filmes de pelo menos dois pontos de vista fundantes da experiência com a memória no cinema de escrita de si. Num primeiro ponto de vista, o cinema de experiência pessoal é tomado a partir do dispositivo que conforma o filme, portanto, a atenção se volta às estratégias documentais das quais se vale o cineasta: as formas do antecampo (a posição da câmera e do cineasta em cena bem como suas formas de interação) e a mise-en-scène do mesmo e dos personagens. Nesse campo, está em jogo tanto uma visada reflexiva, a relação com o próprio cinema, quanto coletiva: o modo como o

cinema se aproxima de si mesmo e do outro, o modo como se deixar ser ou não atravessado pela alteridade que pode arrastá-lo do centro narrativo revelando à abertura e à multiplicidade do si e o dialogismo da linguagem. O outro aqui é tanto um outrem, um outro em si (sujeitos no mundo e o próprio mundo), quanto o outro de si, o eu-traço que emerge nessa situação “entre” que a escrita pessoal pode evocar ao colocar-se no limiar, entre o esquecer e o lembrar, o outrora e o agora, que seria, segundo Benjamin, o intervalo da dobra dialética, um estado de saber-ainda-não-consciente que, para o autor, caracteriza o tempo do acordar, um tempo entre o sonho e a vigília.³ No segundo ponto de vista, o cinema é tomado em sua lógica formal, concernente ao agenciamento das relações entre as imagens, que se manifesta mais enfaticamente no modo como os arquivos enquanto vestígios, restos do vivido, são montados, possibilitando uma perspectiva, digamos, epistemológica, para se pensar, através da escritura que reinventa a memória na relação com as imagens e entre elas, o próprio pensamento histórico e político.

É correto afirmar que quando falamos do cinema de experiência pessoal nos aproximamos da seara dos gêneros de escrita de si (confessionais), como a autobiografia, o memorial, o diário, tão largamente estudados pela teoria literária. Na teoria literária, o gesto autobiográfico tem como premissa a referencialidade do sujeito, a homonímia entre autor, personagem, narrador que conduz ao que *Philippe Lejeune* chamou de pacto autobiográfico: a confiança do leitor de estar frente a um relato sincero, daquele que viveu, sobre si mesmo. Se esse pacto na literatura já foi bastante complexificado e combatido - entre vários autores de referência, pensemos, por exemplo, em Paul De Man, que defende a inexistência de um ente fora do texto no próprio

³ Aqui nos referimos à leitura que Didi-Huberman faz de Benjamin para quem cada época histórica não é só um espaço de tempo, mas o sonho de um tempo que coloca a história além de fatos e ações supostamente ocorridas, pois inclui uma metapsicologia do tempo: “Metapsicologia apoiada em uma leitura atenta da psicanálise freudiana, mas também na exploração constante da *Recherche* (Em busca do tempo perdido) proustiana. Benjamin, nesse terreno fundamental, deixa para trás certos materialistas que, na esteira de Marx, veriam no conhecimento meramente um ato de despertar (*éveil*) (somente a recusa do sonho) e certos surrealistas que, na esteira de Yung, veriam no conhecimento meramente um estado de sonho. O momento de “conhecimentabilidade” histórica surge como uma dobradura dialética: constitui-se na dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante *biface* do acordar (*réveil*)”, (2013, p. 125).

texto, ou, em Serge Doubrovsky,⁴ que insiste na dimensão artificial da escrita autobiográfica -, no cinema, principalmente no Brasil, essa discussão ainda pode ser revista e aprofundada. No cinema, tendo em vista a inscrição indicial que a imagem implica, o eu referencial ganha um outro estatuto uma vez que o sujeito aparece na cena. Eis a torção que o cinema opera: uma vez que o sujeito está na imagem, a referencialidade parece inconteste. Além disso, o cinema de experiência pessoal também se vale das estratégias e do contrato assegurado pelo gênero documentário, no sentido de asseverar ainda mais a verdade da vida narrada. Nesse sentido, o apelo à narrativa linear e cronológica que, como diria Doubrovsky (2014, p. 123), cria a impressão de desnudamento da lógica interna de uma vida, tem dupla função negativa: fazer crer na ilusão de que o sujeito possui uma identidade fixa e sempre a mesma, da qual tem natural consciência; e fazer crer na ilusão cinematográfica de que o cinema é uma representação fiel da realidade. Tanto sujeito quanto cinema perdem seus atributos de artifício linguageiro, de se forjarem no exercício do mesmo de sua função ética e estética. É essa dimensão da autobiografia pensada como espaço da verdade sobre si que conduz a uma apropriação equivocada da memória. Se o sujeito só escreve porque lembra há de se pensar, junto com Doubrovsky, o lado encoberto dessa rememoração que nunca se oferece inteira, e, portanto, o quanto “as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos” (2014, p. 122). O sujeito não pode ser, portanto, como já descaracterizado por Freud, concebido como aquele que tem acesso a seu eu mais profundo, e, por isso, capaz de externalizá-lo na forma de uma narrativa cinematográfica, mas aquele cuja existência, ainda que amparada na referencialidade indicial, só se verifica na relação com outro – seja o outro com quem compartilha a experiência do fazer cinematográfico no documentário em primeira pessoa, seja o outro de si mesmo, o eu-traço, que sobrevém, como já dito, no estado intermitente do acordar que, no processo cinematográfico, reside no

4 Sobre esse debate de Philippe Lejeune, Paul De Man e Serge Doubrovsky em torno autobiografia conferir, NORONHA (org), 2014.

ato mesmo de transformar-se em imagem e, portanto, de colocar-se em obra. É nessa medida que a figura do eu-traço aponta para a forma como o fazer documentário permite ao sujeito lançar sua memória para fora, ou seja, constitui-la em ato, nas relações que o filme permite travar com o outro, o próximo, o cotidiano, o mundo que ele ao filmar coloca a distancia.⁵

Apesar do estatuto de recriação subjetiva que o ato de transformar-se em imagem carrega, em sua capacidade de inscrição verdadeira, o cinema ganha um estatuto de prova, de algo que de fato aconteceu e foi filmado, a partir do qual a imagem guardada seria testemunho inquestionável de um passado inacessível, portanto o registro da memória enquanto substância preservada. Nesse sentido, o cinema acrescentaria outra camada de ilusão (fortemente ancorada na ilusão historicista) a partir da qual a memória é novamente apropriada sob o signo do registro fixo e acabado de histórias que se conectam ao longo da vida, as quais o sujeito pode acionar e se fazer valer para escrever sua própria biografia. O cinema viria, desse modo, com seu poder indicial, (re)mitificar o que a teoria da literatura, a filosofia da memória, e o inconsciente histórico de Benjamin, tentou desmistificar. Por outro lado, se a imagem é prova, ela é também ausência, ou seja, uma presença ausente na qual a referencialidade do sujeito na imagem se constitui na mesma medida em que a certeza de que ele não está mais lá (o que para a literatura não é tão simples). Se o sujeito não está lá na imagem, é porque essa como signo só pode apontar para um isso foi. Enfim, ela mesma aponta para uma memória enquanto traço do que já não é mais. Estando o cinema, ele mesmo, no espaço da memória, resta ao cineasta, que ainda pretende responder ao pacto autobiográfico, fazer crer na ilusão cinematográfica buscando as formulas prontas de promover o encadeamento narrativo, ou se

5 Aqui, vale a pena lembrar novamente a discussão de Michael Renov que, além de pensar o documentário de experiência pessoal como possibilidade de contradiscurso de uma minoria ou coletivo, no qual o sujeito se inscreve, em sua inspiração lacaniana, enfatiza a dependência da subjetividade ao campo do outro, para alcançar, em seguida uma definição, baseada em Derrida, que nos parece próxima à dimensão da política da rememoração que nos interessa: a de um cinema que "mobiliza o sentido num limite dinâmico entre o trabalho e a vida, o sistema e o sujeito do sistema" (RENOV, 2004: 105).

instalar na dobra dialética, no estado análogo ao acordar, no qual o mecanismo da memória como esquecimento, e invenção presente no filme, permite que o espectador venha se instalar no entre imagens, no intervalo que recria a existência em sua intermitência e temporalidade complexa, desvelando o mito da história unificadora e hegemônica.

Daí a importância de que a soberania da história (que não deixa de ser uma soberania do sujeito) dê lugar ao cinema como invenção, no sentido de uma práxis que não nega a força de evocação vestigial das imagens (arquivos ou não), mas reconhece sua existência incorporada no filme como um processo. Não há filme de toda uma vida, portanto não há arquivo como repositório capaz de cobrir uma existência. As imagens e os arquivos são sempre incompletos e sempre esperando uma montagem futura, como já disse Didi-Huberman em sua leitura de Benjamin (2015, p. 133). No cinema essa montagem futura está no presente do fazer cinematográfico e no presente das assistências ao filme. Se o arquivo é passado, ele não existe guardado na gaveta, ele existe quando ressurgir e ao ressurgir recria o que foi num arranjo possível. Nesse sentido a memória pode surgir como invenção, e o cinema como devir memória. Se o devir-memória, diz respeito à possibilidade da própria escritura fílmica se dar ela mesma como um tecido mnemônico lacunar, e dessa forma apontar para uma concepção da memória que deveria ser fundante de um modo de pensar histórico, a processualidade está mais próxima ao sujeito que toma o cinema como um modo de se colocar em obra fazendo da relação com o mesmo uma forma de vida. E é nessa relação processual e inacabada do sujeito com a própria vida, no fazer cinema, que o eu-traço surge como já não mais um si, mas um sempre outro, já não mais um passado, mas um sempre tornar-se.

Se as figuras se perpassam e se interceptam, é porque a alteridade do eu-traço, o devir, e o processo, são conceitos que remetem a memória não como fixa, mas em sua dimensão atual, inventiva, mutante e (re)significante da experiência vivida e da elaboração de si, que juntas apontam para a possibilidade de constituição do político no âmbito do

pessoal.

O eu-traço

No domínio da escrita de si, muitos filmes se utilizam de uma narrativa tradicional e cronológica que busca resgatar o passado como uma continuidade linear, e assim criar uma identidade coesa, a ilusão da igualdade entre ser, viver e parecer. Em vários deles o eu se inscreve de forma bastante inflacionada. Em perspectiva oposta, há filmes que se encaminham em direção a formas ensaísticas nos quais o passado é percebido como perdido e a memória, feita na aliança entre lembrança e esquecimento, impulso para criação narrativa no presente da obra, assim como o próprio eu, que só pode surgir como experimento das formas cinematográficas e, portanto, como também em obra. Nesses documentários ensaísticos, o cineasta não tem controle sobre o efeito de si que a escritura fílmica gera, portanto, se apresenta em sua condição de sujeito não-inteiro, e assim, bem como a memória, se institui menos como resgate da coisa originária do que como invenção que a rasura e a deforma. Ou, como diria Lucia Castello Branco, o sujeito da autobiografia, assim como o passado que evoca, é feito um fragmento do perdido, isto é, o rastro, ou o traço de uma instância imagética e narrativa.

Enquanto sujeito de memória, este é seu insano ofício, sua absurda tarefa: tecer, com a urdidura do esquecimento, a trama da lembrança; traçar, com os riscos de uma escrita apagada pelo tempo, as letras de uma nova escrita, que o levará a uma outra história, a um outro tempo, a um outro lugar. Inscrito nesse absurdo projeto de captura/invenção do vivido, o sujeito inventará a si próprio como sujeito de linguagem, como sujeito de memória. Também ele se reduzirá a um traço, a um signo virtual (ou um significante vazio, na acepção lacaniana), a ser apenas precária e momentaneamente preenchido na instância discursiva. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 75)

Para pensar as possibilidades do cinema de experiência pessoal de se aproximar do efeito eu-traço e se distanciar do planejamento prévio da narrativa que opera com o passado enquanto dado fixo a se resgatar e com a memória enquanto uma trilha linear de lembranças

a ser preenchida, tratemos de três filmes brasileiros recentes que aqui denominamos autobiografias não-autorizadas, no qual o relato autobiográfico não é impulso da obra, mas sim a biografia de outro: *Diário de uma Busca*, de Flávia Castro (2010); *Mataram meu irmão*, de Cristiano Burlan (2013); *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (2012). Nos dois primeiros filmes⁶, os cineastas realizam um trabalho de elaboração da morte de seu parente próximo, de modo que o processo de filmagem seja uma experiência no presente sobre outra, passada. Tais filmes são biografias não autorizadas - uma vez que os parentes mortos não poderiam autorizar o filme de suas vidas - que engendram autobiografias não-autorizadas, na medida em que a história do próprio cineasta surge indiretamente, pela via desse outro (o pai de Flávia e o irmão de Cristiano) e que, portanto, são potencialmente afeitos em ensejar um mecanismo mnemônico que aciona o eu-traço. O quarto filme *Os dias com ele*, apesar de se tratar da relação com o pai vivo, e por isso não constituir de saída uma biografia não-autorizada, constitui um autobiografia não-autorizada nessa medida em que é feita a partir da história de outro, e que esse outro, o pai da cineasta, resiste também, na própria cena do filme, a autorizar (no sentido de corroborar) com o projeto de filme que a filha procura.

Ao contrário da biografia, a autobiografia não autorizada abre a possibilidade do sujeito - mesmo sendo enunciador e enunciado, diretor e personagem do próprio filme - não ter controle ou plena consciência do eu que está se construindo. Dessa maneira, o autorizar-se não se refere ao âmbito legal - o sujeito que autoriza que seja feita sua biografia - mas ao fazer estético e político: aquele que filma potencialmente se inscreve numa narrativa cinematográfica de forma porosa e lacunar, produzindo um eu aberto e plural, por, a princípio, não partir de uma identidade idealizada ou de memórias pré-determinadas, mas do desejo de busca pelo outro, e de construção do outro. Trata-se de pensar, junto com Paul De Man (apud CATELLI, 2007, p. 227),

6 Para uma perspectiva mais analítica desses três filmes, cf. VEIGA, 2014.

que o eu da obra é sempre um intervalo, um vazio deformado, que se instala entre o sujeito que filma e a máscara que ele mesmo constrói ao se inscrever.

Ao contrário do controle de si numa narrativa pré-determinada, em que a memória é tomada como arquivos-lembrança selecionados de forma a limpar a história do sujeito de ambiguidades, incertezas e oscilações, a não- autorização permite essa deformação que o eu-traço produz na forma fílmica ela mesma. Assim, o aparato cinema pode se dar a ver em sua fragilidade e limitação, atestando junto com a impossibilidade de resgatar o passado que já se foi, a impossibilidade de se partir de um eu completo e fixo. Se o eu não é uma visada intencional do sujeito que se inscreve mais chances haverá que ele surja como um eu-traço, um efeito do ato de se por em obra no processo de construção fílmica.

Em geral, os documentários (auto)biográficos lançam mão de algumas estratégias comum a fim de lidar com o passado e figurar a memória para reconstruir uma vida: o uso de arquivos domésticos e institucionais (fotos, vídeos, gravações, cartas); as reencenações – a encenação ficcional de situações vividas; as revisitas, ou seja a volta aos lugares – cidades, casas, instituições – onde o relatado viveu ou frequentou; a narração em *off*, e as entrevistas e testemunhos. *Diário de uma busca* possui todas essas estratégias dispostas de forma a reconstruir numa ordem cronológica a vida de Celso Castro, o pai de Flávia, um militante de esquerda que foi morto em situação estranha na casa de um nazista. Apesar da linearidade narrativa, do domínio e da orientação da narração em *off* da cineasta, em primeira pessoa, em *Diário de uma busca* as revisitas aos lugares onde Celso esteve enseja encontros inusitados e interações que levam Flávia, a sair da personagem que o *off* institui para se elaborar em ato, deslocando a dimensão mais roteirizada do filme que se abre ao risco do real, e faz do passado um fluxo aberto à atualização presente e da memória uma invenção que o processo fílmico engendra. Em algumas entrevistas, a força do encontro, recoloca a cineasta que, ao aparecer no antecampo

convocada pelo olhar e a fala de um outro, escapa ao controle narrativo. Além disso, Flávia mesmo com um material de arquivo bastante robusto, imiscui entre imagens-vestígios (fotos em sua maioria) – que remetem a momentos específicos da vida de Celso – imagens-auráticas que se caracterizam pela evocação da memória como esquecimento, operando na presença da ausência, na impossibilidade do rastro reconstituir uma origem, mas apenas evocar o passado pelo vazio que resta ali: no lençol a balançar no varal, nos soldadinhos de chumbo enfileirados na janela, ou na gangorra que balança solitária num parquinho. Por vezes desfocadas, outras paradas, elas duram e se abrem a memória num gesto menos direto que remete ao passado inatingível de uma vida qualquer e comum, e se diferem dos arquivos-lembrança, fotos cuja inscrição indicial remete diretamente a uma vida de experiência qualificada. Por fim, há uma tensão entre Flávia criança e a vida adulta do pai - a política, o exílio – que através desses personagens cria certos atritos, ranhuras, no deslizamento da narrativa.

Já em *Mataram meu irmão*, diferente de *Diário de uma busca*, os mecanismos cinematográficos usuais de figuração da memória são evitados e até em certa medida contrariados em sua função. O *off* em primeira pessoa ocupa apenas uma introdução do filme, quando Cristiano fala de sua dor diante da notícia da morte de seu irmão Rafael a tiros no Capão Redondo, periferia de São Paulo. Praticamente não são usados arquivos domésticos (vídeos ou fotos) que acionem o passado da família, a infância dos irmãos, ou até mesmo a vida de Rafael, seus filhos e esposa. Há apenas uma foto amarelada e rasurada de três crianças (que parecem ser Rafael, Cristiano e outro irmão), e as fotos de identificação do arquivo policial que mostram Rafael já baleado em várias posições. Ao sonegar o acesso à imagem de Rafael vivo, aos vestígios de sua vida em situações alegres ou mesmo comuns, o filme recusa que o tecido mnemônico se construa por imagens indiciais e assim recusa ainda a possibilidade de resgate do passado, como se fosse impossível ao cinema voltar no tempo, como se ele mesmo, o cineasta, não se fiasse nessa possibilidade mágica do aparato: de dar

vida aos mortos. Mesmo esses poucos arquivos a que se tem acesso - a imagem velha e rasurada e as fotos do irmão já morto - são incapazes de remeter ao tempo de vida e assinalam apenas o tempo de morte que contamina todo o acontecimento do filme que se condensa num presente contínuo. Essa dureza na lida com o cinema revela um importante traço documental - o uso constante das entrevistas, da interação do cineasta com aqueles que constituem um história comum do Capão redondo, aquela da qual Rafael faz parte. Desse modo, a figura de Cristino é acionada apenas através do antecampo de forma indireta, instituindo um eu opaco que surge como um traço no discurso dos parentes e amigos próximos, ou como mais um personagem de uma tragédia familiar quando o antecampo é atravessado pelos sobrinhos do cineasta que chorando num momento de saudade o abraçam. Ainda que os testemunhos evoquem imagens de Rafael e da família no passado, em sua maioria, circundam o episódio da morte e a dor da ausência, tornando as lembranças por demais esparsas para refazer um passado comum, e os episódios felizes por demais frágeis para restituir vida ao morto. Rafael paira como um fantasma de forma que a memória se mantém tensionada por todo o filme. Esse confinamento do filme no presente de sua realização faz emergir algo bem mais coletivo, a precariedade dos vestígios e a impossibilidade de ver e saber tudo sobre Rafael cuja imagem só se esboça polifônica e dialogicamente (nos atos de fala das entrevistas), inscrevem os testemunhos num presente trágico comum da periferia de São Paulo, onde, como a memória, vidas são apagadas e o futuro não se coloca. Se o passado só pode se esgueirar aos cacos, a memória só irá surgir em lampejos, na tensão da falta.

Assim como em *Mataram meu irmão*, no terceiro filme citado, *Os Dias com ele*, a cineasta também aparece na imagem a partir do antecampo, através da lida com outro, da interação com o pai vivo que se posta diante da filha que o filma. Porém, Maria Clara Escobar aparece com mais frequência e força que Cristiano e Flávia. Nas conversas com o pai, ela está sempre a um passo de atravessar o antecampo e, algumas

vezes, o faz. Sua voz é uma constante na cena, ainda que fora dela, e, em *off*, ela recobre poucas imagens de arquivo que surgem na tela. Porém, sabemos que tais fotos não são pessoais, mas perfazem um álbum qualquer de uma família em situações comuns. Por meio dessa estratégia formal, a cineasta não apenas aponta o lugar da falta, do vazio, a ausência de lembranças da infância com pai, a ausência de uma memória comum a ambos, mas também a dimensão artificial, o engodo do dispositivo cinema, capaz de, ao construir um imaginário simbólico comum (através de momentos alegres de família), forjar uma memória sempre a mesma, rastro que, como tal, nunca reencontra a origem.⁷ A memória se faz traço e com ela o sujeito da memória. Mesmo quando reconstituída nos atos de fala que sustentam a longa entrevista nos dias que Maria Clara passa na casa do pai, ela vem em fiapos, permeada de lacunas, de recusa à lembrança, seja pela surdez, pelo silêncio, ou pelos desvios. Nessa conversa infinita, por meio do qual a filha procura saber do pai como foi sua experiência de tortura durante a ditadura, e também pelas pistas de suas relações familiares, principalmente com ela própria, o passado não poderá nunca se oferecer como um dado passível de ser cronologizado pela narrativa. Ele surge como fragmentos de um objeto inalcançável através dos questionamentos descosturados que a filha cineasta lança ao pai, sujeito filmado, e dos quais o pai sempre se esquiva, sempre desvia, e sempre devolve a ela na forma de recusas, de incompreensões, e de outras questões sobre a feitura do filme, o planejamento e o método, criando assim um campo de disputa pela direção do filme e de conflitos, sempre tenso e oscilante. Maria Clara se esboça ao mesmo tempo firme e fragilmente, nessas idas e vindas, nas tentativas de precisar melhor seu projeto de filme para o pai, e de qualificar suas questões, transformando o que seria uma

7 O rastro não é somente a desapareção de origem, ele quer dizer aqui - no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos - que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi reconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. Desde então, para arrancar o conceito de rastro do esquema clássico que o faria derivar de um não-rastro originário e que dele faria uma marca empírica, é mais do que necessário falar de rastro originário ou de aqui-rastro. E, no entanto, sabemos que este conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro acima de tudo não há rastro originário. (DERRIDA, 1973, p. 75)

autobiografia indireta numa dobra menos sobre si mesma do que sobre o fazer cinematográfico que está em jogo naquele presente duradouro da conversa com o pai. O pai que nunca autoriza completamente o relato de si e a filha que se reinventa na necessidade de obter essa autorização. Trata-se, portanto, de um filme que com o pretexto de voltar ao passado, de acessar as memórias do pai pra dizer de sua vida, acaba por se tornar o embate presente apanhando na auto *mise-en-scène* de ambos, onde os personagens se constroem pra obra e na obra.

O devir-memória

Poderíamos dizer que *Diário de uma busca*, sem perder a força processual, é mais memorialista (do ponto de vista de um resgate do passado) e que *Mataram meu irmão* e *Os dias com ele* se revelam na força do presente da obra e, portanto, de dar a ver a fragilidade do aparato frente à impermanência do tempo, e as imponderabilidades da memória no ato cinematográfico. Apostar nessa impossibilidade da memória pode ser um modo de empurrar filmes memorialistas (feito eminentemente de arquivos) para assunção do passado como uma ausência e um vazio, e a princípio entender que o filme só pode se fazer nessa lacuna, no esquecimento que é, ele mesmo, constituinte do tecido mnemônico e por isso propulsor da invenção. Como diz Gagnebin, a rememoração salva o passado não porque o conserva, “mas porque lhe assinala um lugar preciso no chão do presente. (...) Somente esse trabalho de rememoração e de narração, sob a égide da morte e do túmulo, permitirá, como diz Benjamin em *Rua de mão única*, esculpir uma outra imagem, a do futuro” (2014, p. 248-249).

Assim é *Já visto jamais visto* (2014),⁸ último filme de Andrea Tonacci, que parece se instaurar no que chamamos de um devir-memória. Ainda que voltado para o passado no sentido de coletar, lidar e figurar as memórias de sua vida como filho, pai e cineasta,

8 Para uma perspectiva mais analítica desse filme, cf. VEIGA, 2015.

Já visto não torna o memorial uma construção retilínea e unificada do passado. Tonacci entra em um devir-memória quando abandona qualquer preocupação narrativa prévia, e lida com arquivos, por ele mesmo, esquecidos (TONACCI, 2012) – mais de 40 anos de imagens filmadas (filmes acabados e inacabados, filmes de família e filmes de filmes) -, de forma afetiva permitindo que o fazer fílmico, na montagem especificamente, se torne um ato de distanciamento em relação a si e sua biografia, ato esse que propiciará que a memória instaure seu gesto. Aí, a memória se faz mesmo do esquecimento e o processo de amalgamar as imagens é guiado por esses buracos, portanto, lugar de invenção próprio do cinema. Como diria Benjamin, em reflexão sobre Proust, trata-se de um trabalho de rememoração espontânea “em que a recordação é trama e o esquecimento a urdidura” (1994, p. 37). O resultado é um filme ensaio, de relações frágeis entre os fatos que, conjugadas com a trilha sonora, gera uma ambiência nebulosa como a de um sonho, e o passado volta numa marchetaria de ritmos, de texturas, de imagens, de fragmentos de histórias fictícias e pessoais, reminiscências que a partir da história de vida do cineasta que se confunde com a do próprio cinema alcança uma história coletiva, do Brasil.

Sem o uso de um *off* organizador, mas também abrindo mão de testemunhos e entrevistas, o filme se pretende menos um relato sobre uma vida passada e vivida, do que um ensaio de modos de relação com a imagem, com o cinema, com o tempo, com o que é familiar – nesse sentido tanto a lida com o pai, quanto com a ditadura no Brasil, é ao mesmo tempo próxima e distante. Abre-se então uma perspectiva histórica benjaminiana de saída, que opera com os vestígios de forma a não imobiliza-los, mas a fazê-los funcionar como lampejos de um tempo que resistem na sua possibilidade sempre aberta de inscrição. Contrário a um historicismo marcado pela memória como um dever,⁹

9 O dever de memória é esse que, segundo François Hartog (2013, p. 14-15), faz da história o registro, a preservação de um passado que precisa se manter intacto para não se perder frente ao presentismo contemporâneo, um presente onipresente que, em seu imediatismo, ao mesmo tempo em que nada conserva, nada quer esquecer.

uma obrigação social de preservação, que impõe uma única ordem dos fatos, o cinema de devir-memória permite que a experiência pessoal – de cineasta pai e filho - deixe entrever a história como processo sempre inacabado que se reinstitui no próprio fazer fílmico – na lida com os arquivos, na montagem que aponta para possíveis e que não se esgota nunca. Assim o trabalho da memória é o trabalho do próprio cinema não como um resgate do que foi, mas como a invenção de um possível. Dessa forma, o já visto será sempre jamais visto.

A processualidade

Essa dimensão processual, fundamental para uma concepção não historicista, mas da história sempre em devir, é também a base para uma concepção do cinema enquanto obra – ato de obrar, de colocar em forma sem se esgotar na mesma - que aparece ainda em outras duas modalidades do cinema de escrita de si – o diário e o documentário de busca. Porém aqui a processualidade é fruto menos do trabalho da montagem como no cinema memorialista que lida com o manuseio de arquivos e mais no método implicado na gênese da imagem. Podemos dizer que no documentário de busca a processualidade está mais na dimensão imprevisível do ato de busca que move o filme, enquanto no filme-diário, embora o processo também guarde a imprevisibilidade, a processualidade é mais forte na natureza cotidiana e, portanto, precária e permanente da produção.

Foi Jean-Claude Bernardet que, em 2005, chamou o movimento da autobiografia fílmica no qual o realizador documenta seu processo de busca por um “objeto” pessoal, “documentário de busca”. Na ocasião, Bernardet abordava os filmes *Passaporte Húngaro* (2003) – no qual o projeto da cineasta Sandra Kogut é obter a nacionalidade e o passaporte húngaro –, e *33* (2002) – no qual o cineasta Kiko Goifman pretende encontrar a mãe biológica –, a partir não de uma análise fílmica mas do entendimento dos mecanismos e processos de trabalho dos diretores. A preocupação do autor tinha origem na compreensão de que os dois projetos partiam de um alvo preciso que poderia ou

não ser atingindo, gerando então uma imprevisibilidade. Contudo, a pergunta do pesquisador era sobre como manter essa imprevisibilidade, que faz da filmagem uma documentação do processo, no momento da montagem, quando as incógnitas e suspenses já teriam se dissolvido. Ora, independente do que a montagem faria com o imprevisível que ocorreu no momento da filmagem – até porque ela (a montagem) pode se insinuar no processo mesmo de realização do filme¹⁰ –, o que parece interessar é a concepção da busca como um ato em si, no qual o fim é menos um ponto de chegada do que de saída, é a partida para que a busca vire processo e se faça filme. Não se trataria, portanto, de um “fim que justifica os meios”, porém dos meios eles mesmos, ou de um fim sem fim: uma vez é que o filme só existe enquanto processo de busca. Outra dimensão abordada por Bernardet é a tensão entre ficção e documentário que o gesto implica.

São filmes extremamente ricos justamente por isso, e que, nesse sentido, expressam uma subjetividade tal como muitos de nós a vivenciam atualmente. Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade (BERNARDET, 2005, p. 151).

A dimensão ativa e processual da busca dificultaria o ensimesmamento do filme, o expandiria, ao abri-lo para situações, encontros e descobertas que a trajetória de sua realização, em seu caráter documental, encerra, promovendo então essa passagem de um interior, um eu narrativo, ficcionalizado, para o exterior, o outro. Há nesse movimento necessário de passar pelo outro, uma perda de autonomia, de algo da autoridade de quem fala de si mesmo. Portanto, esse eu, destituído em parte de seu poder, não concederia ao aparato cinematográfico a faculdade da revelação, de tudo ver e tudo mostrar. Ao contrário, com ele compartilharia a fragilidade, a impotência diante do mundo, tomando-o ao mesmo tempo em seus limites e potências:

10 Segundo Eduardo Escorel, “para cada material só existe um filme e que a questão toda é conseguir – e, às vezes não – decifrar qual é o filme que está contido naquele material. O trabalho da montagem é esse trabalho de decifração de uma coisa que, na verdade, já está contida ali, de diferentes formas, e em diferentes filmes” (MOURÃO E LABAKI, 2005, p. 154).

o risco do fracasso de nada encontrar, mas também a abertura para o mundo, para o encontro, ou seja, a possibilidade de que algo aconteça. Isso só ocorre na medida em que a descentralização do eu, de uma memória individual, pela passagem pelo outro, é condição para que máquina cinema produza algo no mundo: uma experiência.

Ainda nessa passagem do eu ao outro, Bernardet lança luz para o modo como alguns filmes conseguem “inserir a história pessoal numa história muito mais ampla, numa história coletiva; ou abordar essa história coletiva através da história pessoal...” (2006, p. 153). Nesse ponto, retomamos o pensamento de Bernardet para tentar caracterizar o que seria essencial no cinema de busca: uma modalidade de cinema autobiográfico cuja história maior não aparece “como pano de fundo” para a história pessoal (2006, p. 156), mas uma história pessoal que, ao ser buscada, e de certa forma experienciada, evoca e revela uma memória coletiva, portanto histórica.

Já no diário o ensimesmamento parece, a princípio, inevitável, uma vez que ele se faz de notas pessoais, contudo tais notas podem advir da vida íntima, mas também das interações que o diarista promove em seu ambiente, muitas vezes dos encontros na rua, no bairro, na cidade, que inserem o eu numa teia de relações perfazendo várias formas de sociabilidade. É possível dizer que o grande cineasta do filme-diário foi o lituano Jonas Mekas, que passou sua vida em Nova York e filmava seu dia-a-dia, a família, os amigos, as ruas da cidade. Entre sua extensa obra, destaca-se *Walden: diary, notes e sketches* (1969), uma colagem fluída e lírica de cenas do cotidiano vivido em Nova York – entre as quais o cineasta vira a câmera pra si mesmo - pontuada por dizeres poéticos e banais do próprio Mekas sob a forma de *off* e de cartelas. Em uma de suas frases, o cineasta define com propriedade o cinema diário: “vivo logo filme”. De natureza autobiográfica incontestável, por que uma escrita de si, o diário se afasta da autobiografia nessa medida em que frase dá a ver: trata-se menos de uma narrativa cronológica construída sobre a vida do cineasta, do que de notações diárias em forma de imagem colhidas aqui e ali nas

situações ordinárias ou em eventos, de tudo aquilo que o cineasta participa. O diário obedece a um calendário, os dias são anotados, e essas anotações são os diários filmados que, como diz David James (2013), se transformam juntas no filme diário. Nesse sentido, o abrigo do “diário” em seu sentido corrente, o cotidiano se opõe aos grandes feitos e a uma ordem narrativa, é um nível no qual nos instalamos automaticamente, feito de repetições e insignificâncias contínuas, por isso inapreensível e escorregadio. Como diz Blanchot, o cotidiano é o que nunca vemos a primeira vista, mas sempre vemos de novo (1987, p. 14). O cotidiano é por si só precário e, por isso, o dispositivo diário ao se aproximar do mundo o encontra pelas lacunas e repetições, construindo um eu já de saída fissurado, incompleto, fracassado. Essa dimensão precária e em constante se fazer, confere ao filme diário sua natureza processual. Trata-se de uma obra sempre inacabada e sempre em constituição, o que permite que o cineasta/personagem também apareça nessa dimensão aberta, no ensejo dos encontros com outros e com situações quaisquer. Apesar do gesto de notações diárias parecer inscrever *Walden* num presente contínuo, na obra de Mekas há uma expressão nebulosa na forma de exposição, na montagem, na textura do filme, e no lirismo das cenas que evocam um passado ora bem próximo ora remoto. É como se a memória fosse menos os arquivos do passado, as notas em diário que o cineasta retoma e monta, e muito mais uma *performance* das próprias imagens que sugerem imagens-auráticas, que apontam para algo perdido, similar aquilo que Deleuze definiu como objeto virtual “um elemento residual de um passado puro, preexistente ao presente que passa fazendo passar todo o presente” (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 55).

Exatamente porque é parcial, porque ele se reduz a um resto um trapo, o objeto virtual jamais será algo resgatável, tangível, mas apenas algo que se vislumbra, que se sabe que existe exatamente porque falta, ou, nas palavras de Deleuze, “que existe como fragmento de si mesmo; só é encontrado como perdido—só é perdido como reencontrado.” Entretanto, em torno desse objeto parcial, fragmentado, incompleto, a memória se constrói, o presente se move e, simultaneamente, configura o tempo. Este termina por se constituir, portanto,

no movimento de um presente descontínuo em torno desses objetos virtuais, desses trapos de passado que sempre escapam e que, no entanto, estão lá. (CASTELLO BRANCO, 1994 p. 56)

O exemplo brasileiro de um cineasta que transformou sua vida diária em filme é David Perlov. Nascido no Brasil, Perlov passou parte de sua vida em Tel Aviv. Em *Diário* (1973-1983), uma obra de 30 anos dividida em seis capítulos, que ao todo perfazem 330 minutos de filme, essa dimensão processual do filme diário enseja uma temporalidade outra que apesar de agarrada ao espaço cotidiano, portanto, como Mekas, também ligada a um presente contínuo se adensa ao longo de seis horas de uma obra construída a partir de um material de décadas de filmagem. Trata-se de uma temporalidade que incorpora a memória em oposição à fixidez e ao resgate do passado, mas que sobrevive como constituinte do vivido. A memória assim desligada do passado, por um método cinematográfico que cola vida e filme, ganha um estatuto produtivo, como impulso que move e, muitas vezes, moldura as cenas que virão, as próximas filmagem. O resultado é um cinema aberto aos encontros no presente, mas que reflete o passado e o coloca em perspectiva para o que virá. Ainda que próximo ao filme de família (assim como Mekas) esse produzido despretensiosamente em meio aos acontecimentos domésticos e as celebrações caseiras, a obra de Perlov é mobilizada por um olhar político do judeu que viveu a opressão e a esperança em Israel e que, portanto, questiona a todo o tempo as formas de injustiça que esbarra cotidianamente. Em meio à vida ordinária, bolsões históricos parecem se adensar dando a ver pelos enquadramentos rigorosos de Perlov, muitas vezes da janela de seu apartamento em Tel Aviv, ou do apartamento de amigos no Brasil, ou da própria tevê, conflitos e violências menores muitas vezes invisíveis à história oficial.

Na intenção de ligar essas várias figuras de escritura do cinema de experiência pessoal, tendo como eixo as formas de trabalho da memória, nossa pretensão foi menos de uma análise sistemática e

cuidadosa dos filmes aqui evocados do que de inventaria-los de forma a dar a ver suas potências subjetivas e históricas. Buscou-se o quanto o pessoal em sua forma de lidar com a memória de modo a dar vazão a dimensão imaterial, fantasmática, onírica, inconsciente, pode nos ensinar para uma epistemologia da história que, em sua forma hegemônica, foi apartada do saber-ainda-não-consciente. Menos do que pensar essas figuras como uma classificação estanque de modalidades, mas entendendo que os filmes podem de alguma forma abarcar mais de uma delas, o objetivo final foi escapar de um sintoma histórico no qual o eu, o íntimo, o pessoal, se ligam à imagem de forma direta e narcísica, apartada do passado, que, por sua vez, perde seu elo vital com o cotidiano e só pode ser acessado por uma operação intelectual e crítica como um dever coletivo de preservação a qualquer custo. O intuito dessa trajetória foi, através do cinema de experiência pessoal em sua dimensão tanto de práxis (a relação com as imagens) quanto formal (a relação entre imagens), descortinar uma política da rememoração na qual a dimensão viva, afetiva e inventiva da memória nos permita pensar não só a força histórica da inscrição subjetiva, mas força da inscrição subjetiva na história ela mesma.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: **Walter Benjamin – obras escolhidas**: magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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.

BLANCHOT, M.; HANSON, S. Everyday Speech. In: **Yale French Studies**, n. 73, 1987.

CATELLI, Nora. **En la era de la intimidad – seguido de**: El espacio autobiográfico. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **A traição de Penélope**: uma leitura da escrita feminina na memória. Tese de doutorado. UFMG-FALE, maio de 1990.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir. L'Innocence perdue** : cinéma, télévision, fiction, documentaire, Paris, Éditions Verdier, 2004.

- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria G. (org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- JAMES, David E. "Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas". In: **Jonas Mekas**. P. Mourão (org.). SP: CCBB; USP, 2013.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo, n. 10, dez. 1993.
- NORONHA, Jovita Maria G. (org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RENOV, Michael. **The subject of documentary**. University of Minnesota, 2004.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- TONACCI, A. *Dossiê Tonacci*. **Revista Devires**: Cinema e Humanidades, FAFICH-UFMG, v.9, n.2, jul/dez. 2012. (p. 106-113).
- VEIGA, Roberta. **O maior e o menor no cinema pessoal**: Diário de uma busca, Elena e Mataram meu irmão. E-Compós, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2014.
- VEIGA, Roberta. **Já visto jamais visto**: um filme de filmes ou um devir memória. Crítica Cultural, Critic, Palhoça, SC, v. 10, n.1, p. 87-96, jan./jun. 2015.