TÃO LONGE, TÃO PERTO:

a feitura fílmica infamiliar e a “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlan

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Leandro Silva Lopes

TÃO LONGE, TÃO PERTO: a feitura fílmica infamiliar e a "Trilogia do Luto", de Cristiano Burlan

Belo Horizonte

2024

Leandro Silva Lopes

TÃO LONGE, TÃO PERTO: a feitura fílmica infamiliar e a “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlan

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como pré-requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Roberta Oliveira Veiga

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Belo Horizonte

2024

301.16
L864t
2024

Lopes, Leandro Silva.

Tão longe, tão perto [manuscrito] : a feitura fílmica infamiliar e a trilogia do luto, de Cristiano Burlan / Leandro Silva Lopes. - 2024.

283 f.

Orientadora: Roberta Oliveira Veiga.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2. Cinema – Teses. 3.Filmes – Teses. 4.Luto - Teses. 5. Burlan, Cristiano. I. Veiga, Roberta Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"TÃO LONGE, TÃO PERTO: a feitura fílmica infamiliar e a “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlan."

LEANDRO SILVA LOPES

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia treze de dezembro de dois mil e vinte e quatro, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Profª Roberta Oliveira Veiga - Orientadora
DCS/FAFICH/UFMG

Prof. César Geraldo Guimarães
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Cláudia Cardoso Mesquita
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Maria Beatriz Colucci
UFS

Prof. Erly Milton Vieira Junior
UFES

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2024.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Colucci**, **Usuário Externo**, em 13/12/2024, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita**, **Professora do Magistério Superior**, em 17/12/2024, às 08:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Erly Milton Vieira Junior**, **Usuário Externo**, em 18/12/2024, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes**, **Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2024, às 18:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Roberta Oliveira Veiga**, **Professora do Magistério Superior**, em 29/12/2024, às 23:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3793342** e o código CRC **E2601CD5**.

Para Céu, meu sonho cheirável, meu grude.

AGRADECIMENTOS

À Isabela Farah, pelo companheirismo e compreensão nos dias de tormenta que uma tese nos faz navegar. Pelas trocas e por cuidar de Céu enquanto eu escrevia. E, claro, por sempre me lembrar que sou capaz.

A Céu, pelos sorrisos, bagunças e amor transbordante pela casa.

À Roberta Veiga, por acreditar em mim e sempre engrandecer este trabalho. E pela cuidadosa labuta com o texto.

Ao Cristiano Burlan, pela paciência do responder as muitas questões que me surgiam.

Ao César Guimarães e Eduardo de Jesus, pelas leituras e apontamentos de caminhos outros a partir da qualificação.

À Cláudia Mesquita, pela disciplina de seminário de tese e por se fazer presente na banca.

Ao Erly Vieira, pelas belezas dos dias em Vitória e por dedicar seu tempo na leitura desse trabalho.

À Bia Colucci, pela disciplina na graduação que me fez aprender a olhar o mundo. E por aceitar estar na banca.

A todas e todos do Poéticas da Experiência/UFMG pelo compartilhar de tanto.

À Luciana de Oliveira, pela bonita revisão que fez do meu primeiro artigo publicado e pela disciplina “Outras filosofias da imagem”.

Ao André Brasil, pela disciplina isolada antes mesmo do sonhar com um doutorado.

Ao Pedro Aspahan, pela suplência na banca.

Às professoras e professores das escolas públicas de Serrinha, na Bahia, cuja dedicação e resiliência me ensinaram tanto sobre o verdadeiro ato de educar.

À mainha, pelas boas lembranças que sempre tenho dos tempos da meninice.

Ao tio Dema, pela estante de Jorge Amado, que me fazia sonhar quando criança.

A todas e todos que perceberam a importância dessa labuta e que, direta ou indiretamente, me ajudaram nos labirintos deste trilhar.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas

o outro
que há em mim
é você
você
e você

assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós

[...]

contranarciso
Paulo Leminski

RESUMO

Os chamados filmes autobiográficos, frequentemente referidos como “escritas de si” ou narrativas “em primeira pessoa”, têm conquistado um espaço crescente no cinema brasileiro contemporâneo. Esses documentários, que exploram memórias e sentimentos íntimos, aproximam-se do núcleo privado e familiar, revelando histórias profundamente pessoais que transcendem o âmbito individual para alcançar dimensões sociais e políticas. Por meio de múltiplas tematizações e modulações, essas obras dialogam com questões coletivas, endereçando afetos e reflexões tanto ao campo pessoal quanto ao político. Entre os exemplos mais significativos desse movimento está a “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlan, composta por *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018). A partir desses filmes, observamos que a aplicação do termo “autobiográfico” a esse corpus se revela insuficiente para captar as complexas modulações presentes nas obras. Assim, nosso objetivo é propor um conceito teórico e metodológico mais abrangente, capaz de apreender a especificidade da abordagem autobiográfica no campo documental do cinema brasileiro. O problema de pesquisa formulou-se a partir de questões como: qual seria a dimensão “auto” nos filmes *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), e em que medida ela se edifica na relação entre o realizador e seus entes falecidos? De que maneira, a ausência do sujeito filmado evoca mais ou menos a presença do cineasta filho e irmão, ou reforça o caráter de traço daquele que se autobiografa indiretamente? Em que medida, ainda, é nesse processo que uma noção de familiar ou infamiliar se constrói tendo em vista a relação entre o processo de feitura cinematográfica e a elaboração do luto? Assim, percorremos um caminho conceitual, a partir de operadores analíticos no trabalho com os filmes, que nos conduziram à formulação de uma categoria: Feitura Fílmica Infamiliar.

Palavras-chave: Cinema autobiográficos; Documentário pessoal; Feitura fílmica; Luto; Infamiliar.

ABSTRACT

Autobiographical films, often referred to as "self-writing" or "first-hand" narratives, have been gaining increasing space in contemporary Brazilian cinema. These documentaries, which explore intimate memories and feelings, approach the private and family arenas, revealing deeply personal stories that transcend the individual sphere to reach social and political dimensions. Through multiple thematizations and modulations, these pieces dialogue with collective issues, addressing feelings and reflections in both personal and political fields. Among the most significant examples of this movement is Cristiano Burlan's "*Trilogia do Luto*", composed of *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) and *Elegia de um crime* (2018). Based on these films, we observe that the applying the "autobiographical" expression to this corpus proves to be insufficient to capture the complex modulations present in these works. Thus, our objective is to propose a more comprehensive theoretical and methodological concept, capable of capturing the specificity of the autobiographical approach in the documentary field of Brazilian cinema. The research problem derives from questions such as: what would be the "self" dimension in the films Construção (2006), Mataram meu irmão (2013) and Elegia de um crime (2018), and to what extent is it built on the relationship between the filmmaker and his deceased loved ones? In what way does the absence of the filmed subject evoke more or less the presence of the filmmaker as son and brother, or reinforce the character of the trait of the one who indirectly autobiographically writes? To what extent, also, in this process, a notion of familiar or unfamiliar is built, taking into account the relationship between the filmmaking process and the grief processing? Thus, we followed a conceptual path, based on analytical operators in the work with the films, which led us to propose a category: Unfamiliar Film Making.

Keywords: Autobiographical cinema; Personal documentary; Filmmaking; Mourning; Unfamiliar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Momento em que os sobrinhos abraçam o diretor (Plano 58) 80

Figura 2 - Planos das placas de aviso de segurança (Planos 75 e 81) 89

Figura 3 - Busca por enquadramento, luz e foco (Plano 119) 91

Figura 4 - Cena dos rostos dos trabalhadores (Planos 95 a 105) 93

Figura 5 - Câmera mantém distância dos personagens (Planos 9 e 22) 94

Figura 6 - Enquadramento mais fechados revelam uma aproximação ao longo do filme (Planos 31 e 53) 95

Figura 7 - Imagem dos irmãos Burlan à beira-mar (Plano 49) 98

Figura 8 - Fotografias da divisão de homicídio da Polícia Civil de São Paulo (Planos entre 59 e 66) 100

Figura 9 - Imagens de fotografias de Isabel Burlan (Planos 7, 55 e 94) 102

Figura 10 - Voz *off* de Cristiano com a atendente do Crematório e Memorial Parque Paulista (Plano 2) 103

Figura 11 - Burlan com a Polícia Militar de Uberlândia ao telefone (Planos 5 e 6) 103

Figura 12 - Sequências de planos com Burlan e uma tia mapeando fotografias de Isabel (Planos entre 70 a 77) 104

Figura 13 - Planos com algumas fotografias de Isabel (Planos 7 e 55) 105

Figura 14 - Frames do vídeo de Isabel com os familiares (Plano 182) 105

Figura 15 - Plano aberto mostra um edifício visto de baixo (Plano 2) 110

Figura 16 - Plano médio mostra o véu semitransparente em constante balanço (Plano 36) 110

Figura 17 - Plano se assemelha a imagem de câmera de segurança (Plano 48) 111

Figura 18 - Mais próximo que o plano anterior, vemos um homem rebocando parede (Plano 58) 111

Figura 19 - Plano mostra o esqueleto de uma obra (Plano 13) 112

Figura 20 - Vinte minutos depois, outro plano semelhante (Plano 59) 112

Figura 21 - Em contra-plongée vemos uma cruz e um céu (Plano 26) 113

Figura 22 - Fotos de pessoas mortas (Plano 29).....114

Figura 23 - Sequência de imagens dos arquivos policiais de Rafael Burlan assassinado (Planos 59 a 66).....115

Figura 24 - Sequência de imagens dos arquivos policiais e da casa no atual momento das filmagens (Planos 144 a 145) 116

Figura 25 - Cenas da mãe entre parentes, na sua última visita a família (Planos 182) .117

Figura 26 - Cena dos trabalhadores reunidos (Plano 120) 119

Figura 27 - Sequência com imagens de cobertura para disfarçar cortes (Planos 11 a 14) 121

Figura 28 - Sequência do depoimento que dura mais de 20 minutos (Planos 44 a 47) 122

Figura 31 - As duas cenas que se relacionam no descobrimento da adoção do realizador (Planos 46 a 120)..... 126

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 15

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 19

CAPÍTULO UM 27

1. PERCORRENDO O TERRENO DA PESQUISA 28

1.1. Um breve percurso pelas definições das escritas de si na teoria literária. 34

1.1.1. Encontrando a autoficção 39

1.2. Trilhando as apropriações pelas teorias no cinema 42

1.3. Os filmes são múltiplos 50

1.3.1. Filmografia brasileira no contexto do autobiográfico 51

1.3.2. Outras possibilidades fílmicas 59

1.4. Acercamento com o corpus: a "Trilogia do Luto", de Cristiano Burlan .. 70

1.5. Autobiografia não-autorizada, eu-traço e devir-memória 76

CAPÍTULO DOIS 83

2. BUSCAR UM ENTE, ENCONTRAR UM AVIZINHAMENTO 84

2.1. O jogo entre a falta e a procura 85

2.2. As imagens da presença-ausência 86

2.3. As cenas fantasmagóricas 107

2.4. Aproximações 117

2.4.1. Do documentarista que se implica 118

2.4.2. Do documentarista que se aproxima dos documentados 127

CAPÍTULO TRÊS 132

3. A aproximação com o íntimo 133

3.1. A feitura no processo fílmico 141

3.1.1. Feitura em cena na "Trilogia do Luto" 147

3.2. O luto como afeto da feitura 159

3.3. A experiência do Infamiliar 170

3.4. Despertando o primitivo 177

3.5. Filmar o luto, encontrar o infamiliar 184

3.6. Nasce uma categoria 199

CONSIDERAÇÕES FINAIS 207

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 216

Filmografia de Cristiano Burlan 228

Filmografia citada 230

APÊNDICES 235

APRESENTAÇÃO

“Toda história de um adulto nasce de uma criança que contempla o mundo”

Livro das memórias

Eis uma imagem preservada nas minhas memórias da meninice: pontos de luzes amareladas, como pequenos fogos dançantes, refletidos nos grandes óculos de mainha. Eu, ainda miúdo, incapaz de alcançar a janela para perceber com mais clareza o que minha mãe percebia. Ela, como em muitos anos seguintes repetiria, se deliciava com a cena enquadrada pela janela e representada por uma multidão que passava. Só alguns anos depois compreendi: era a procissão do fogaréu! O ritual, realizado todo ano na quinta-feira da semana santa, retrata a prisão e morte de Jesus Cristo.

Em Serrinha, no sertão da Bahia onde cresci, a procissão religiosa acontece há mais de 90[1] anos. Nesse evento tradicional, um cortejo de fiéis católicos percorre as ruas da cidade, entoando cânticos e rezas que evocam a paixão de Jesus Cristo. Durante o trajeto, uma encenação conduzida por atores e moradores locais retrata Jesus sendo escoltado por soldados romanos, trazendo realismo e emoção à representação. As casas são enfeitadas e os moradores se reúnem nas portas para assistir e participar, transformando a cidade em um cenário vivo de fé e devoção. O cortejo segue até a Colina de Santana, o ponto mais alto do município, onde ocorre a representação final da crucificação.

É também em forma de séquito que boa parte dos velórios se cumpre por ali. Por isso, para mim, a procissão do fogaréu é uma espécie de liturgia do luto. Aliás, no sertão da Bahia, a morte traz consigo um aparato de hábitos. Em Serrinha, por exemplo, o velório é serpenteante. Percorrem-se as ruas em um ziguezague quase dançante. Aos comerciantes é atribuído o dever de abaixar suas portas pela metade. Um gesto de respeito ao corpo carregado que se vai. Ouve-se um silêncio interrompido por choros tímidos ou, no caso dos mortos, pegos de surpresa, como jovens que só pensavam no amanhã – desses que saem para iniciar o seu dia e são interrompidos pelo caminho, os choros são gritantes. Por onde passa, a procissão atravessa os olhares onde o lagrimejar é contagiante. O afeto da estranheza chega a todos e todas que veem o cortejo passar. Para mim, sempre foi o tipo mais verdadeiro de adeus. Há cantorias, há predominância do preto e há, sempre e a todo o tempo, a aproximação de alguém que pouco ou nada conhece dos familiares que

[1] Em 2019, a procissão do fogaréu foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do estado da Bahia. Para compreender melhor o ritual, uma reportagem da TV Bahia, afiliada da Rede Globo. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/bahia-meio-dia/videos/t/edicoes/v/procissao-do-fogareu-reune-milhares-de-fieis-em-serrinha-na-regiao-de-feira/7553527/>. Acesso em: dez.24.

efetuam o trajeto. Este acercamento é sempre carregado de um questionamento: “foi de morte morrida ou de morte matada?”.

Para as sertanejas e sertanejos como eu, há um fascínio, talvez produzido pelo agrupamento ritualístico que a morte produz, em perceber a finitude. Já dizia João Guimarães Rosa: “no sertão, até enterro simples é festa” (ROSA, 2001, p. 73-74). Talvez por isso, a finitude tenha sido o tema de dissertação do meu mestrado e, muito provavelmente, foi para entender o luto que realizei em 2017 um curta-metragem sobre a morte do meu pai, onde exercito o gesto de filmar o meu próprio enlutamento.

Um pequeno parêntese – antes de seguir para a próxima página. Permitam-me uma coisa: apresentar esse trabalho em primeira pessoa. Faço isso pela necessidade de explicar um pouco de quais substâncias são formatadas a natividade do meu interesse por esse tipo de investigação. Porém, essa linguagem só faz sentido agora, somente neste tópico “apresentação”. Depois falarei com as várias vozes-mãos-pensamentos que colaboram na consolidação desse trabalho. Falarei com minha orientadora Roberta Veiga, falarei com minha linha de pesquisa, Pragmática da Imagem, falarei com todos os professores e professoras que tenho encontrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM), da UFMG. Ou seja, falaremos em terceira pessoa. Seguimos.

Em 2016, comecei a desenvolver um filme sobre a minha relação com o meu pai, motivado pela sua morte, pelo afeto que sentia por ele e por imagens que capturei durante uma última visita que fiz com às minhas irmãs e irmãos. Naquele período, eu ainda não tinha consciência de que estava criando um tipo de filme que se tornaria cada vez mais frequente na filmografia brasileira. Essa modulação de documentário, comumente chamada de “autobiográfico”, já acumulava uma abundância de realizações e, posteriormente, surgiram diversos outros filmes, o que parece indicar um período promissor para este tipo de produção documental no Brasil.

Meu filme intitulado *Eu não vou ao enterro de painho*, de 14 minutos, foi lançado em 2017 e esteve presente em alguns festivais pelo país e também no mundo. Nos encontros proporcionados pelas exibições, fui percebendo o quanto este tipo de cinema ganhava destaque em mostras e festivais, chegando às emissoras de televisão e

plataformas de *streamings* – passando, cada vez mais, a fazer parte dos catálogos e do cotidiano do imaginário coletivo do país.

Fui ganhando consciência de que havia muitos filmes que tinha visto nessa linhagem de produção, como *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut (2001) ou *33*, de Kiko Goifman (2002). Lembrei de *Person*, de Marina Person (2007), *Diário de uma busca*, de Flávia Castro (2010), *Otto*, de Cao Guimarães (2012) e *Os Dias com ele*, de Maria Clara Escobar (2012). Não demorei para perceber que havia muitos filmes a serem vistos que trazem uma potência cinematográfica do relato pessoal, das alegrias e, sobretudo, das dores, das aflições que só os próprios e as próprias cineastas eram capazes de detalhar.

Descobri, então, Cristiano Burlan e sua "Trilogia do Luto" formada pelos filmes *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018). Constatei também que as universidades já elaboravam conceitos e buscavam compreender essa modulação fílmica. Foi ao realizar o meu filme, ainda sem consciência da projeção cinematográfica que esta linguagem documental ocupava, que me entorpeci por esse tipo de realização e, desde então, imergi na filmografia e nas pesquisas conceituais sobre o assunto. Foi, enfim, o tema que me levou de volta à academia e me fez pousar no doutoramento do PPGCOM, na UFMG, sob orientação de Roberta Veiga. E, se chego a este texto, é justamente porque ao longo das disciplinas, com o avanço do contato com o tema (por meio do cumprimento dos créditos exigidos pelo programa ou pela participação em congressos e seminários), fui me deparando com algumas questões que atualmente considero edificadoras para este trabalho.

O que agora percebo com maior nitidez, ao tecer estas palavras de apresentação, é que essa investigação que se desenrola é permeada pelas sombras da minha meninice, pelos ecos daquela época em que os pequenos fogos dançavam, refletidos nos óculos de mainha. Eu, ainda sem alcançar a janela, inventava um universo de sonhos e devaneios sobre o que haveria além da moldura, como se pudesse tocar a imensidão do mundo. Foi ali, talvez, nas áridas noites quentes de Serrinha, que nasceu em mim esse desejo de compreender a finitude, essa inquietação que persiste, envolta em lembranças e calor sertanejo.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“História familiar e história coletiva são uma única coisa”

Annie Ernaux

Parece-nos que, nos últimos anos, a produção fílmica em primeira pessoa, que elabora memórias e sentimentos íntimos, vem ganhando mais espaço na filmografia brasileira. De modo mais enfático, os cineastas elaboram suas próprias presenças em seus filmes, seja no empreender de uma investigação sobre a mãe biológica, como Kiko Goifman em *33* (2002), na busca pela memória de um pai, como Marina Person em *Person* (2007), no acompanhar da gestação de um filho, como Cao Guimarães em *Otto* (2012), no compartilhar da experiência de um aborto, como Eliza Capai em *Incompatível com a vida* (2023) ou mesmo na elaboração de uma crítica social de modelos contemporâneos de trabalho a partir das memórias de uma cidade da infância, como faz Marcelo Gomes em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019).

São muitas as possibilidades de escrita de si e inscrição da própria experiência na realização de um filme. Alguns diretores e diretoras arquitetam essa realização a partir de seus próprios processos de luto como Petra Costa com *Elena* (2012), Eric Laurence em *Uma passagem para Mário* (2013), Ana Galizia com *Inconfissões* (2018) e Cristiano Burlan que tematiza a morte de três parentes na sua "Trilogia do Luto", com *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018). Ao realizarem uma escrita de dor pessoal, buscando aproximações íntimas, revelando o que existe de familiar, os realizadores e realizadoras constroem pontes entre a experiência individual e o coletivo, transformando vivências particulares em narrativas capazes de mobilizar o que existe de público, ampliando o alcance de suas histórias para um sentido social, endereçando-se os afetos também ao político. Ao explorar os meandros da própria história, o ou a cineasta não apenas compartilha suas vivências individuais, mas também oferece uma reflexão mais ampla sobre temas como identidade, memória, sexualidade e luto.

Para esta crescente produção documental, deu-se a classificação de "autobiográficos", com variações para nomenclaturas como "escritas de si" e "em primeira pessoa". É justamente a partir do observar tais conceitos que nasce a discussão deste trabalho. O que propomos é pensar para além da noção de autobiografia, testando, para isso, uma nova modulação. Isso porque a ideia de "autobiográfico" aplicadas a filmes como os que fazem parte da "Trilogia do Luto", parecem-nos perder potência, torna-se escorregadia e insuficiente. A obra de Burlan será o objeto minuciosamente tratado nesta pesquisa, justamente porque o impasse surge a partir da lida com seus filmes. A

modulação que pretendemos propor é, inclusive, tributário da percepção que tivemos ao ver e rever os documentários do realizador gaúcho, radicado em São Paulo.

Além disso, são obras potentes para investigarmos algumas das noções que foram surgindo na labuta da investigação, como, por exemplo, a ideia de feitura. Ou ainda, a noção do íntimo – já que se repete constantemente a afirmação de que as inflexões autobiográficas revelam esse lugar da intimidade. Porém, nas observações dos documentários, iremos perceber que o íntimo não é evocado facilmente, mas provocado em seus limites. O que significa, afinal, conceber o luto como um processo íntimo? Pensemos isso para além de um luto coletivo, como a morte de um ídolo, mas algo da ordem familiar, como a morte de um pai, um filho, uma mãe. E, por fim, como resultante do trabalho, chegamos à conceituação de infamiliar, a partir do pensamento freudiano. Tendo como objetivo a construção de um conceito que, tanto teórico quanto metodologicamente, apanhasse melhor a modulação autobiográfica da "Trilogia de Luto", de Cristiano Burlan, nosso problema de pesquisa se formulou primeiramente a partir das seguintes perguntas: (i) Qual seria a dimensão "auto" nos filmes *Construção, Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime*, e em que medida ela se edifica na relação entre o realizador e seus entes falecidos? (ii) De que maneira a ausência do sujeito filmado evoca mais ou menos a presença do cineasta filho e irmão, ou reforça o caráter de traço daquele que se autobiografa indiretamente? (iii) Em que medida, ainda, é nesse processo que uma noção de familiar (ou infamiliar) se constrói, tendo em vista a relação entre o processo de realização cinematográfica e a elaboração do luto?

Começamos, no primeiro capítulo, traçando uma linha histórica, referenciando algumas das obras mais significativas no campo das expressões autobiográficas e apontando a relevância contemporânea da presença desses documentários no cenário internacional e nacional, com uma forte presença nos principais festivais do mundo, além do constante crescimento na vida ordinária do cinema brasileiro. Não houve a pretensão de esgotar todas as possibilidades de marcos históricos, mas sim de oferecer uma orientação cronológica inicial dos principais eventos relacionados a essas produções. Começaremos com um panorama internacional, destacando a relevância de figuras como o cineasta lituano-americano Jonas Mekas e o brasileiro-israelense David Perlov.

Revisitamos as definições da teoria literária, começando por uma análise essencial

do conceito de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (2008) e, em seguida, explorando a noção de “autoficção”, caminhando com Serge Doubrovsky, Jean-Louis Jeannelle e Philippe Artières. Essa abordagem permitirá uma compreensão mais flexível e menos rígida sobre o que define uma autobiografia, percebendo que a busca pela exatidão de se escrever sobre si tem como único resultado o fiasco.

> Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nos quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

A partir daí, ainda no capítulo 1, passamos para as definições teóricas em torno do cinema dito autobiográfico e suas interseções, com o auxílio de pensadores e pensadoras como Michel Renov, Timothy Corrigan, Bill Nichols, Andrés Di Tela, Roger Odin, Maya Deren, Judith Butler, Beatriz Sarlo, Hito Steyerl, Leonor Arfuch etc – além de autoras brasileiras que se debruçam sobre a teoria do campo autobiográfico, como Roberta Veiga (nossa orientadora, que se dedica há vários anos aos estudos da escritas de si com ênfase no cinema de mulheres), Patrícia Mourão, Ilana Feldman, Carla Italiano, Thais Blank, Lígia Diogo, Lila Foster, Beatriz Rodovalho, Anna Karina Bartolomeu, Consuelo Lins, Claudia Mesquita, Karla Holanda, entre outras. Nesse momento, investigaremos conceitos que flertam com as modulações das escritas de si, como a ideia de etnografia doméstica, filme-ensaio, filme-diário e filme de família.

Com a revisão dessas inflexões, passamos a refletir sobre a multiplicidade que os filmes autobiográficos oferecem. Realizamos, então, uma tentativa de mapear algumas das principais produções nacionais, se arriscando em pontuar algumas das iniciativas pioneiras, como o trabalho realizado por Glauber Rocha, em seu *Di-Glauber* (1977), José Agrippino de Paula, no seu curta-metragem *Céu sobre Água* (1978) e David Perlov, com *Diários 1973-1983* (1983). Filmes que ajudaram a pavimentar uma tendência crescente na filmografia brasileira a partir dos anos 2000, com a presença cada vez mais constantes dos documentários de busca (BERNARDET, 2005).

A partir desse ponto, destacamos produções contemporâneas, enfatizando algumas das obras mais relevantes até chegarmos ao foco principal: a “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlan. Na última parte do capítulo, conectamos conceitos da teoria literária com a teoria cinematográfica, apresentando algumas ideias centrais da pensadora Roberta

Veiga, como as noções de “autobiografia não-autorizada”, “eu-traço” e “devir-memória”. Essas reflexões são essenciais para entender os três filmes que analisaremos em detalhes no segundo capítulo. Antes, porém, segue um breve resumo das três obras.

Construção é um documentário que articula memória, trabalho e ausência a partir de um canteiro de obras – cenário que evoca a paisagem laboral e afetiva do pai do cineasta, o pedreiro Vânio Porto, que provavelmente faleceu durante o trabalho. O média-metragem apresenta uma linguagem contemplativa e minimalista, com imagens captadas por uma câmera estática, sem a interferência de luzes artificiais, e uma sonoridade que alterna entre o ruído intenso do ambiente e silêncios reflexivos.

Realizado como parte do processo de formação técnica de Burlan na Academia Internacional de Cinema, o filme adota um estilo de observação direta que explora o cotidiano da construção civil em São Paulo. É o primeiro filme da “Trilogia do Luto” – composta posteriormente por *Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime*. Visto isoladamente, o filme parece um retrato do trabalho braçal e do dinamismo urbano da metrópole, mas, em diálogo com os outros dois documentários, revela-se também como a evocação de um pai ausente. Enquanto os outros filmes exploram de maneira mais direta a violência e o luto, *Construção* utiliza a cidade e seu processo interminável de edificação e destruição como uma metáfora para o esforço de rememoração e reconstrução de vínculos afetivos.

Mataram meu irmão, segundo filme da trilogia, é uma busca pela reconstituição do assassinato de seu irmão, Rafael Burlan da Silva, morto aos 22 anos, em 2001, com sete tiros no Capão Redondo, periferia de São Paulo. Na obra, Cristiano investiga as circunstâncias da morte, explorando o envolvimento de Rafael com drogas e roubos de carros, ao mesmo tempo em que traça um panorama das feridas emocionais e sociais que marcaram a história de sua família. De uma maneira diferente do primeiro filme, realizou esse caminho por meio de depoimentos. É um documentário escasso de imagens em foto e vídeo, restando ao realizador a construção da memória por meio da oralidade dos seus familiares, amigas e amigos que tentaram compreender a morte de Rafael. As conversas revelam não apenas os desafios enfrentados pelo irmão do realizador, mas também os destinos de outros personagens, desenhando um retrato coletivo da exclusão, do luto e da resistência.

Elegia de um crime encerra a "Trilogia do Luto" com uma jornada investigativa centrada na memória de sua mãe, Isabel Burlan da Silva, vítima de feminicídio. Assassinada pelo companheiro, que nunca foi preso, Isabel é lembrada e reconstruída através de imagens, depoimentos e o olhar do cineasta, que transforma a impunidade em motor de busca por respostas e reconexão.

O filme começa com uma cena emblemática: dois minutos e 12 segundos de uma estrada, simbolizando deslocamento e busca. A primeira palavra pronunciada, "Mãe", dá o tom pessoal da narrativa. A partir desse ponto, a obra combina depoimentos de familiares sobre Isabel e o crime, imagens de álbuns de família que a mostram sorridente entre parentes, e a peregrinação do diretor por cidades como São Paulo, Uberlândia e Porto Alegre, visitando tios, tias, primos e irmãos para coletar fragmentos da vida e da morte de sua mãe. O último documentário da trilogia é um exercício de memória e denúncia, que atravessa as fronteiras do luto individual para dialogar com questões sociais amplas, como a violência de gênero.

Conhecendo melhor os filmes e, de posse do embasamento teórico realizado no primeiro capítulo, passamos ao capítulo 2, na tentativa de compreender como o cineasta Cristiano Burlan maneja seus procedimentos fílmicos em busca de um ente ausente, como se relaciona com essa ausência, e como dele se aproxima através do gesto de filmar seus familiares e a se inscrever nessa filmagem. Como a presença-ausência do documentado (o parente morto) se estabelece nas obras? E ainda, de que maneira o documentarista, ao se aproximar dos seus familiares vivos – compartilhando o luto do pai, do irmão e da mãe, reinstaura uma relação com seus entrevistados e entrevistadas, a partir das dores de todas as perdas. Para isso, buscamos compreender o jogo que forja imagens que dão a ver presença-ausência e estabelece o aparecimento do fantasmagórico. Com a contribuição da concepção antropológica, com Edgar Morin, compreendemos a relação do duplo entre vida e morte estabelecida pela fotografia e, depois, pelo cinema.

Observamos, em seguida, como as aproximações entre realizador e entrevistados se estabelecem ao longo de toda a "Trilogia do Luto". Esse acercamento é visto na pesquisa em duas perspectivas: do documentarista que se implica, e do documentarista que se aproxima dos documentados. Na primeira, comparamos a presença do realizador na relação campo e antecampo. Na segunda, do irmão, sobrinho e tio que alcança seus

entes, reformulando alguns gestos de afetos, como, por exemplo, os abraços.

Analisando os procedimentos fílmicos em busca das imagens de presença-ausência, fantasmagóricas e das aproximações, já no último capítulo, notamos também que mais do que produzir um filme, o que o realizador organiza é uma feitura. Uma fazedura de algo capaz de se apropriar de uma linguagem, revelando-a no que existe de mais artesanal, do óbvio, mas também do raro. Um fazer documental que se apropria de imagens ruins, da precariedade para fomentar o que há de criativo e revelador. Como um rito onde, para se construir alguma coisa, é preciso desconstruir outras tantas – como são as "Feituras de Santo", no candomblé, onde é necessário passar por um processo de purificação desde o isolamento até o festejo da chegada do orixá.

Exemplificamos, enfim, o que percebemos de feitura nas três obras da trilogia, apontando as potencialidades a partir das debilidades técnicas que as obras estabelecem. Imperfeições que contribuem no desvelar dos espaços de intimidade entre um documentarista que retrata uma dor, mas que também a sente. Um realizador que se propõe a escutar, mas que, na medida que as aproximações acontecem, se põe a acolher.

Tal acolhimento se estabelece com a presença de um afeto fundante nas obras: o luto. Por isso, no momento seguinte do capítulo, resumimos a relação entre homem e morte do ponto de vista antropológico, buscando compreender a presença do sentimento de enlutamento no ser humano. Nessa rápida passagem histórica – sem pretensões de esgotar o tema, chegamos ao pensamento freudiano, mas reverberando para outros conceitos do autor, como a pulsão de morte e o paradigma da fusão e desfusão das pulsões, onde pode também haver uma reação criativa. Uma paradoxal e complexa forma de experiência humana que pode resultar em ações realizadoras, por exemplo, de potentes documentários.

Em seguida, voltamos novamente nosso olhar para os filmes, desvelando suas experiências de elaboração do luto e percebendo onde eles evocam um campo aparentemente íntimo, mas que desvelam, por trás desse véu, a presença de algo estranho e inquietante. Encontramos, então, na investigação em torno da noção do que pode ser íntimo, as perspectivas que melhor demonstram esse campo esfumaçado da intimidade. Nos deparamos com o pensamento de algo que deveria não ser percebido, mas que se desvelou, causando um experienciar de estranheza. Em Freud, encontramos um termo

ideal: *infamiliar*. Mostramos, a partir do que aprendemos com o conceito freudiano, os gestos fílmicos onde o estranho se faz presente.

Assim, com a ideia de feitura e de infamiliar devidamente argumentadas, testamos a possibilidade de fazer nascer uma categoria. Um lugar capaz não de engessar os filmes, que seguirão amplos, diversos, com particularidades únicas e similaridades coletivas, mas de sistematização – mecanismo comum que consiste em estabelecer bases para processos de organização, percepção, linguagem, aprendizado e representação. Defendemos, inclusive, a noção de categorização. Por isso, propomos: feitura fílmica infamiliar.

CAPÍTULO UM

Modulações de si: pensando o cinema autobiográfico

Sheila Bick: “Você quer estar no filme, Naomi?”

Naomi Levine: “Não, eu sou um filme”

Jonas Mekas

1. PERCORRENDO O TERRENO DA PESQUISA

Desde o início desta pesquisa, tem sido constante o questionamento em torno de termos como “autobiográfico”, “escritas de si”, “em primeira pessoa”, que designam o cinema de experiência pessoal, familiar e íntima ao qual queremos nos referir. As nomenclaturas utilizadas constantemente nos parecem incapazes de traduzir a potência dessas modulações fílmicas. Esse tipo de produção cinematográfica, que mergulha nas subjetividades do realizador e da realizadora, transcende o mero relato de fatos autobiográficos. O que emerge é uma forma de expressão artística singular, na qual é possível perceber que o “eu” se entrelaça com o coletivo, o particular se funde com o universal e a interconexão entre “eu” e “outro” se espraia em uma fronteira difusa, criando uma experiência cinematográfica profundamente enraizada na complexidade da condição humana. É como nos diz Judith Butler a partir da sua leitura de Michael Foucault: “o discurso não é a vida; o tempo dele não é o nosso. Desse modo, o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo” (BUTLER, 2017, p. 51). Ou, ainda com Bulter: “Certamente a narração é possível nessas circunstâncias, mas, como afirmou Thomas Keenan, ela é certamente fabulosa” (KEENAN *apud* BUTLER, 2017, p. 52).

Ao explorar os meandros da própria história, o ou a cineasta não apenas compartilha suas vivências individuais, mas também oferece uma reflexão mais ampla sobre temas como identidade, memória, sexualidade, luto e narrativa. Esses filmes convidam o(a) espectador(a) a adentrar o universo íntimo do realizador ou da realizadora, desafiando as fronteiras entre realidade e ficção e estabelecendo, como veremos em alguns casos mais adiante, uma força relacional entre documentarista e seus personagens. Em muitos exemplos, uma pujança de relação que atravessa também a espectatorialidade, pego de surpresa, não só por emoções e afetos, mas por relatos e histórias que são também surpreendentes para o realizador ou realizadora. É o que acontece quando o documentarista Cristiano Burlan descobre, durante o processo de gravação do filme que fez sobre sua mãe, *Elegia de um crime* (2018), Isabel Burlan, que não é filho biológico da sua própria personagem, mas adotado.

Nosso primeiro gesto de pesquisa será o de vasculhar o terreno da nossa investigação, relatando as várias buscas possíveis desses trabalhos. Portanto, nessas primeiras páginas, veremos um traçado histórico, com referências a algumas obras dentre

as mais importantes nesse campo das modulações autobiográficas. Nosso esforço, de maneira alguma, busca esgotar as muitas possibilidades de marcos históricos, mas se atenta a dar um primeiro norte cronológico dos contextos em torno dessas produções. Iniciaremos a partir de uma abrangência internacional, mostrando a importância de nomes como o cineasta lituano-americano Jonas Mekas. Depois, faremos um breve percurso pelas definições da teoria literária, realizando uma incontornável revisão do conceito ao passar pelos clássicos pensamentos como a noção de "pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune (2008) para depois, um pouco mais adiante, encontrar o termo "autoficção".

Em seguida, passaremos a falar das produções nacionais – foco de maior interesse dessa pesquisa, que tem na obra de um cineasta gaúcho, radicado em São Paulo, Cristiano Burlan, seu maior entusiasmo. Trata-se do nosso corpus de análise, a "Trilogia do Luto", composta pelos documentários *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018). Por fim, iremos testar uma proposta de categoria para essas obras, na tentativa de contribuir para o debate conceitual acerca das formas de engendramentos que compõem as teorias do cinema.

Mas de qual material fílmico estamos elucubrando, afinal?

Discutimos aqui os relatos cinematográficos que se expandem em inúmeras modulações do autobiográfico, podendo ser lidos como autoficcionais ou mesmo como autobiografias não-autorizadas — algo que exploraremos ao longo do estudo. São várias e vastas as inflexões possíveis para esse tipo de cinema. E não se trata, como perceberemos, de um formato (uma noção esquemática, pouco complexa e de orientação comercial), tampouco um gênero (uma categoria excessivamente ampla, com uma história de debate, mas fortemente marcada pela classificação). Trata-se, antes, de uma *modulação*. Em muitos momentos, trataremos essas inflexões como um gesto. Assim, são filmes que elaboram gestos pelos quais o realizador ou realizadora fala de si, podendo fazê-lo de múltiplas maneiras, com perspectivas e abordagens pessoais variadas. Pensamos a modulação como uma variação elástica, capaz de assumir diferentes níveis de complexidade e de se reinventar a cada novo projeto fílmico.

É justamente por ser amplo que a questão das nomenclaturas, já estabelecidas e constantes, não são capazes de dar conta de tantos filmes variados, múltiplos e diferentes entre si, ainda que cultivem algo de semelhante. A própria história e as filmografias nos

auxiliam a argumentar isso. Basta pensar na pluralidade que vai desde Jonas Mekas e David Perlov, que filmavam o seu cotidiano, tendo a câmera como extensão do corpo e da rotina, até filmes meticulosamente organizados, como na autobiografia empreendida por Silvio Tendler em seu *Nas asas da Pan An* (2020). O filme, lançado em comemoração aos 70 anos do cineasta, constrói uma narrativa cronológica de sua trajetória. Com uma estrutura ordenada, o documentário acompanha as etapas que moldaram o percurso do realizador, ano a ano, filme a filme, refletindo, como sugere sua própria sinopse, "um inventário de histórias".

Mesmo com as enormes diferenças, nessas produções cinematográficas os e as cineastas buscaram compartilhar suas existências – sentimentos e experiências – narrando acontecimentos das suas vidas, muitas vezes, com "forte acento confessional e memorialístico" (VEIGA, 2014, p. 1). São filmes em que realizadores e realizadoras promoveram uma aproximação entre cinema e autobiografia, atravessados pela inscrição da própria subjetividade, porém com métodos diversos. Uma escrita cinematográfica capaz de se voltar para si, portanto, para o doméstico, o familiar, o íntimo – e como veremos no último capítulo, o infamiliar. Documentários que atravessam uma audácia estilística e permitem as e os cineastas se colocarem em "relação íntima com um momento histórico e com aqueles que o povoam" (NICHOLS, 2016, p. 29).

Não se trata de um modelo fílmico novo, como nos alerta Michael Renov, em uma das suas quatro proposições sobre o que ele chama de "autoinscrição fílmica": "autobiografia fílmica não é nenhuma novidade" (RENOV, 2014, p. 38). Muitos importantes realizadores e realizadoras já operacionalizaram sua lógica de feitura com esses procedimentos. Patrícia Mourão chamou a atenção para o fato de que a inflexão autobiográfica é um dos aspectos importantes no ramo experimental, desde, pelo menos, Maya Deren, em seu *Meshes of the Afternoon*, de 1943 (ganhador do *Grand Prix International* de filme de vanguarda no Festival de Cinema de Cannes de 1947).

Renov sugeriu a década de 1950 como um período importante para uma virada epistemológica no campo do cinema de não-ficção. Filmes de realizados como Jean Rouch e Chris Marker exibiram, para o autor, procedimentos narrativos que inovaram a relação entre cineasta e narrativa que até então figurava no cinema documentário (TOLEDO, 2017). Porém, o próprio Renov, em muitos textos chegou a citar filmes ainda

mais antigos, como *Regen* (1929), do holandês Joris Ivens ou *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo.

Apesar da importância dessas obras pioneiras, o cinema autobiográfico experimental ainda carecia de uma estrutura organizada e sistematizada. As produções eram muitas vezes fragmentadas e dispersas, refletindo a natureza fluida e exploratória desse movimento cinematográfico emergente. Cada cineasta, impulsionado ou impulsionada por sua própria sensibilidade e visão artística, contribuiu para o desenvolvimento e a caracterização dessa inflexão cinematográfica, sem necessariamente ter seguido um modelo predefinido ou uma abordagem uniforme.

Foi justamente Jonas Mekas que iniciou um esforço, enquanto crítico, de pensar nessa categorização, tendo como pontapé a realização de um evento em 1973, organizado por ele e outros nomes da vanguarda cinematográfica norte-americana, cujo objetivo "era investigar a tradição emergente da autobiografia no cinema independente contemporâneo" (MOURÃO, 2016, p. 27). Após o encontro, Mekas dedicou algumas das suas colunas quinzenais no jornal *Village Voice* para expandir a reflexão sobre o tema. Em seus textos, o lituano relembrou a trajetória de muitos dos filmes autobiográficos, mostrando que a realização não era algo novo, mas existia uma oportuna novidade: o debate em torno do tema.

> Entendendo que seu papal seria o de cuidar de um cinema ainda frágil, nascente, ele usa a coluna para defender o novo cinema, ajudando-o a fortalecer-se. Olhando retrospectivamente para o período, Mekas dirá que sentiu a obrigação de pegar uma espada e improvisar-se como "ministro da defesa e da propaganda do Novo Cinema Americano" (MOURÃO, 2013b, p. 55).

Ele próprio, Jonas Mekas, desenvolvia seus filmes diarísticos desde os anos 1960. Também realizou um trabalho fundamental de sistematização, juntamente com outros importantes nomes do cinema de vanguarda norte-americano como Stan Brakhage *(Window Water Baby Moving*, 1959), Andrew Noren (*The Adventures of the Exquisite Corpse*, 1968-2008), Marie Menken (*Notebook*, 1963), Carolee Schneemann (*Plumb Line*, 1972), Hollis Frampton (*Hapax Legomena*, 1972), James Broughton (Testament, 1974), Robert Frank (*The Present*, 1996) e Warren Sonbert (*Carriage Trade*, 1972), entre outros. Foi quando "vários cineastas reunidos em um mesmo lugar começaram a fazer filmes autobiográficos e a pensar criticamente sobre o gênero" (MOURÃO, 2016, p. 14).

Portanto, foi a partir do cinema experimental, sistematizado nos Estados Unidos, que a escrita fílmica autobiográfica passou a ser pensado como uma tradição.

Posteriormente, nomes como Barbara Hammer (*Women I love*, 1976), Ed Pincus (*Diaries* (1971-76), 1980), Ross McElwee (*Sherman's March*, 1986), Su Friedrich (Nade ou Afunde, 1990), Marlon Riggs (*Línguas Desatadas*, 1990), Sadie Benning (*Jollies*, 1990), Camille Billops (*Finding Christa*, 1991), Alan Berliner (*Intimate Stranger*, 1991), Deborah Hoffmann (*Complaints of a Dutiful Daughter*, 1994) e Tom Joslin (*Silverlake Life: The View from Here*, 1993), conquistaram prestígio no cinema estadunidense pelo que produziram no mesmo campo, sobretudo, pelas questões homoafetivas que alguns deles elaboraram em suas produções. Isso não quer dizer que a tradição autobiográfica seja uma invenção americana, como já afirmou, por exemplo, a socióloga Arlie Russel Hochschild. Nos diz Renov: "não posso concordar com uma perspectiva exclusivamente americanista, uma visão que afirma que o impulso autobiográfico floresceu melhor no solo norte-americano" (RENOV, 2005, p. 240). Segundo o autor, no reino dos filmes contemporâneos e das práticas de vídeo, é muito evidente a experiência "empolgante" de trabalhos do Canadá, Europa, Ásia, Austrália e Oriente Médio.

Na Europa, Agnés Varda (*A Ópera-Mouffe*, de 1958), Johan Van der Keuken (*As férias do cineasta*, 1974) e Chantal Akerman (*News from Home*, 1977) hoje são nomes fundamentais para se pensar esse gesto fílmico. Anos depois, surgiram cineastas como Marcin Koszałka (*Such a Nice Boy I Gave Birth to*, 2000), Ari Folman (*Valsa com Bashir*, 2008) e Boris Lehman (*Funerais: a arte de morrer*, 2016).

Podemos lembrar ainda, para além do cenário norte-americano e europeu, de Naomi Kawase (*Kya Ka Ra Ba A*, 2001) no Japão; Avi Mograbi (*Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, 2005) em Israel; Elia Suleiman (*O que resta do tempo: crônica de um presente ausente*, 2009) na Palestina; Rithy Panh (*A imagem que falta*, 2013), no Camboja; e Andrés Di Tela (*La televisión y yo*, 2001), na Argentina. Di Tela, defendeu, inclusive, a perda da timidez por parte dos documentaristas.

> Desde Crônicas de um verão até hoje, seria possível dizer que nós, documentaristas, perdemos nossa timidez (embora um amigo documentarista sustente que fazemos documentários porque somos tímidos e preferimos nos misturar com a gente e andar com equipamentos mínimos em situações íntimas, em um cantinho escuro, em vez de estar no meio de um set iluminado, com dúzias de técnicos, atores e equipamentos dependendo das nossas ordens) (DI TELA, 2005, p. 78).

Em seu texto, Di Tela se diz surpreso pelas reações que percebeu na crítica latino-americana. Segundo ele, havia um ato de se escandalizar pela presença do diretor e por sua expressão pessoal em um filme documentário e isso revelou "o pouco que refletimos aqui, na América Latina, sobre este maltratado gênero que, na minha opinião, está oferecendo o melhor que o cinema tem para oferecer hoje" (*Ibidem*, p. 81).

Para citar os filmes com reconhecimento internacional, por meio de premiações importantes, podemos lembrar que *Born into Brothels: Calcutta's Red Light Kids* (2004), de Zana Briski e Ross Kauffman, que ganhou, em 2005, o Oscar de melhor documentário de longa-metragem. O filme retrata o envolvimento de Zana Briski, que foi à Índia, fotografar prostitutas, com os filhos e filhas dos bordéis. A realizadora, impactada pela precariedade em torno da vida das crianças, decidiu ensiná-las a fotografar, revelando talentos e possibilitando uma suposta oportunidade para os meninos e meninas.

Na lista dos indicados no mesmo ano estava *Super Size Me* (2004), de Morgan Spurlock. O realizador mostrou sua experiência de 30 dias comendo apenas comidas do McDonald's e os efeitos físicos e psicológicos da empreitada. O documentário foi além de um mero diário alimentar. Spurlock mergulhou nas estratégias de marketing da gigante do *fast food*, expondo a manipulação do público através de porções superdimensionadas, preços atrativos e mensagens subliminares. Ele também explora a falta de educação nutricional e a negligência do governo em relação à saúde pública, fatores que contribuem para a epidemia de obesidade e doenças relacionadas à má alimentação nos Estados Unidos.

Outros filmes autobiográficos já haviam figurado na premiação, inclusive com a conquista da estatueta. É o caso de *Best Boy* (1979), de Ira Wohl, cujo enredo narra a história do primo do cineasta que sofre de deficiência mental. A obra venceu o Oscar de melhor documentário em 1979. Em 1995, *Complaints of a Dutiful Daughter* (1994), de Deborah Hoffmann, também concorreu na categoria. O documentário mostra a progressão do quadro de Alzheimer da mãe da cineasta.

Ainda sobre a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, dos EUA, é possível perceber que nas últimas edições, documentários com modulações autobiográficas despertaram a atenção. Podemos lembrar de *Strong Island* (2017), de Yance Ford, *Minding the Gap* (2018), de Bing Liu, *For Sama* (2020), de Waad Al-Kateab e Edward Watts, *Democracia em Vertigem* (2020), de Petra Costa (2020) e *Professor Polvo* (2021), de Pippa Ehrlich e James Reed – que levou, inclusive, a estatueta naquele ano.

Em 2023, um dos mais importantes festivais de documentários do mundo, o *International Documentary Festival of Amsterdam* (IDFA), premiou o filme *1489*, de Shoghakat Vardanyan. A obra vasculha a intimidade familiar da diretora após a morte de seu irmão no conflito armado entre o Azerbaijão e a Armênia. Segundo o pesquisador Marcos Yoshisaki, este mesmo festival, em 2018, realizou uma mostra paralela exclusiva para documentários autobiográficos, intitulada *Me15*. "Composto por 19 títulos, o programa abrange um período de quase 50 anos, de Extremely Private Eros: Love Song 1974 (Kazuo Hara, 1974) a Yukiko (Young Sun Noh, 2018)" (YOSHISAKI, 2024, p. 20). A mostra, segundo Yoshisaki, contou com produções cinematográficas europeias, asiáticas, africanas, sul-americanas e muitas outras regiões mundiais, listando cineastas consagradas como Naomi Kawase, Chantal Akerman e Rithy Panh, mas também realizadores e realizadoras estreantes. "Dada sua amplitude temporal, geográfica e estilística, a mostra Me aponta para um fenômeno mundial, cuja trajetória histórica já contabiliza mais de cinco décadas" (*Ibidem*).

1.1. Um breve percurso pelas definições das escritas de si na teoria literária

Para falar de autobiografia é preciso atravessar um caminho já muito percorrido, em busca de compreender a sua noção ao longo de uma tradição teórica. Afinal, o que é uma autobiografia? O que sua definição reverbera nos filmes que traçamos nessa pesquisa? Para isso, é incontornável realizar uma revisão do conceito, tornando inevitável também passar pelos clássicos pensamentos no campo literário, como a noção de "pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune. Para o autor, o "pacto autobiográfico" é uma proposta de instituir um contrato de leitura com o leitor, estabelecendo uma identificação profunda entre autor, narrador e personagem – tendo a ideia do nome próprio como fio condutor desta relação (LEJEUNE, 2008). Isso se dá por vários caminhos, seja na construção textual, como em prefácios detalhados que revelam a jornada pessoal do autor,

notas introdutórias que contextualizam a narrativa, ou preâmbulos que convidam o leitor a entrar no mundo íntimo do texto.

Nele, há uma promessa de que os eventos e sentimentos retratados têm base na experiência real do autor, criando uma expectativa de que o texto narra a história de vida. Embora não seja um contrato formal, há, para Lejeune (2008), uma espécie de compromisso tácito entre o autor e o leitor, no qual se deposita confiança na veracidade das informações.

O "pacto autobiográfico" pode se manifestar também de maneira para-textual, por meio de elementos como títulos sugestivos que evocam a identidade do autor, subtítulos que delimitam os temas abordados, e informações nas contracapas e orelhas do livro que oferecem vislumbres da vida do escritor e da história que está prestes a ser compartilhada. Essas diversas formas de estabelecer o "pacto autobiográfico" criam uma teia de conexões entre autor e leitor, convidando-o a mergulhar nas experiências pessoais narradas.

O pacto pode se dar ainda quando narrador e personagem possuem o mesmo nome, ou quando o personagem não tem nome próprio dentro da narrativa, mas o autor deixa indicadores de que narrador e personagem são a mesma pessoa (*Ibidem*). Há ainda, a possibilidade de o autor ir produzindo evidências ao longo da narrativa que remetam à relação personagem-narrador-autor, como, por exemplo, menção à profissão, nome do pai e da mãe, ou até títulos de obras anteriores que se relacionem com o nome assinado na capa da obra que está sendo lida.

Segundo o teórico, a autobiografia só é possível e só se define dentro do gênero literário se essa relação se estabelecer em obra. É a assinatura do autor, seu nome, que sustenta o pacto. Sem isso, quando o nome do narrador-personagem difere do nome do autor, não há autobiografia (*Ibidem*). Existe, porém, sempre a possibilidade de um risco de ruptura. O pacto pode ser questionado se o leitor perceber que o autor não está cumprindo o compromisso de sinceridade. Além disso, ao narrar suas próprias experiências, o autor inevitavelmente envolve terceiros, o que pode gerar tensões éticas, uma vez que ele está falando em nome de outros, sem poder garantir a veracidade do que esses outros viveram ou sentem.

As ideias de Lejeune, embora pilares para a discussão em torno da autobiografia, não escaparam das críticas, gerando muito debate. O próprio autor revisitou seu texto e

escreveu outros trabalhos sobre o tema. Em 1992, durante uma palestra de abertura de um colóquio na Universidade de Nanterre, na França, elaborou cinco atos "ficcionais" para estabelecer uma trajetória do termo desde o seu texto inaugural sobre o assunto até aquele momento. Nessa apresentação, reconheceu as críticas que muitos outros teóricos fizeram ao seu trabalho, repensando alguns argumentos. Em um determinado momento, afirmou que, de fato, "uma autobiografia é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)" (*Idem*, 2014, p. 26). É, como quer Lecarme: "O autor dá ênfase à invenção de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida" (LECARME, 2014, p. 69).

Para esta pesquisa, isso é de suma importância porque apostamos que boa parte dos filmes autobiográficos se encarregam de moldar seus realizadores e realizadoras em um campo de memória nebuloso, incapaz de traduzir algo que se possa chamar de verdade. Assim, apostamos ser matéria de primeiro uso das modulações autobiográficas das quais tratamos, as invenções, os recortes temporais, as falhas de reminiscência. Afinal, como vimos, o tempo da vida não cabe em um tempo de narração. As narrativas autobiográficas frequentemente misturam ficção e realidade, criando um mosaico de experiências que refletem mais a percepção subjetiva do autor do que fatos objetivos. Essa abordagem permite uma exploração mais profunda da identidade e da memória, onde o passado é constantemente reinterpretado e reconstruído. Portanto, a autenticidade dessas obras reside na honestidade emocional e na introspecção, mais do que na precisão factual.

Deste modo, muito se discutiu sobre as possibilidades ficcionais que o texto autobiográfico é capaz de produzir e sua capacidade de alcançar e traduzir os mais diversos e complexos sentimentos humanos. Os primeiros autores que se arriscaram na empreitada autobiográfica acreditavam ser possível retratar uma obra, como a vida. Entre 1764-1789 Jean Jacques Rousseau escreveu "*As Confissões*", livro considerado como marco do gênero autobiográfico. Sua proposta era realizar um empreendimento que homem algum já havia realizado: "a descida ao inferno na própria intimidade" (ROUSSEAU *apud* ROSA, 2011, p. 240). Assim, Rousseau apresentou a sua autobiografia dizendo: "quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e, este homem serei eu. – Eu só" (*Ibidem*).

O autor, então, prometeu revelar com exatidão o seu íntimo, detalhando a história da sua alma. Para tanto, afirmou: "foi a história da minha alma que prometi contar, e para escrevê-la fielmente não tenho necessidade de outras memórias: basta-me, como fiz até aqui, voltar-me para dentro de mim" (ROUSSEAU, 2011, p. 266). A obra é notável por sua franqueza e detalhamento, onde Rousseau descreveu sua infância em Genebra, a perda precoce da mãe e a educação com o pai. O autor revela suas primeiras experiências emocionais e intelectuais, destacando sua curiosidade e sensibilidade. A segunda parte foca nos anos adultos de Rousseau, cobrindo seu desenvolvimento intelectual e literário. Ele relata sua vida em Paris, suas amizades com figuras importantes da época, como Denis Diderot[2], e seus conflitos com outros filósofos iluministas.

Para muitos críticos literários, o livro é um marco na exploração do eu interior e na busca de autenticidade, estabelecendo um novo padrão para autobiografias e influenciando como as vidas pessoais passaram a serem narradas na literatura. Apesar disso, a missão de detalhar com exatidão a partir de uma observação de si, sabemos, tem como único resultado o fiasco.

Elaborando a partir das reivindicações de Paul de Man em *Autobiografia como Desfiguração* (2012), o pesquisador Txai de Almeida Ferraz afirma que a autobiografia não é uma mera transferência da experiência vivida para o papel, como desejou Rousseau. Segundo ele, considerando que o sujeito vive enquanto a escreve, ela é a própria criação de vida por meio de significantes. "Assim, por mais protocolar, cronológico e comprometido com uma dita 'factualidade' [...] o gesto de escrita de si jamais poderia ter sua inventividade ignorada" (FERRAZ, 2019, p. 19).

Cada autobiografia, nesse sentido, é única. A pesquisadora Carla Italiano também reforça tal argumentação. "Não existe uma forma ou um estilo definidores da escrita de si uma vez que o estilo é o ato de um indivíduo" (ITALIANO, 2015, p. 76). Para ela, na esteira de Starobinski, uma obra assim "pode, no máximo, revelar-nos indícios, traços da pessoa que 'segura a caneta', e, assim, deve englobar tanto a direção tomada pela caneta quanto a mão que a opera" (*Ibidem*).

Para Ferraz, no ato da escrita de si surge ambiguidade e opacidade, e não objetividade. Trata-se de uma obra na qual "para onde quer que se olhe, avista-se o fosso

[2] Denis Diderot foi também um escritor e filósofo francês. Viveu entre 1713 e 1784.

do eterno impasse entre fato e ficção" (FERRAZ, 2019, p. 19). É como nos lembrou Beatriz Sarlo ao afirmar que em De Man há um alerta assertivo que nos mostra a impossibilidade de um relato autobiográfico no qual haja uma coincidência entre o eu textual e o eu da experiência vivida seja verificável (SARLO, 2007).

O próprio Lejeune, em artigo publicado em 1987, durante um período efervescente do documentário autobiográfico europeu, comentou algumas das características da produção e da difusão dos filmes autobiográficos naquele momento histórico, no contexto mais específico da semana *Cinema e Autobiografia*, realizada em Bruxelas, em 1986. Dentre os temas abordados no texto, o autor francês não ignorou a sensação de intimidade que, segundo ele, seria muito propícia ao ato autobiográfico, que contagiava as projeções dos filmes e os debates. "Há uma contradição a ser resolvida, no cinema como na literatura, entre o valor de verdade e o valor artístico. Em que medida a arte pode não ser ficção? O cinema, com suas tentativas autobiográficas, deverá, por sua vez, enfrentá-los" (LEJEUNE, 2008, p. 234).

No gesto autobiográfico, tanto a literatura quanto o cinema, só são capazes de produzir um resultado ilusório, apesar da indicialidade da câmera que "traz consigo uma maior afirmação do real se comparado a um ensaio de Montaigne ou um autorretrato de Rembrandt" (RENOV, 2014, p. 35). Como afirmam Roberta Veiga, Carla Italiano e Ilana Feldman:

> Se, para a literatura, o espaço entre a crença e a dúvida do leitor na atestação do eu se expande na ficção que o texto sempre será, no cinema documentário, a autobiografia, essa inscrição do autorcineasta na imagem – apesar da indicialidade fotográfica tão aclamada por André Bazin – também só pode se dar como recriação, uma vez que a imagem do eu é sempre artifício, construção na linguagem e por meio da linguagem, que de um si só poderia reter o traço (VEIGA; ITALIANO; FELDMAN, 2017, p. 11).

Aqui, as autoras nos alertam para o fato de que neste gesto – de virar a câmera para si –, os e as cineastas e os documentários que produzem, criam uma ideia de que o realizador ou realizadora que se filma e se narra é o mesmo ou a mesma que é filmado ou filmada – "Grande engodo do cinema" (*Ibidem*). É justamente no ato mímico de se implicar em obra que reside o melhor disfarce do ser autobiografado. Como nos diz Renov, corroborando com esse raciocínio: "a autobiografia, mesmo quando construída através de componentes indiciais, permanece como agnóstica no templo da convicção" (RENOV, 2014, p. 36). Talvez, de fato, não há melhor lugar para se esconder do que

dentro de nós mesmos. Ou como nos ensina Augusto dos Anjos, em seu poema "Natureza íntima": "Terei somente, porventura, rosto?! / Serei apenas mera crusta espessa?! / Pois é possível que Eu, causa do Mundo / Quando mais em mim mesma me aprofundo / Menos interiormente me conheça?!" (ANJOS, 1998, p. 59).

1.1.1. Encontrando a autoficção

Ana Paula Britto nos ajuda a pensar ao questionar, assim como este trabalho, se toda "escrita de ordem íntima e confessional pode ser tomada como autobiográfica" (BRITTO, 2015, p. 72). Diante de tal questionamento pode-se pensar: é possível um sujeito escrever sobre a sua intimidade? Conseguiria esse sujeito apresentar a verdade de uma vida através de uma trama narrativa?

> Como escrever... falar de si? Colocar-se a "nu" (...) Por que "falar escrevendo" sobre aquilo que poderia ser mais íntimo e ao mesmo tempo mais estranho? Perplexidade, assombro, desassossego? Inadequação diante de si, diante do mundo... Ou força, encanto, afeto, paixão? De uma forma ou de outra, veremos que ambas as possibilidades, seja a do assombro ou da paixão, irão confluir em um irremediável, inassimilável encontro solitário entre corpo e linguagem (*Ibidem*).

Para Márcia Rosa, a associação da ideia de autobiografia com intimidade nunca deixou de suscitar polêmicas e gerar várias designações como "escritos íntimos", "estética da existência", "literatura de interioridade", "escritos autobiográficos" e, mais contemporaneamente, "autoficção" (ROSA, 2010, p. 2). Era, a princípio, um gênero depreciado, mas, "a partir do Renascimento, [...] condições efetivas não obstruem mais a construção autobiográfica e, no século seguinte, ela torna-se prestigiada" (*Idem*, 2011, p. 245).

A noção de intimidade nos ajuda a pensar em uma possível resposta para uma contradição como esta, assim como nos orienta a compreender a importância da construção da ficção nos retratos autobiográficos, tornando a ideia de autoficção, como aponta Márcia Rosa em seus exemplos de palavras sinonímias, um dispositivo importante para a linha de raciocínio desta pesquisa. "A autoficção deixou de se opor à autobiografia, para se tornar senão um sinônimo, pelo menos uma variante ou um ardil" (LACERME, 2014, p. 68). Reside nela, na autoficção, de acordo com Lecarme, justamente a montagem e o intervalo lacunar entre as duas narrativas de uma vida de autor: uma fictícia, outra não fictícia.

Serge Doubrovsky é quem nos ajuda a pensar na escrita a partir de memórias fragmentárias e narrativas lacunares da vida autobiografada e, portanto, nos auxilia a construir o argumento em torno da autoficção. Usando da sua própria experiência ao escrever *Fils* (1977), Doubrovsky inaugura um debate que passou a tencionar a ideia de autenticidade dos acontecimentos relatados nos textos considerados autobiográficos.

> Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nos 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. 121-122).

Refletindo com Doubrovsky, é potente pensar que reinventamos nossa vida no ato mesmo de rememorá-la. Nesse sentido, podemos enumerar diversos outros pensadores que reforçaram o coro sobre as nuances da inventabilidade narrativa, como Philippe Artiercs em seu texto célebre intitulado *Arquivar a própria vida*: "não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas" (ARTIERCS, 1998, p. 11).

Para De Man, a autobiografia concebe dispositivos capazes de moldar identidades e experiências a partir das demandas narrativas e estilísticas que a obra implica. Nesse lugar, o debate em torno da linguagem desse gênero literário é basilar, uma vez que a escrita autobiográfica muitas vezes envolve um processo de "des-figuração", onde as experiências vividas são transformadas e distorcidas (DE MAN, 2012). Voltemos a Doubrovsky: "a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida" (DOUBROVSKY, 2014, p. 124).

Enquanto Lejeune buscou indícios suficientes capazes de denotar a autobiografia, Doubrovsky e muitos outros pensadores a perceberam como uma co-presença de indícios contraditórios. "O que Lejeune interpreta como um fenômeno de ambiguidade, Doubrovsky e seus sucessores consideram como um fenômeno de hibridez" (JEANNELLE, 2014, p. 143).

Isso evidencia um entre-lugar, um indecidível, através do qual se evidenciaria o estatuto contraditório do sujeito enquanto um lugar vazio, cuja veracidade referencial é impossível de garantir. Por meio da conceituação em jogo no termo "autoficção", é

possível perceber que o sentido de uma vida não é a de ser descoberto, mas inventado, construído (ROSA, 2010). Tal perspectiva ressalta a fluidez e a mutabilidade da identidade pessoal, mostrando que nossa compreensão de nós mesmos é constantemente reelaborada através da narrativa. Assim, a autoficção não apenas mistura realidade e ficção, mas também questiona a própria possibilidade de uma verdade estática e imutável sobre o eu.

Na visão de Philippe Gasparini, tal noção surgiu em um momento oportuno para cristalizar numerosas dúvidas levantadas desde o início do século XX. Questões que atravessavam ideias fundamentais como noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e escrita do eu. “O novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica” (GASPARINI, 2014, p. 189).

Lejeune reconheceu as dificuldades existentes na prova de verificação “no caso da autobiografia, já que o autobiográfico nos conta justamente – e esse é o interesse de sua narrativa – o que só ele próprio pode dizer” (LEJEUNE, 2008, p. 37). Dez anos após o início de suas investigações, chegou a declarar que a escrita autobiográfica seria “um empreendimento impossível”; o que, concluiu ele, “não a impede de existir” (*Idem*, 1983, p. 431). O autor reconheceu que, mesmo se baseando na memória e na interpretação individual, a autobiografia desafia a noção de objetividade.

A noção de autobiografia não precisa, como vimos, dar lugar a outros conceitos como autoficção. Eles podem conviver e se somarem na complexa teia de possibilidades que desafiam o pensamento crítico na busca por definições mais precisas. A ideia de autobiografia, como nos diz Lejeune, é “elástica” (*Idem*, 2008, p. 222), e nos ajuda, assim como termos como autoficção, a pensar sobre filmes tão singulares como aqueles dos quais essa pesquisa trata. No entanto, é a ideia de autoficção que parece nos dizer mais sobre estes documentários, já que nela se engendra o pensamento em torno do que há de fugidio nas construções das memórias às quais se propõem seus realizadores e realizadoras. São filmes feitos de muitas substâncias, mas entre elas, não restam dúvidas, estão os traços de ficção que compõem seus procedimentos fílmicos. Obras em feituras tênues do que existe de realidade e também de ficção. É como ensina Manoel de Barros:

“Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira” (BARROS, 2010, p. 389).

1.2. Trilhando as apropriações pelas teorias no cinema

Dentro das muitas possibilidades, para melhor compreender a pluralidade das modulações autobiográficas, podemos distinguir algumas inflexões mais comuns dessas realizações fílmicas. Nesse sentido, propomos um breve levantamento dos diferentes enquadramentos conceituais e terminológicos aventados por teóricos e cineastas para essas obras. Ao contrário de promover classificações, esse exercício pretende pontuar alguns conceitos que nos servem mais para compreender a amplitude e a dificuldade de se definir filmes que nascem de necessidades tão individuais e íntimas. Elegemos, no entanto, alguns dos mais usuais termos e sobre os quais importantes teóricos já investiram pensamentos.

Ao trilhar os caminhos conceituais que permeiam essas discussões, podemos identificar uma série de abordagens teóricas e práticas que ampliam nossa compreensão sobre a natureza dos documentários “em primeira pessoa”, “escritas de si” ou “autobiográficos” – observando sempre a amplitude de possibilidades narrativas, caminhos experimentais e de produção de memórias fragmentadas que esse tipo de realização é capaz de provocar. “Estamos no campo da escrita de si, subjetiva, íntima (a variação dos termos parece acompanhar a maleabilidade da definição). [...] a prática autobiografia é tão variável quanto aqueles que a exercem” (ITALIANO, 2015, p. 15). Ou, como nos propôs Michael Renov: “a autobiografia fílmica existe de várias formas” (RENOV, 2014, p. 41).

Quando Renov começou a incluir filmes autobiográficos em seus cursos, no início dos anos 1980, Michel Foucault já tinha escrito que, diante da violência institucional e estatal e das pressões ideológicas maciças, a principal indagação do nosso tempo continuava a ser “Quem somos?” (FOUCAULT *apud* RENOV, 2005, p. 242). O filósofo francês dizia que, em épocas anteriores, a luta contra a dominação e a exploração haviam ocupado o centro do palco. “Agora, para um número cada vez maior de pessoas, a luta era contra a sujeição, contra a submissão da subjetividade” (*Ibidem*). Assim, na perspectiva de Renov, a subjetividade foi proposta como o espaço de luta que mais

importa atualmente. Para o autor, afirmar "quem somos" passou a ser uma expressão vital dos sujeitos.

A partir dessa busca por uma espécie de nova subjetividade, propomos cartografar algumas terminologias e conceitos que reúnem métodos e características do cinema autobiográfico, mostrando, na esteira de Renov, que essa modalidade fílmica existe de várias formas. Entre essas expressões, encontramos o filme-ensaio, que, embora subjetivo, nem sempre é autobiográfico. Ele pode trazer impressões ou opiniões dos e das cineastas sem necessariamente constituir uma "escrita de si". Ao mesmo tempo, muitos filmes autobiográficos são construídos de maneira ensaística, ou seja, são abertos e exploratórios, características comuns ao ensaio.

Timothy Corrigan, em *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), busca desmistificar o conceito, diferenciando-o de outras práticas cinematográficas e destacando suas raízes literárias muitas vezes negligenciadas. O autor propõe que o filme-ensaio seja "um teste da subjetividade expressiva por meio de encontros experienciais em uma arena pública, cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador" (CORRIGAN, 2015, p. 33). Assim, ele explora como tal modulação opera como um espaço onde o pensamento se expressa visualmente e convida o espectador a participar dessa reflexão.

Para o autor, é fundamental distinguir os filmes-ensaio da multidão de produções contemporâneas, mais convencionais ou inovadoras de outras maneiras, "que surgem na forma de documentários, televisão de "realidades" e outras medidas do recente fascínio por uma tradição documentária rediviva" (*Idem*, p. 9). Contudo, considera adequado a ideia de alojar essa modalidade entre os "metadocumentários", "documentários reflexivos" ou "documentários pessoais ou subjetivos". Corrigan argumenta que a forma distintiva do ensaio no cinema conjuga três elementos: a expressão pessoal, a experiência pública e o processo de pensamento. Desse modo, o filme-ensaio funcionaria como um teste da subjetividade expressiva através de encontros experimentais em um contexto público, onde o resultado se traduziria na representação do pensamento como um discurso cinematográfico. Como bem sintetiza Francisco Elinaldo Teixeira: "No ensaio fílmico, o

ponto de vista se encarna, a subjetividade pensante do ensaísta adquire uma presença, uma materialidade, uma inserção direta manifestada" (TEIXEIRA, 2015, p. 371).

No entanto, para Corrigan, a subjetividade não estaria necessariamente vinculada a uma voz enunciativa, podendo se manifestar também através da montagem e outras manipulações da imagem. Tratar-se-ia de uma consciência ativa que se abriria para a experiência e se transformaria ou se recriaria a partir dela. O pensamento que emana desse processo seria moldado por colisões e pela experimentação de ideias. "Naturalmente, nem todos os filmes-ensaio são biográficos ou autobiográficos; nem todos os filmes biográficos e autobiográficos são filmes-ensaio" (CORRIGAN, 2015, p. 82). Para o autor, o trabalho ensaístico, não só privilegia a expressão e a subjetividade pessoal, mas, antes, desafia e torna mais complexa a própria ideia de expressividade e sua conexão com a experiência. Nesse sentido, a forma ensaística (seja na escrita, no cinema ou em qualquer outro meio representacional) requer a dissolução do eu ao mesmo tempo em que se opera um processo de repensar e reconstruir o eu.

Outra inflexão muito presente na teoria cinematográfica é a noção de etnografia doméstica. Para Renov, trata-se de um modo de prática autobiográfica "que une o autoquestionamento à preocupação da etnografia em documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste para o eu" (RENOV, 2014, p. 42). O autor defende que a presença de um Outro, de um ente próximo, na etnografia doméstica é um subterfúgio para falar de si. Nesse sentido, os filmes tendem a ser investigações capazes de reunir afeto, ressentimento e/ou aversão a si próprio, uma vez que o outro não é o exótico, mas o familiar, o conhecido.

Segundo Renov, no filme *Tarnation* (2003), Jonathan Caouette estaria obcecadamente procurando a si próprio nos sons e nas imagens de seu passado. "Apesar disso, seu autorretrato gira em torno da figura de sua mãe – que funciona como o Outro em seu relacionamento mais profundo, inescrutável e decisivo" (*Idem*, p. 43). O filme retrata a vida do diretor e sua tumultuada relação com a mãe, Renée Leblanc, cujos problemas mentais resultaram em um tratamento psiquiátrico com eletrochoques na infância. Utilizando uma colagem de imagens caseiras, gravações de áudio, fotografias e vídeos feitos ao longo de sua vida, Caouette se põe diante da câmera tematizando traumas familiares, abusos e negligência. O filme inicia-se em 2003, quando o diretor retorna à

casa para ajudar a mãe após uma overdose. A partir desse evento, ele confronta seu passado, revisando os arquivos de sua juventude, enquanto a mãe passa longos períodos em hospitais.

Para Renov, Caouette é onipresente ao longo de todo o filme, exercendo uma espécie de autoexame, extrapolando na etnografia doméstica, uma simples variante do discurso autobiográfico e exercendo uma abordagem fílmica do autobiógrafo na ordem dos acontecimentos opacos, tortuosos, em pedaços. Assim, seria possível perceber em *Tarnation* (2003) características de um modo confessional, assim como elementos do ensaístico. Seriam narrativas que se construiriam em fragmentos.

Outro exemplo que reforçaria a ideia da construção narrativa fragmentária da etnografia doméstica pode ser percebido, segundo Renov, em *Sink or Swim* (1990), de Su Friedrich. Nessa obra, a realizadora aborda uma complexa relação com seu pai. O filme é estruturado em 26 capítulos, organizados em ordem alfabética inversa, cada um representando uma lembrança da infância da cineasta, desde momentos de carinho e aprendizado até episódios de abandono e desilusão. A narrativa em voz *off* é acompanhada por imagens fragmentadas e simbólicas, revelando traumas familiares e questões de identidade e gênero.

Renov lembra que, exibidos em ordem reversa, começando com o "z" de "zigoto", a construção narrativa se estabeleceria pelas descontinuidades temáticas entre os capítulos e seus títulos. É um documentário feito em pedaços. Para o autor, tal dispositivo cria a impressão de que uma narrativa profundamente pessoal, que molda a identidade e as relações familiares, é construída por meio de uma estrutura que remete a uma rede complexa de conexões e tensões emocionais conflitantes. Assim, os letreiros que deveriam organizar um pensamento, exercem a função de desorganizar as emoções.

Como quer Renov, a própria ideia de autobiografia reinventaria a ideia de documentário. Para reforçar esse pensamento podemos evocar a formulação de Bill Nichols: "A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade" (NICHOLS, 2016, p. 19). Nessa perspectiva, a ideia subjacente é de que, as obras autobiográficas são capazes de gerar uma espécie de "ceticismo saudável" no que diz respeito às alegações sobre a verdade nos filmes documentais: "Certamente chegou o momento [...] de uma reavaliação, do

reconhecimento explícito de que o sujeito no documentário tornou-se, com uma intensidade surpreendente, o sujeito do documentário" (RENOV, 2005, p. 257).

Gabriel Tonelo aponta a sugestão de Renov por uma "nova subjetividade" como um novo momento no qual a autobiografia evoca, antes, um aspecto de fratura narrativa do que um lugar de coerência, e o autobiógrafo "apresenta-se como um sujeito fragmentado e em um sítio de instabilidade, construindo a si próprio a partir de um fluxo autoquestionador" (TONELO, 2017, p. 71). Desse modo, a teoria cinematográfica encontraria a teoria literária na compreensão do fragmento como característica indissociável da autobiografia. Apesar disso, temos consciência de que essa experiência se desenvolve e se reinventa a cada novo lançamento, ano após ano, apresentando narrativas autobiográficas criadas de formas cada vez mais inovadoras. Ou seja, estamos falando de um organismo vivo, sempre possível de se reinventar ao longo de cada processo de realização.

Outra importante modalidade que faz parte do cinema autobiográfico abarca os conhecidos diários em filme ou filmes-diário. Como vimos, no final da década de 1960, inúmeros cineastas dedicaram-se à elaboração dessa modulação, possibilitando, no âmbito dos Estados Unidos, a se iniciar um pensamento formal em torno das autobiografias. David James argumenta que o filme-diário se destacou por seu potencial de autoconhecimento e pela capacidade de desafiar as normas estéticas tradicionais, utilizando uma abordagem artesanal e valorizando a subjetividade. Não é por acaso que nomenclaturas como "experimental" e "amador" perseguem essa modalidade desde o seu início.

Segundo Carla Italiano, o filme diário estaria diretamente associado a uma ideia de caseiro por seu "amadorismo formal (precariedade muitas vezes convocada intencionalmente), e pelo universo temático do filme de família" (ITALIANO, 2015, p. 22). Além disso, se caracteriza por narrar a escrita do dia a dia e filmar, sequencialmente, a vida cotidiana. É o que Italiano e a pesquisadora Roberta Veiga chamaram de "compasso do calendário", cujo significado consiste em: "Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, [...] e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar"

(BLANCHOT *apud* VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 712). Desse modo, o diário se tornaria uma espécie de caderno de notas, elaborado por meio das datas.

David James parte da análise do filme *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), de Jonas Mekas, realizando a distinção entre "diário em filme" e "filme-diário". O primeiro consistiria em um gesto de elaborar anotações filmadas, na qual o momento de filmagem é permanentemente a escritura em si. "No diário escrito, os acontecimentos e o seu registro costumam ser separados, mas, no filme, eles coincidem" (JAMES, 2013, p. 175). Tratar-se-ia do diário estritamente enquanto prática, ou seja, é o "hábito que acompanha o dia a dia de seu "filmador" e transforma a câmera em companheira inseparável, como o caderno dos diaristas de outras eras" (ITALIANO, 2015, p. 22).

Já no filme-diário, a montagem assumiria o lugar da gravação como momento capital de conformação. Nesse caso, haveria uma considerável distância temporal a separar as etapas de filmar-rever-montar. Nessa modulação, levanta-se uma questão de representatividade, quando o eu que edita reflete sobre o eu retratado em imagem, filmado, gerando um conflito entre distintos sujeitos. Mekas refletiu sobre os gestos de escrever ou filmar. Para ele, embora utilizem ferramentas processuais diferentes, tais atos seguiriam semelhantes.

> No começo pensei que houvesse uma diferença básica entre o diário escrito que alguém escreve à noite, e que é um processo reflexivo, e o diário filmado. Em meu diário em filme, pensei, eu estava fazendo algo diferente: estava capturando a vida, pedaços dela, enquanto ela passa. Mas percebi bem cedo que não era tão diferente, afinal. Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado pela minha memória, meu passado. De forma que esse filmar "direto" também se torna um modo de reflexão. Da mesma maneira, vim a perceber que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás. Seu dia, quando volta para você no momento da escrita, é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve. Tudo está acontecendo de novo, e o escrito é mais fiel ao que se é quando se escreve do que aos eventos e emoções do dia que se foram. Portanto, não vejo mais diferenças tão grandes entre um diário escrito e um diário filmado no que diz respeito ao processo (MEKAS, 2013b, p. 133).

Segundo Marcelo Ikeda, a participação da câmera de Mekas, enquanto presença física, influencia diretamente o olhar, tornando a visão em algo não meramente introspectivo, mas influenciador da materialidade. Para exemplificar, o autor cita uma das principais obras do realizador libanês. "Em Walden, o espectador tem a consciência de que se filma o tempo todo, de modo que é mais apropriado dizer que o filme não é

propriamente sobre ‘as memórias de um homem’ mas essencialmente sobre ‘as memórias de um homem que se filma’” (IKEDA, 2012, p. 226).

Outra forma fílmica comum entre a crítica cinematográfica e acadêmica, que, muitas vezes, apresenta a inscrição do próprio realizadora ou realizador narrativamente ou em cena, são os chamados “filmes de família”. Segundo Thais Blank, essa modalidade é tão antiga quanto a própria invenção do cinema. Ela identifica o curta-metragem *Le repas de bebé* (1895), dos irmãos Lumière – que retrata uma cena doméstica em que Auguste Lumière e a esposa, Marguerite Winkler, alimentam seu bebê –, como pioneiro dessa designação. A pesquisadora nos lembra que o filme foi apresentado na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história, ao lado das conhecidas sequências da saída da fábrica e da chegada do trem. “Ao longo da história do cinema, a família tornou-se um tema central” (BLANK, 2018, p. 161). O cotidiano, os rituais, os dramas e alegrias vividos pelo núcleo familiar burguês e suas variações foram, e são até hoje, “analisados, investigados, celebrados e criticados pelas mais diferentes linguagens e narrativas cinematográficas” (*Ibidem*).

Em um trabalho que buscou compreender as pesquisas fundantes que reivindicaram os filmes de família como gênero audiovisual, Lígia Diogo (2012) nos lembra que este é um traçado bastante indefinido, bem como uma expressão amplamente usada, principalmente de maneira coloquial, tornando sua definição ou classificação uma tarefa difícil. Em constatação semelhante à de Timothy Corrigan em relação ao filme-ensaio, a autora chama atenção para o fato de que há expressões constantemente associadas aos filmes de família como filme não profissional, amador ou doméstico. Como afirmamos, nomenclaturas e classificações se misturam, se ganham e se perdem na complexidade subjetiva de cada obra.

Talvez seja a definição de Roger Odin, apontada por Lígia Diogo, que mais nos ajude a compreender algumas dessas sistematizações. Para ele, um filme de família é uma obra realizada por um membro da família. Além disso, são diferentes dos filmes de ficções, institucionais, publicitários, experimentais e pornográficos. Para Odin, filmes de família podem ser um show dos Beatles, o assassinato do presidente norte-americano, mas o importante é que o objeto, o personagem ou o evento filmado seja pertencente à coleção de lembranças familiares.

Outra característica é o fato dos filmes de família não serem documentários. Para Lila Foster – pesquisadora que realizou uma investigação sobre a institucionalização do cinema amador no Brasil – um documentário "infere numa construção discursiva consciente e também possui uma forte carga como gênero constituído" (FOSTER, 2010, p. 25). Isso, na visão da autora, seria motivo suficiente para distanciar tal conceito dos registros de família. "Existe sim uma autenticidade que os difere de outras formas de expressão cinematográfica" (*Ibidem*). Porém, se ao assistir a esse tipo de filme sente-se uma proximidade com a "realidade", essa sensação não implica uma mesma relação com o real – como aquela sugerida pelo termo documentário. Sendo assim, conforme Diogo, os filmes de família não seriam nem documentários, nem filmes não profissionais, nem amadores. Aqui, a pesquisadora resgata a formulação de Odin para quem o filme amador é aquele produzido no âmbito dos clubes de cinema amador e que visa a um espectador especializado. Ainda na esteira de Odin, Consuelo Lins e Thais Blank lembram que, enquanto o cineasta amador declara querer fazer um cinema de qualidade, o cineasta familiar não pretende sequer fazer um filme.

Beatriz Rodovalho, em seu texto intitulado *O filme amador em movimento* (2013), faz uma leitura instigante de como Odin pensou essa relação entre filmes de família e documentários. Segundo a autora, na compreensão do pesquisador, os filmes de família que agem no interior do espaço familiar produzem apelos a um modo privado de produção de significados, servindo aos membros daquele núcleo de parentes a contemplação da imagem. Assim, é preciso considerar que esse tipo de produção constituiria apenas fragmentos de instantes da vida daqueles personagens e, sendo assim, essas imagens íntimas retratariam documentos e memórias falhas, capazes de encerrar um discurso eufórico acerca da vida privada, transformando-se em cápsulas de felicidade no tempo. "Por essas razões, como conclui Odin, filmes de família são, antes, contra-documentos históricos" (RODOVALHO, 2013, p. 2).

Para pensar com Roger Odin, nesse sentido, seria preciso ter consciência do que ele manejou em seu artigo *Filme documentário, leitura documentarizante* (2012). Nesse trabalho, o autor admite a presença de filmes que permanentemente se exibem como sendo obras documentárias. Nisso, o problema estaria em estudar como esse gesto se efetuaria em sua exibição. Para isso, Odin suge considerar o "espaço de leitura dos filmes"

ou, mais propriamente, uma "leitura documentarizante" que seria, em suma, uma forma de perceber o filme que seja capaz de tratá-lo como um documento.

Essa busca classificatória e sistematizada só nos ajuda a compreender a complexidade que é encontrar uma definição mais precisa para tais filmes. De tão múltiplos e vastos – e é nisso que residem suas belezas –, esses filmes devem ser vistos não por meio de classificações, mas de suas modulações de uma forma menos restritiva e endereçada ao campo de forças que cada dispositivo fílmico cria.

1.3. Os filmes são múltiplos

Como vimos, a tentativa de enquadrar os filmes em classificações parece um caminho pouco produtivo. Porém, entender como os documentários se avizinham e como se modulam nos permite pensar conceitos e, inclusive, categorizar os gestos autobiográficos não de forma classificatória, mas inventiva e aberta às inflexões – ou seja, às modulações – em suas multiplicidades cinematográficas. É tal gesto teórico metodológico que nos interessa aqui. Há muitas semelhanças nas formas de se produzir cinema, mas talvez seja a particularidade das experiências íntimas que cada história necessita para ser contada, o fator que complexifica e singulariza as obras em suas possibilidades múltiplas, criando a oportunidade para tais documentários sugerirem vários ensejos conceituais e debates sobre as formas fílmicas no interior do pensamento sobre o cinema. O empreendimento de sistematizar as obras é de fundamental importância para o pensamento crítico, mas a sua dificuldade talvez nos alerte para a necessidade de potencializar um gesto que necessita ser mais amplo.

Se pensarmos em nosso corpus de análise, a "Trilogia do Luto", com *Construção*, *Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime*, apresentados na introdução desse trabalho, podemos conceber os filmes a partir de praticamente todas as noções pontuadas nos itens anteriores, e perceber como cada um deles se inclinaria mais para uma modalidade do cinema autobiográfico que outra. Por exemplo, não é difícil dizer que *Construção* é um filme ensaístico, e os outros dois são documentários mais narrativos que contêm partes que se assemelham a filmes de família, e momentos que se avizinham a diários filmados. Talvez, expandir as noções, somando características e amalgamando pensamentos, nos ajude a enxergar melhor a complexidade singular que cada filme se propõe a elaborar. Porém, mais que terminologias, essas tentativas do campo de organização de modalidades

no cinema nos aproximam da variedade de aspectos temáticos e métodos de filmagem que se estabelecem em um jogo onde a vida pessoal de cineastas é o motivo fílmico, narrativo ou estético.

Ainda assim, no lugar de classificar, talvez seja mais interessante pensar em como as modulações fílmicas podem sugerir categorias mais singulares e menos genéricas. A ação de categorizar em uma relação direta e necessária com os filmes, estabelecendo diálogo entre o conjunto proposto e o fenômeno fílmico que despertou a necessidade de pensá-la, estabelecendo conexões significativas, parece-nos promover uma compreensão mais profunda das obras cinematográficas. Essa abordagem dinâmica não só adensa nossa análise, mas também amplia nosso entendimento do mundo representado na tela, proporcionando uma experiência mais reflexiva, ao mesmo tempo que permite diferenciar métodos e formas dos documentários, ampliando a possibilidade de debate e a fortuna crítica da filmografia brasileira. Sendo assim, após o gesto de revisar brevemente a teoria literária em torno do tema e do exercício de vasculhar conceitos das várias inflexões em torno do autobiográfico no cinema, propomos compreender como essas modulações também se estabeleceram no contexto específico nacional ao longo de alguns anos.

1.3.1. Filmografia brasileira no contexto do autobiográfico

No Brasil, assim como no mundo, os documentários autobiográficos e suas variadas modulações vem ganhando cada vez mais espaço, ocupando seu lugar nos circuitos de festivais, mostras, exibições e debates contemporâneos do cinema nacional, sobretudo, no universo dos curtas-metragens.

Quando Jean-Claude Bernardet definiu os filmes *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut e *33* (2002), de Kiko Goifman, como "documentários de busca", o autor colaborou na organização de uma categoria fílmica cada vez mais presente no acervo cinematográfico. Os gestos promovidos por Kogut e Goifman não foram inauguradores de uma inflexão, como veremos, mas colaboraram na popularização desse tipo de modulação. De lá para cá, os filmes brasileiros chamados de "autobiográficos" ganharam uma relevante presença nos circuitos cinematográficos, nos festivais, nas salas de exibição e nos *streamings*.

Segundo Bernardet, apesar de obras bastantes diferentes, ambas possuem um ponto em comum. "No caso do 33, Kiko Goifman é um filho adotivo e se propõe

encontrar a sua mãe biológica; no caso de Sandra, ela é brasileira descendente de húngaros e o seu projeto é obter a nacionalidade e o passaporte húngaros" (BERNARDET, 2005, p. 143-144). Assim, ambos os filmes partem de um motivo bastante preciso, porém, "os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a ser tornar a documentação do processo" (*Ibidem*). Na leitura que as pesquisadoras Roberta Veiga e Anna Karina Bartolomeu fazem do texto de Bernardet, a principal pergunta que permeia a definição do "documentário de busca" se localiza no fato de como seria possível manter essa "imprevisibilidade, que faz da filmagem uma documentação do processo, no momento da montagem, quando as incógnitas e suspenses já teriam se dissolvido" (VEIGA; BARTOLOMEU, 2015, p. 126).

Bernardet então se perguntou: "que documentário de busca é esse, na ocasião da montagem, quando não há mais imprevisibilidade?" (BERNARDET, 2005, p. 146). Para encontrar respostas a isso, o autor busca a reflexão dos próprios cineastas, mas não chega a uma conclusão. Surgiram, porém, outras reflexões, não esgotando o tema, mas ampliando-o. "Não é por não sabermos onde o filme vai dar que as coisas são menos construídas. Os acasos dão sempre muito trabalho", afirmou Sandra Kogut em conversa com Bernardet (*Ibidem*). Para Kiko Goifman, a questão se estabelece na reconstituição criativa. "[...] se eu posso e devo cortar partes, escolher trechos, por que não poderia inverter ordens? O criativo está na não-obrigação de seguir uma regra que eu mesmo coloquei. Porém, não poderia deixar isso transparecer. Eu cortei tudo aquilo que denunciaria isso" (*Idem*, p. 147). Lembrando que, no caso de *33*, o cineasta estabelece várias regras na construção fílmica da obra, entre elas o fato de que tinha 33 dias para realizar as filmagens.

Nesta perspectiva, ambos os filmes também introduziram mais diretamente o debate sobre "dispositivos" no documentário contemporâneo brasileiro, na visão de Consuelo Lins e Claudia Mesquita. Segundo as autoras, "a noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas" (LINS; MESQUITA, 2008, p. 56). A partir disso, é elaborada uma perspectiva que negaria diretamente a noção de documentário como uma realização capaz de apreender a natureza de um tema ou de uma realidade estática e preexistente. Seriam as regras das quais Kiko argumenta a Bernardet. Lins e Mesquita reivindicam o pensamento de Jean-Louis Comolli sobre o tema. Segundo elas, para o autor, parte da produção documental passa a

ter a possibilidade de inventar pequenos "dispositivos de escritura" em reação a "crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas" (*Idem*, p. 57). Com tais dispositivos seria possível "se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece" (*Idem*, p. 57).

Os procedimentos e consciência do material fílmico, sem dúvida, tornam seus realizadores personagens dos seus próprios filmes. Em um determinado momento do texto, Bernardet reflete sobre como enquadrá-los no espaço do documentário ou da ficção. "Eu tenderia a dizer inicialmente que são filmes de ficção elaborados com materiais extraídos de situações reais" (BERNARDET, 2005, p. 149). Mas, logo adiante, encontra uma formulação melhor e consideraria a possibilidade de serem documentários com "desejos de ficção".

> Esses filmes vivem essa tensão de documentários com desejos de ficção e de uma ficção com desejos de realidade. 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).

Para Bernardet, essas obras seriam espécies de espetacularização da vida pessoal, mas com duas facetas: "é uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida em que expõe a pessoa, a máscara" (*Idem*, p. 149). Já para Karla Holanda, a presença cada vez maior das "histórias de indivíduos" ou "micro-histórias" é visivelmente perceptível a partir do filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Segunda ela, a partir desse momento, na filmografia brasileira, o indivíduo passa a não estar mais a serviço da representação de um tipo – ele se torna, cada vez mais fragmentado, podendo ser incoerente ou contraditório, capaz de gerar repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela. "Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano" (HOLANDA, 2006, p. 5).

Em um texto que ficou conhecido no meio cinematográfico, Eduardo Valente, crítico, cineasta e curador de cinema, escreveu sobre o tema em sua página na rede social Facebook, após coordenar a comissão de seleção para o festival *Olhar de Cinema*, na edição de 2019, em Curitiba, no Paraná. Segundo ele, ao final de um processo de seleção com 800 longas-metragens mundiais, ficou evidente que os documentários de cunho mais íntimo, que chamou de "híbridos", estariam em vasta produção. "VOCÊS NÃO TEM

IDEIA", escreve em caixa alta (VALENTE, 2019)[3]. Valente deu uma espécie de recado aos realizadores e realizadoras: aqueles que desejam fazer filmes como esses precisam ter clareza de que não se trata de algo inovador, mas de um dos formatos "mais repetidos do cinema mundial" (*Ibidem*). Poderíamos promover muitos debates em torno dessa argumentação e das nomenclaturas que o crítico emprega para os filmes, mas o que, desse texto nos interessa, é a informação de que o número de produções é grande e tem aumentado. Na visão do crítico, o problema seria a repetição de formato, o uso de uma fórmula cada vez mais comum de se fazer filmes ditos autobiográficos.

Valente não deixa claro sobre qual formato está argumentando, mas fala sobre obras que abordam a vida dos cineastas, os parentes, o cotidiano, enfim, filmes autobiográficos. E como argumentamos até aqui, nessa pesquisa nos interessa menos um formato enrijecido do que as modulações que as escritas de si ganham no cinema do ensaio mais aberto, ao documentário de etnografia doméstica mais tradicional. Acreditamos, como afirmamos ao final do item anterior, que pensar em formato ou em classificações seria um gesto que enfraqueceria a potência cinematográfica que muitos desses filmes elaboram. Entretanto, o fato do crescente número de filmes aparecer em um dos principais festivais de cinema do país mostra que há uma relevância histórica se construindo em torno das realizações, não importando, para isso, que se reptam formatos ou que se estabeleça em modulações interessantes. O fato é: há muitos filmes e precisamos entender esse fenômeno em sua complexidade.

---

[3] Texto na íntegra: aquele toque de final de processo de seleção com 800 longas mundiais: vocês NÃO TÊM IDEIA de quantos filmes, eminentemente documentários ou "híbridos", têm sido feitos por ano filmando, a partir da voz off ou presença em cena do/a realizador/a, o seu cotidiano e/ou a sua família imediata mais próxima – mãe, pai, avós, tios, etc. vivos e presentes ou mortos e assombrados, ligados quase sempre a outros temas "maiores e nobres" (históricos-sociais, etc). sério mesmo: VOCÊS NÃO TÊM IDEIA de quantos. então, assim, isso aqui não é nem de longe o desejo de causar um desânimo para que não façam mais esse filme, especialmente se têm muita segurança da sua necessidade de explorar o formato/história. Mas sim que façam isso sabendo a que ponto aquilo que um dia foi considerado "inovador" e depois "autêntico", hoje é um dos formatos mais repetidos do cinema mundial – o que quer dizer, portanto, que seu filme no mínimo vai ser comparado com (literalmente) algumas dezenas pra perceber qual ali ainda escapa só de repetir uma fórmula, e não apenas usam essa primeira pessoa como muletas para dar uma aparência (de inovação ou autenticidade, etc) para um material que, ou nem pedia esse formato, ou não consegue dizer porque afinal ele é realmente tão relevante pra além do entorno mais direto de quem o realiza (dizer que o pai/mãe/tio simboliza um processo maior da história de um local/tempo é pouco – reforço que a imensa maioria desses filmes faz isso, e a verdade é que todo mundo tem um pouco da história do seu tempo na sua família). Post de Eduardo Valente em 10 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/eduardo.valente.96/posts/2292687880752829>. Acesso em: nov. 2024.

Em 2022, ao fazer parte do grupo de curadores da Mostra de Cinema de Fama, realizada entre os dias 6 e 9 de outubro, na cidade de Fama, em Minas Gerais, ficamos impressionados com a quantidade de documentários inscritos que podem se somar a tais produções. Dos mais de 400 filmes que tivemos acesso para a seleção no festival, pelo menos 15% poderiam ser classificados como filmes de "escritas de si", "em primeira pessoa" ou "autobiográficos". Em 2023, também em um processo curatorial no Festival Nacional de Cinema Independente (Fenacin), do Rio Grande do Sul, das 70 realizações que curamos, 26 poderiam ser classificadas neste lugar[4].

É nessa grandeza de possibilidades, com variações múltiplas, que surgiram filmes como *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Person* (2007), de Marina Person, *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, *Otto* (2012), de Cao Guimarães, *Os dias com ele* (2012), de Maria Clara Escobar e *Elena* (2012), de Petra Costa – para citar alguns mais conhecidos que ajudaram a difundir esses gestos fílmicos no país. Mais recentemente, outros cineastas consagrados, como Joel Zito Araújo, com seu *O início do fim* (2020), Silvio Tendler, com *Nas Asas da Pan Am* (2020) e Karim Aïnouz em *O Marinheiro das montanhas* (2021), assinaram trabalhos de inflexão autobiográfica. A diversidade de diretores e diretoras que já experimentaram esse modo vai desde Lucia Murat, em seu *Uma longa viagem* (2012), a Gabriel Martins, com *Movimento* (2020).

Em 2023, o longa-metragem *Incompatível com a vida* (2023), dirigido por Eliza Capai (diretora de *Espero Tua (Re)volta* e *O jabuti e a anta*), venceu a Competição Brasileira de Longas e Médias-Metragens do Festival É Tudo Verdade. O documentário detalha a trajetória da realizadora durante um aborto. Sobre o filme, ela escreveu:

> Acho que eu poderia ter acolhido melhor a dor se já tivesse tido contato com os impactos emocionais do aborto por meio das artes ou do jornalismo. Senti então que, se eu não fosse capaz de virar a câmera para mim e me colocar como objeto, eu não teria mais o direito de registrar a vida alheia (CAPAI, 2023).

O documentário transcende a história individual de Eliza e se transforma em uma espécie de manifesto sobre os desafios da gravidez, o luto perinatal e a luta por direitos reprodutivos no Brasil. Por meio de entrevistas com outras mulheres que vivenciaram experiências semelhantes, o longa cria uma corrente de vozes capaz de ecoar a dor, a

[4] Falamos aqui de duas experiências de curadoria do autor desse trabalho, Leandro Silva Lopes.

indignação e a força feminina em um momento doloroso da vida da cineasta e de suas personagens.

Na mesma competição, foi possível ver o filme de Susanna Lira, *Nada sobre meu pai* (2023), (diretora de *Torre das Donzelas* e *Mussum, um filme do Cacildis*), onde a realizadora procura – gesto afeito à noção de documentário de busca de Bernardet – pela história do seu pai, um guerrilheiro equatoriano, que veio para o Brasil lutar contra a ditadura militar na década de 1970. O filme também explora as complexas relações entre lembrança individual e memória coletiva, questionando a construção da história oficial e buscando resgatar vozes silenciadas pela repressão dos períodos militares nos países.

Porém, anos antes, outros realizadores e realizadoras já seguiam trajetórias nas experiências pessoais da produção cinematográfica documental. Se fosse nosso objetivo tentar pontuar historicamente o nascimento desse gesto fílmico no Brasil, certamente fracassaríamos. As raízes desse fenômeno são difusas e envolvem uma confluência de manifestações culturais, sociais e tecnológicas ao longo do tempo. Além disso, a diversidade de abordagens e estilos adotados pelos cineastas brasileiros torna impossível delinear um ponto de origem único e definitivo. Tal complexidade revela a riqueza e a multiplicidade de expressões no cinema autobiográfico brasileiro. Mas talvez uma das experiências que está entre as pioneiras tenha sido do realizador Glauber Rocha, em seu *Di-Glauber* (1977)[5]. Segundo Lins e Mesquita, "talvez o primeiro documentário efetivamente subjetivo do cinema brasileiro" (LINS; MESQUITA, 2008, p. 24). Trata-se de um curta-metragem, de 18 minutos, em homenagem à memória do pintor Emiliano Augusto Cavalcanti, mais conhecido como Di Cavalcanti, e à importância da sua obra no contexto nacional, onde Glauber Rocha filmou o velório e enterro do seu amigo em 1976, como nos conta Ismail Xavier:

> Tão logo se inteirou do fato, no dia 27 de outubro de 1976, ele buscou a câmera, montou a equipe e dirigiu-se o mais rápido possível ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde se velava o corpo de Emiliano Di Cavalcanti. Sem licença para filmar, adentrou o recinto e registrou as imagens que geraram controvérsia, numa experiência onde o imperativo da expressão cultural

[5] Em algumas pesquisas e referências, esse mesmo filme é intitulado *Di Cavalcanti* (1977). Segundo Ismail Xavier, o título original da obra, no entanto, é: "Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi sua companheira inseparável! – Di Cavalcanti di Glauber" (XAVIER, 2015, p. 123). Título que parte do poema "*Versos Íntimos*", de Augusto dos Anjos (publicado originalmente no livro "Eu" (1912).

> prevaleceu sobre a noção de decoro, e a nova forma de fazer o trabalho de luto questionou a fronteira entre o público e o privado (XAVIER, 2015, p. 123).

O documentário foi também conhecido pela sua proibição em 1979, pela 7ª Vara Cível do Rio de Janeiro, que concedeu liminar a um mandado de segurança da filha do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti. Na época, os familiares do artista consideraram o filme desrespeitoso ao mostrar o cadáver do artista. Antes, em 1977, o curta-metragem havia ganhado o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes.

Segundo Lins e Mesquita, trata-se de um filme experimental, reflexivo, ensaístico, um documentário onde a intervenção do cineasta é central e explícita. Onde "o que importa não são as coisas propriamente, mas a relação que se pode estabelecer entre elas" (LINS; MESQUITA, 2008, p. 24). Para Xavier, haveria no filme, uma opção estética pela primazia do "Eu" e da relação do realizador com o homenageado. Ao longo do curta, Glauber exorcizou e lembrou os feitos do amigo. "O seu epitáfio, ao invés do discurso melancólico ao lado do caixão numa tarde de chuva, valoriza a exuberância, imitando o universo das cores do pintor, privilegiando a vitalidade" (XAVIER, 2015, p. 124). Isso Glauber fez em voz – narrando sua própria elaboração da ideia e explicando quando resolveu fazer o documentário –, bem como em quadro, ao se filmar e ter se tornado personagem da sua obra. "Glauber Rocha revive, através de leitura de jornal, a sua própria filmagem, ou melhor, comenta o estardalhaço que fez no velório do pintor" (MATTOS, 2010). Assim, o realizador experienciou uma das primeiras práticas de feitura com gestos autobiográficos do cinema brasileiro.

Outra obra que figura entre as iniciais é o curta-metragem de José Agrippino de Paula[6], *Céu sobre Água* (1978). Neste documentário, o realizador, de uma maneira poética, filma a si, sua companheira grávida, a bailarina Maria Esther Stockler, alguns moradores da comunidade *hippie* de Arembepe, na Bahia, e capta, sobretudo, o céu e o mar do lugar, observando as relações de causa e efeito que o sol, a luz, a água e os corpos incidem na imagem. Impossível não relembrar de algumas das cenas de *Regen* (1929), de Joris Ivens que, para Renov, possui várias tomadas que "evidenciam uma sensibilidade não apologética em primeira pessoa" (RENOV, 2005, p. 248).

---

[6] José Agrippino de Paula e Silva é autor do livro *PanAmérica* (1967), obra fundamental para o desenvolvimento do movimento da Tropicália. Além de *Céu sobre Água* (1978), dirigiu *Hitler 3º Mundo* (1968).

No filme de Agrippino é possível perceber que a gravidez da protagonista serviu como metáfora para o ciclo da vida e da transformação feminina. O corpo da mulher se torna um elemento central do filme, representado em diferentes poses e ângulos, revelando força, sensualidade e conexão com a natureza. O documentário detalha em imagens as vivências do casal entre 1972 e 1978, antes e depois do nascimento de Manhã, filha do casal que nasce na Bahia. "É, ainda, um filme processo, que se desdobra no tempo, ao longo dos seis anos em que Agrippino e Maria Esther viveram entre Salvador e Arembepe, após dois anos de autoexílio em países da África" (NOGUEIRA, 2019, p. 2).

Segundo Geraldo Blay Roizman, trata-se de "uma valorização extrema da experiência do corpo consigo mesmo e com a própria vida vivida como expressão" (ROIZMAN, 2019, p. 125). Pedaços de corpos, pernas, mãos, peitos, barrigas, partes submersas, partes imersas nas águas transparentes do litoral baiano, compondo uma obra que é a possibilidade de experimentar a si mesmo como no mundo. "Ato e potência, essência e existência inseparáveis como instâncias realizadas no próprio gesto corpóreo em que se escreve poesia, se atua na performance ou se filma em super-8" (*Idem*, p. 134).

Cinco anos depois da experiência fílmica de Agrippino, David Perlov, lança seu *Diários 1973-1983* (1983) – um realizador felizmente redescoberto (ainda que tardiamente) pelo público brasileiro. Como nos lembrou Ilana Feldman e Patrícia Mourão: "Se David Perlov é hoje consagrado pela crítica [...] sua trajetória, iniciado no Brasil em 1930, pode ser associada à imagem de uma árdua e inconformada travessia, em um árido e pedregoso deserto" (FELDMAN; MOURÃO, 2011, p. 23).

Perlov, nascido no Rio de Janeiro, passou a primeira infância em Belo Horizonte. É filho de pais judeus pobres e foi resgatado pelo avô paterno para viver em São Paulo por alguns anos. Depois, mudou-se para Paris, onde descobriu o cinema e realizou seu primeiro curta-metragem, *Tia chinesa e os outro*s (1957). Por fim, mudou-se para Israel em 1958. Mas seria só no início dos anos 1970 que Perlov se dedicaria aos seus diários.

> Esgotado devido aos vários conflitos com os órgãos cinematográficos de Israel, ele decide abandonar o cinema profissional e se dedicar à realização do seu Diário. Ele começa, então, a filmar sua família, seus amigos, suas viagens (sobretudo na França e no Brasil, seu país natal). Apologia da vida urbana, do espetáculo de rua, e visão poética do universo íntimo e familiar, o filme destaca o cotidiano, do qual o cineasta consegue revelar a profunda humanidade e a carga existencial (SCHWEITZER, 2011).

Diários 1973-1983 (1983), filmado durante dez anos, desvela cotidiano, família, amigos e suas cidades, mas a sua trajetória biográfica, como nos lembra Feldman, nos é revelada aos fragmentos, ainda que organizados cronologicamente. “Sua subjetividade emerge não de uma interioridade essencial, mas da observação da exterioridade do mundo, com seus ritmos, movimentos, permanências e mudanças” (FELDMAN; MOURÃO, 2011, p. 33). Deste modo, “sua autobiografia se torna biografia do outro, biografia de todos nós” (*Ibidem*). Assim, Perlov construiu um pioneirismo no contexto do cinema israelense. Segundo Feldman, foi a primeira vez na filmografia de Israel, que a exploração do eu e do olhar político de quem filma transforma-se em uma questão cinematográfica.

Assim como Glauber Rocha, Agrippino de Paula e David Perlov, outras importantes experiências autobiográficas foram certamente realizadas no cinema ao longo dos anos 1970, 1980 e 1990 no Brasil, sobretudo com a chegada do vídeo no país. Aqui, queríamos apenas pontuar as experiências iniciais de um processo que hoje, como vimos, é tão comum ao ponto de estabelecer diretrizes capazes de gerar formatos, como lembrado pelo crítico Eduardo Valente. No entanto, não é objetivo desta pesquisa realizar um inventário de todas as experiências realizadas no país. Por isso, propomos um salto cronológico para os anos 2000, quando Bernardet pontuou como um momento de demarcação da filmografia nacional, da qual já falamos, mas que agora pretendemos aprofundar.

1.3.2. Outras possibilidades fílmicas

Como vimos, no início dos anos 2000, *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut e *33*, de Kiko Goifman – denominados por Jean-Claude Bernardet como “documentários de busca” – ganharam uma projeção e uma relevância nacional por suas entonações autobiográficas. Acima, consideramos esses trabalhos prenunciadores de uma relevância histórica das modulações autobiográficas no cinema. Afirmamos isso porque foi a partir desse período que muitos outros filmes surgiram com o gesto autobiográfico.

Para Lins e Mesquita, esses dois filmes também foram responsáveis por romper uma premissa constante no cinema documental brasileiro quando se trata da “focalização privilegiada da experiência do outro de classe” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 51). “Neles”, afirmaram as autoras, “o motivo da realização do documentário deixa de ser a

alteridade clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores" (*Ibidem*).

Ao se debruçar sobre o tema, é assertiva a percepção inicial de que, no campo do "autobiográfico" ou "escritas de si" ou "em primeira pessoa", são infinitas as possibilidades temáticas, narrativas, metodológicas, que as obras oferecem – portanto, são vastas as inflexões possíveis. Cada cineasta, a seu modo, imprime sua voz. Afinal, embora as realizações repercutam no cenário coletivo, elas partem de experiências íntimas, de acontecimentos minuciosamente particulares e, portanto, distribuídos em múltiplas perspectivas sobre os sentimentos humanos, sendo capazes de retratar desde o nascimento de um filho até a morte de um pai, da dor de uma perda até a alegria de um reencontro, das reflexões do que poderia ter sido aos fatos do que se entende por realmente ser. Enfim, filmes que registram as belezas e durezas do ato mesmo do viver.

Desse modo, podemos pensar nas obras que buscam memórias familiares como o próprio *Um passaporte húngaro*, onde a diretora se empenha em ter direito à cidadania húngara e, a partir disso, empreende uma investida burocrática e uma revisita íntima ao seu histórico familiar e herança cultural. Para isso, Kogut percorre os consulados de Paris, na França, e do Rio de Janeiro, no Brasil, cidades onde viveu, mergulhando, inclusive, no acervo do Arquivo Nacional. Como dispositivo, além da sua presença em antecampo[7], quase sempre atrás das câmeras, em um lugar clássico do documentarista, entrevista parentes e, principalmente, sua avó, que detalha a experiência migratória e relembra a perseguição aos judeus.

Um ano depois, Kiko Goifman, muito menos tímido que Kogut, e em posição de personagem diante da câmera do seu próprio filme, também realiza uma busca em *33*. Utilizando uma linguagem aproximada do cinema *noir*, com uma narrativa de *reality show*, o cineasta ainda propôs outros dispositivos, como apontamos: fazer toda a filmagem em 33 dias, aproximadamente quando ele próprio completa 33 anos. O objetivo

[7] Trabalharemos sempre com a noção de antecampo desenvolvido pela pesquisadora Roberta Veiga em seus textos. Noção tributária do trabalho de André Brasil. Para o autor, o antecampo é o lugar marginal, mas constituinte do processo documental, regido pela permeabilidade entre o real e a representação. "Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiegético) e mundo fílmico (diegético)" (BRASIL, 2013, p. 579).

era encontrar sua mãe biológica. Assim, ele busca dicas de detetives, recorre a cartomante, realiza reflexões ao modo de diário filmado e, principalmente, efetua entrevistas. O realizador conversa com sua mãe adotiva e outros parentes, além de médicos, parteiras e até o síndico do prédio onde foi supostamente adotado. Com isso, entre ironias e humor, elabora um jogo na busca pela mãe biológica, em um ritmo de filmes policiais norte-americanos.

Mais interessadas em compreender a busca como um ato em si, Roberta Veiga e Anna Karina Bartolomeu, realizaram o gesto de também investigar ambos os filmes, mas o fizeram a partir de um olhar no qual o fim seria menos um ponto de chegada do que de saída, onde "é a partida para que a busca vire processo e se faça filme" (VEIGA; BARTOLOMEU, 2015, p. 127) que as interessavam. Para as autoras, se colocar como personagem do seu próprio filme é, de algum modo, realizar uma passagem de um interior, de um eu narrativo, ficcionalizado, para o exterior, para o outro. Eis o que operaram Sandra e Kiko. Assim, esse "eu", perderia em parte seu poder, não podendo conceder ao documentário a faculdade da revelação, "de tudo ver e tudo mostrar" (*Idem*, p. 128).

Para as pesquisadoras, a partir dessa passagem, o que se daria seria justamente o contrário: seria o compartilhar da fragilidade, a impotência diante do mundo, a chegada ao risco do fracasso de nada encontrar, mas que, ao mesmo tempo, possibilitaria a abertura desses cineastas para o mundo, para o encontro, para uma possibilidade de que algo aconteceria. "Isso só ocorre na medida em que a descentralização do eu, a passagem pelo outro, é condição para que máquina cinema produza algo no mundo: uma experiência" (*Ibidem*).

Muitas vezes esse experienciar não estaria relacionado à busca por atingir algum objetivo, como pontuado por Bernardet, mas a um vasculhar, por exemplo, pelas memórias familiares, ou pelas condições de morte, ou uma procura pelos acontecimentos não resolvidos, ou ainda por paradeiros, por aqueles que já não estão. É o que fez Marina Person, com seu *Person* (2007). O documentário relata a história de vida e obra do seu pai, Luiz Sérgio Person, vasculhando as lembranças dos parentes e amigos. Person morreu em um acidente automobilístico antes de completar 40 anos. A realizadora se apropria das imagens de arquivo do próprio pai – que foi publicitário, jornalista e cineasta e que

trabalhou também com teatro e deixou um legado para a filmografia brasileira com filmes como *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965) e *O caso dos irmãos Naves* (1967). Por isso mesmo, também é uma obra que desvela a memória de uma geração do cinema brasileiro, avizinhando a vida de um realizador, a história de uma filmografia nacional.

Também na procura por resgatar reminiscências de um pai, Flávia Castro produz o seu *Diário de uma busca* (2010). Aqui, diferente da obra de Marina Person, houve uma procura por algumas respostas, como, por exemplo, as condições com as quais Celso de Castro, seu pai, foi assassinado. Ele, militante político exilado, viveu em alguns diferentes países (Chile, França, Venezuela), deixou irmãos, saudades e muitas cartas escritas que se tornaram material fundamental para a organização narrativa da obra. Além da voz *off* em primeira pessoa, as lembranças sobre os trajetos familiares, as recordações sobre o pai se dão por meio de entrevistas entre policiais, jornalistas, amigos e parentes, com uma presença constante da mãe da realizadora, Sandra Macedo, também militante exilada. Há ainda seus irmãos, a venezuelana Maria Cavalli Castro, fruto de outro casamento de Celso, e João Paulo, filho também de Sandra. Ele, aliás, desenvolve gestos fundamentais que impactam a narrativa fílmica de Flávia, ao questionar a existência do filme e se colocar sincero diante da dificuldade em participar das gravações. Ele é o agente que realiza um despacho entre o passado, que o documentário busca retratar, e o presente, a sua realização em si. O filme elabora um atravessamento histórico do país traumatizado pelo período obscuro da ditadura civil-militar.

Andréa Seligmann Silva, também em busca das memórias familiares, produz *Separações* (2009), onde revive a trajetória da sua família europeia, com os avós judeus que lutaram para escapar da perseguição nazista. O longa-metragem é permeado por uma dinâmica de insistência de Andréa diante da mãe, que reluta em revelar ou relembrar suas memórias. A realizadora alerta para outras estranhezas como o fato de, ao mesmo tempo em que a mãe busca enterrar o seu passado europeu, via o retorno de três dos cinco filhos para viver na Europa. Assim, Andréa persegue encontrar os traços dos movimentos imigratórios, sociais e emocionais da sua família, enquanto vai remexendo em um assunto que parecia ser, ao longo de anos, um tabu na sua casa. É uma busca pelo testemunho até então não dizível de um lar.

A mesma dificuldade diante de quem se entrevista foi encontrada por Maria Clara Escobar em *Os dias com ele* (2012), quando se propôs a documentar as memórias do seu pai, Carlos Henrique Escobar, preso e torturado na ditadura civil-militar brasileira. A busca, que se dá pela memória de alguém ainda vivo, encontra também muita resistência, mas, pouco a pouco, vai relevando indiretamente outras memórias, fragmentárias, relatos de criança órfã, lembranças do período de situação de rua, das labutas na militância sindical, da querência pela solidão, explanações que costuram uma narrativa ao longo das gravações capazes de acentuar a busca da realizadora pela sua própria identidade. É como se, por meio do material fílmico, Escobar buscasse, antes de tudo, por um pai.

A recusa pela participação do filme é também marca no *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), de Carol Benjamin. No longa-metragem, a cineasta também elabora os atravessamentos da ditadura civil-militar. Desta vez na perspectiva de três gerações de sua família, com a prisão do seu pai, César Benjamin, e a luta incansável da sua avó, Iramaya Benjamin, pela libertação do filho. Foi graças a ela que a Seção Sueca da Anistia Internacional iniciou um olhar mais cuidadoso para o Brasil. Devido também ao combate constante de Iramaya que César foi considerado "Prisioneiro da Consciência", levando a exilá-lo para a Suécia. É provável que isso tenha o salvado. Usando como dispositivos sua voz, com leituras de cartas e depoimentos das pessoas envolvidas no caso, Carol reconstrói também as memórias da sua casa. Seu pai, no entanto, mais radical do que a mãe de Andréa Seligmann Silva e o pai de Maria Clara Escobar, se recusa a participar da reconstrução. Aqui, a impossibilidade da voz do próprio pai, não por já não estar, mas porque se nega a conceder suas memórias.

Dois outros filmes, mais recentes, podem ser vistos também nesse campo das buscas das memórias familiares. Trata-se de *O marinheiro das montanhas* (2021), de Karim Aïnouz e *Nossa mãe era atriz* (2022), de André Novais Oliveira e Renato Novaes. O primeiro é a procura do realizador pelas memórias paternas, enfrentando uma travessia de Fortaleza, no Ceará, até à terra natal do seu pai, na Argélia. O documentário costura passado, presente e futuro, criando uma fusão de investigação de um pai distante, porém vivo, e aproximação de uma mãe já ausente, falecida. A locução epistolar de Aïnouz se direciona, com relatos e inquietações, para Iracema, sua força materna e, embora a busca fosse pela memória do pai, que se propôs a viajar com ele – e teve seu pedido recusado

pelo diretor, o filme desenrola uma narrativa delicada e poética, envolvendo uma teia entre família, distância, pertencimento, pai e, sobretudo, mãe.

Ainda mais recente, mostrando a força viva deste gesto fílmico, André Novais Oliveira e Renato Novaes elaboraram também suas lembranças sobre sua mãe, em *Nossa mãe era atriz* (2022), mostrando Maria José Novais Oliveira, a Dona Zezé, que se descobriu atriz aos 60 anos e atuou em diversos filmes no final da sua vida. A narrativa se sustenta entre imagens de arquivos dos realizadores, cenas de filmes nos quais Dona Zezé atuou e relatos em voz *off* de outras atrizes que trabalharam com a mãe dos Novais, como Grace Passô, que relembra a cena do longa-metragem *Temporada* (2018) dirigido pelo filho, André Novais Oliveira. *Nossa mãe era atriz* (2022) se aproxima da construção narrativa empregada por Marina Person, em *Person*, já que se trata de um filme-homenagem a uma personalidade importante para o cinema do Brasil.

Em 2023, em sua estreia mundial no Festival É tudo verdade, Susanna Lira apresenta seu longa-metragem *Nada sobre meu pai*, revelando sua busca pela história de um pai que não conheceu. Para encontrá-lo, a realizadora viaja até o Equador, levando na mochila poucas anotações e lembranças do que sua mãe havia contado sobre a figura paterna. Um homem que era conhecido pelo apelido de "Quito" e que se dizia militante de esquerda. Na capital equatoriana, Lira expôs a história para dezenas de veículos de imprensa e passa a fazer pequenos encontros em busca de um possível homem que viveu no Brasil durante a ditadura de 1970. Nesse processo difícil de rastrear, Susanna se depara também com as heranças de outro regime igualmente sangrento do Equador. Transforma, assim, a sua busca em uma revelação sobre um país e suas aproximações com uma história recente do passado brasileiro.

Ainda no campo das buscas das memórias familiares, podemos pensar em dois trabalhos de João Moreira Salles, que provavelmente produziu um dos filmes de acento autobiográfico mais conhecidos deste período: *Santiago* (2007). Anos depois, fazendo uma interlocução mais evidente com a história de uma época, o mesmo cineasta lança *No intenso agora* (2017). O primeiro, realizado em 2007, é um atravessamento do cinema a partir de uma proposta de repensá-lo em sua montagem. João, que filma a obra em 1992, mas só a retoma em 2005, expôs o processo de realização do documentário, evidenciado o que o viria a perturbar anos depois – como o excesso de zelo estético, a direção das

falas, as ideias malsucedidas, sobretudo, as realizadas em estúdio para ilustrar falas do personagem. Além disso, há a constatação da relação de poder entre o realizador, filho dos patrões, e o empregado, Santiago, ex-mordomo da família de Salles, que trabalhou na casa da Gávea, onde João morou até 20 anos e que hoje abriga o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro – um centro cultural para a música e fotografia.

O filme, que ganha projeção na crítica e na imprensa, chegou a ser visto inicialmente como um dos fundadores desse gesto fílmico autobiográfico, atingindo um sucesso incomum de público para o gênero documental brasileiro. O realizador, inclusive, desde então tem defendido que a produção de documentários nacionais precisa se voltar para temáticas mais próximas à vida dos realizadores e realizadoras, propondo romper assim com a tradição do filmar o outro, quase sempre desvalidos e marginalizados, como fez, por exemplo, o Cinema Novo no Brasil.

Anos depois, João segue colocando isso em prática e realiza um segundo filme de investigação das memórias familiares. *No intenso agora* (2017) tem como mote a visita da mãe à China em 1968, se apropriando das movimentações políticas daquele ano para fazer várias reflexões sobre a Revolução Cultural na China de Mao Tsé-Tung, o incendiário "maio de 1968" em Paris, na França, tendo o protagonismo de Daniel Cohn-Bendit, e a insurreição do povo tcheco contra a União Soviética na chamada "Primavera de Praga", na Tchecoslováquia. Mas antes, rumina sobre sua própria família, evidenciado sua formação e seus privilégios de classe e busca compreender, sobretudo, as razões que levam as pessoas a tirarem suas próprias vidas, como foi o caso da sua mãe, Elisa Moreira Salles, que se suicidou aos 56 anos.

Diferente do primeiro filme, onde o cineasta coloca seu irmão, Fernando Moreira Salles, para narrar, neste, é o próprio João que emprega sua voz aos textos. A obra nos lembra as de Chris Marker, não só pela estética utilizada, mas também pelas lacunas não preenchidas, pelo que existe de não-dito no documentário. É um filme melancólico, feito sobre o impacto do luto da mãe, mas também de um amigo. Ele é realizado meses após a morte de Eduardo Coutinho, amigo de João. Enfim, é uma investigação das memórias familiares permeadas por muitas outras camadas.

Há também outra forma de ver tais filmes, observando-os como filmes que nascem ou se elaboram a partir de arquivos como *Já visto jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci.

A obra revisita cenas inéditas e aparentemente aleatórias da sua carreira e vida, mas que, montadas, contam a história de um potente cinema. São gravações em parte inéditas, com viagens familiares e projetos inacabados. Materiais que se acumularam ao longo de 40 anos de trabalho e convívio com parentes e amigos, que constituem, em processo, a memória de um cineasta e de um período do cinema brasileiro. É um documentário, como pontuado por Roberta Veiga, em que a dimensão do tempo é descontínua, "onde qualquer tentativa de linearidade enfrenta saltos e buracos, e se dispersa tal qual a memória" (VEIGA, 2015, p. 87).

Além de ser um filme de arquivo e, portanto, de rememorações, é também um documentário sobre as coisas largadas no decorrer da vida, trechos gravados que perderam sentido e pedaços de sonhos que não encontraram possibilidades de se realizarem. Para o crítico Sérgio Alpendre, em texto escrito no portal da Revista Interlúdio, são dessas substâncias, entre as coisas deixadas pelo caminho e outras que fizeram, em alguma medida, parte de alguma obra, organizando desordenadamente trechos de filmes inacabados e imagens de filmes finalizados, "imagens já vistas, assim, dialogam com imagens jamais vistas" (ALPENDRE, 2015)[8]. Segundo Patrícia Mourão, que trabalhou na realização do filme, a principal substância desta obra talvez tenha sido a percepção do realizador. "Em 'Já visto jamais visto' é a sua intuição que lhe permite confiar em alguns caminhos para os quais não havia uma explicação lógica ou narrativa" (MOURÃO, 2012, p. 102).

É possível que, feito essencialmente de material de arquivo, um filme busque as memórias familiares, ainda que sejam de pessoas com as quais o realizador ou realizadora não tenham convivido. É o que acontece em *Inconfissões* (2018), de Ana Galizia. No curta-metragem, a cineasta elabora um relato de uma geração acometida pela AIDS, traduzindo o período a partir dos arquivos pessoais, fotos e vídeos de um tio, Luiz Roberto Galizia, que Ana não chegou a conhecer. Ele foi ator, diretor, cenógrafo, um dos fundadores do Teatro do Ornitorrinco e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Faleceu em 1985, aos 34 anos, devido a complicações provocadas pela AIDS. Anos depois, de posse de um rico acervo pessoal do tio, que

[8] Texto publicado na Revista Interlúdio em 16 de dezembro de 2015. ALPENDRE, Sérgio. Já visto jamais visto. Revista Interlúdio. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9117>. Acesso em: nov. 2024.

registrava com fotografias e filmes em super-8 o dia a dia da vida, além de uma vasta correspondência para parentes e amigos, coube à sobrinha terminar o que o tio havia começado: um documentário autobiográfico.

Os atravessamentos também são feitos sobre ruas e cidades, como *Rua Ataléia* (2021), de André Novais Oliveira, onde os arquivos em vídeo do diretor mostram a rotina da sua casa de infância e adolescência, constantemente sem energia elétrica. “Hoje, dez anos depois, a luz tenta impor o seu lugar perante as sombras da memória”, diz a sinopse do filme no site da produtora Filmes de Plástico[9]. O curta-metragem mostra André filmando o seu mundo comum, desafiando a escuridão e propondo, por meio de sua câmera, um filme à luz de fósforos. A obra mostra um costumeiro social das regiões periféricas de um Brasil desigual, mas, para o cinema que se produziu, houve uma transformação da precariedade em poesia. “O que é rever o que se fez dez anos depois? São as rememorações de uma família que habita as rotinas e que, com pouca luz, a fósforo, resiste no que há de belo nas banalidades do sempre: o ato de viver” (LOPES, 2021).

Há os documentários que, junto aos acontecimentos, acompanham o desenrolar de uma história. É o caso de *Otto* (2012), de Cao Guimarães, filme que escolta a gestação do primogênito do diretor, acompanhando o processo da gravidez da sua esposa, Florência Martinez, que, por sua vez, fez parte da agenda do diretor como cineasta, passando pelo Brasil, Montevidéu e Istambul. É uma narrativa que celebra a paixão de um homem diante de uma mulher, e de todas as belezas que o nascimento de um filho é capaz de gerar. Mas, diferente dos filmes que partem de material de arquivo ou que se constituem das buscas por memórias familiares, no caso do trabalho de Cao Guimarães, o que vemos é uma aproximação entre temporalidades, onde os acontecimentos se desenrolam na feitura mesmo do filmar. Da descoberta da gravidez até o nascimento do filho, Otto.

É nesse atravessamento da temporalidade que também atua Coraci Ruiz com o seu *Limiar* (2021). O filme detalha a transição de gênero de seu filho adolescente e as angústias de uma mãe em busca da descoberta de como lidar com todo o processo. Aqui, há muitas possibilidades para os imprevistos, as reflexões espontâneas, as agonias de um

[9] Sinopse do filme Rua Ataléia: Em 2011, numa noite sem luz em uma rua de um bairro de periferia, uma família aguarda o retorno da energia elétrica, rodeada por velas que iluminam conversas e pensamentos. Hoje, dez anos depois, a luz tenta impor o seu lugar perante as sombras da memória. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/rua-ataleia/>. Acesso em: nov.24.

trajeto que se faz enquanto as filmagens acontecem. A obra, que se tornou uma espécie de “filme-diálogo”, mostra as recusas e conflitos da mãe que se considera progressista, mas que vai assumindo suas dificuldades diante do decurso e dos rompimentos das barreiras sociais. Ruiz confessa, em determinado momento, sem medo de ser mesquinha, seu luto diante da troca do nome do filho e se nega, inicialmente, a antecipar os procedimentos necessários para a transição. Soando rigorosamente verdadeiro, o filme atravessa a intimidade dos pensamentos da diretora, enquanto respeita os desejos do adolescente.

Como já afirmamos, o modelo vem se tornando tão presente na filmografia que mesmo cineastas da velha guarda do cinema, como Joel Zito Araújo, já assinaram trabalhos nestes modelos, com *O início do fim* (2020), ou Silvio Tendler com o longa-metragem *Nas Asas da Pan Am* (2020).

No caso de Joel Zito, o filme é rodado em Cabo Verde, onde cenas do cotidiano da Ilha da Brava vão sendo reveladas, com crianças brincando, ventania, mar e arco-íris. Enquanto as cenas são mostradas, Joel Zito narra suas razões por filmá-las, explicando quando ele e sua esposa se deram conta do “início do fim”, ou seja, da chegada da pandemia da Covid-19 e a presença do vírus em seus corpos. “Exatamente quatro horas depois dessa última imagem, eu comecei a ter febre alta que me deixou três dias de cama” (*O início do fim*, 2020 – entre 1:59 - 2:06). A partir da chegada da Covid-19 em seu corpo, o cineasta realizou uma reflexão política, destacando personagens como Jair Bolsonaro e Donald Trump na lida com a pandemia. É um “curta-metragem-desabafo” diante das dores que o mundo vivia e dos absurdos gerados pela negacionismo.

Também em 2020, Silvio Tendler tentou sistematizar sua história em seu longa-metragem *Nas Asas da Pan Am*. O filme, que marcou os 70 anos do cineasta, traça cronologicamente a sua biografia, e busca aproximar suas vivências pessoais, atuação profissional e acontecimentos políticos, costurando retalhos de memória, perdas, ganhos e sonhos. Um filme organizado, que elabora os caminhos do realizador por etapas. É um pouco como a própria sinopse do filme: “um inventário de histórias”. Esse documentário desperta algo curioso. Ao ver este trabalho de um documentarista clássico e formal como é Silvio Tendler, ficamos nos perguntando se seria ele capaz de produzir uma autobiografia assim se não houvesse uma convenção atual de se produzir autobiografias

na filmografia atual brasileira. Teria o fato de cada vez se produzir mais filmes pessoais, motivado o cineasta a produzir o seu? Talvez o trabalho de Tendler seja uma evidência da relevância atual desse gesto fílmico.

Todos esses filmes listados são devedores de uma tradição documental mais sofisticada e menos populares, como as realizações fundamentais de Jonas Mekas ou, no caso do Brasil, David Perlov. Foram esses propulsores que, embora não tenham inventado a modulação, pavimentaram as possibilidades para que outros cineastas se lançassem nessa investida fílmica. Assim, surgiu uma trilogia que será muito importante para este trabalho, realizada pelo diretor Cristiano Burlan: *Construção*, *Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime*, intitulada de "Trilogia do Luto".

Ao nosso entender, a maior relevância de toda essa crescente produção documental está na sua diversidade de modos de feitura. Como nos ensina Paul De Man, quando afirma que cada autobiografia é sempre (e necessariamente) uma exceção à norma. Temos ciência que alguns filmes já são realizados a partir de procedimentos mais comuns que podem ser vistos como uma edificação de formato, mas boa parte, ou, ao menos, a parte que interessa essa pesquisa, tem se mostrado diversamente amplo justamente por serem realizados por meio de procedimentos em diálogo com os acontecimentos nos quais se busca desvelar e, como cada experiência ou relato é único, cada atravessar fílmico também o é. Por isso, todas essas nomenclaturas (a ver: filme-ensaio, etnografia doméstica, filme-diário, filmes de família, escritas de si, em primeira pessoa ou até mesmo o termo autobiográficos) nos ajudam a pensar nessas modulações, mas são classificações que reduzem a pujança desses filmes. Assim, propomos pensar, a partir do material fílmico que os documentários nos oferecem, em uma modulação mais ampla, capaz de dar conta de todas as potências fílmicas que essas obras elaboram.

Para tanto, apresentaremos a obra de Cristiano Burlan, explicando como ela é capaz de nos fazer pensar na pertinência dessa nova inflexão. A "Trilogia do Luto" será o objeto minuciosamente tratado nesta pesquisa, justamente porque o que propomos é, indiretamente, tributário da percepção a partir desses três filmes. Além disso, são documentários potentes para investigarmos, sobretudo, a ideia do familiar, próprio as produções que aqui discutimos – a qual trataremos mais densamente adiante. A partir da trilogia, as primeiras perguntas a serem feitas são: (i) o que significa pensar o luto como

um processo fílmico? (ii) Como entender que algo que todas as pessoas estão sujeitas, como é o luto de um familiar, seja vivido, relatado, sentido e contado com tanta singularidade? Esse pensamento está para além de um luto coletivo, como a morte de um ídolo, mas algo da ordem familiar, como a morte de um pai, um filho, uma mãe, onde cada indivíduo se vê confrontado com sua própria jornada de dor e transformação. São questões que empreendem e ampliam nossas reflexões, mas que este trabalho não necessariamente pretende respondê-las, porém, queremos pensar a partir de tais indagações.

Antes, um alerta em torno do fato de que temos ciência da existência de um debate das questões éticas em relação ao crescimento deste modelo de produção fílmica. Segundo Mourão, tais filmes, inicialmente, despertaram o interesse da crítica e da academia brasileira para uma discussão em torno do processo de espetacularização da intimidade ou da "mutação da subjetividade em um contexto midiático em que a norma da hipervisibilidade transforma nossa compreensão do público e do privado" (MOURÃO, 2016, p. 11). Essa perspectiva, no debate traçado por Paula Sibilia, contribui para a formulação de personagens da mídia audiovisual, onde o cineasta-personagem se posta diante da câmera "mediante uma bateria de habilidades e recursos" (SIBILIA, 2008, p. 50). São os casos em que "a câmera não mais espera pelo acontecimento, mas é apenas um meio de se reproduzir um comportamento visual programado para ser um vídeo-foto-*selfie*, que já possui, ele mesmo, um ser, uma identidade" (VEIGA, 2016, p. 43). Embora seja uma perspectiva essencial para se discutir os caminhos das realizações autobiográficas no cinema documental, é importante afirmar que, nesta pesquisa, não nos aprofundaremos sobre essas questões diretamente. No entanto, reconhecer a relevância dessa abordagem nos permite entender melhor o contexto em que nosso estudo está inserido. Futuras pesquisas poderão explorar mais a fundo as implicações e os desdobramentos dessa temática. Por fim, é hora de se aproximar do corpus da nossa pesquisa.

1.4. Acercamento com o corpus: a "Trilogia do Luto", de Cristiano Burlan

Neste momento, faremos uma introdução tanto às obras que compõe nosso corpus, a "Trilogia do Luto", com *Construção*, *Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime*, quanto ao realizador, estabelecendo um contexto inicial. No segundo capítulo, aprofundaremos

a análise das obras com base nos eixos de investigação propostos, dedicando uma atenção mais detalhada às especificidades de cada filme e às contribuições individuais do cineasta.

A “Trilogia do Luto” foi realizada tendo como dispositivo motivador os acontecimentos violentos da vida do cineasta e seus familiares. O primeiro sobre a morte do pai, Vânio. O segundo sobre o assassinato do irmão, Rafael. O terceiro sobre o feminicídio da mãe, Isabel. Nos filmes há uma forte exploração das complexidades das relações familiares, onde são forjadas narrativas que abordam, além da questão fundamental (o luto do cineasta, e que dá nome à trilogia), temas como dor, memória e busca. Nestas obras cinematográficas, observamos uma procura por uma aproximação íntima que lida com ausências familiares, enquanto estabelece conexões que reconfiguram a dinâmica relacional ao longo do desenvolvimento da trama, sobretudo, entre o realizador, Cristiano Burlan, e seus irmãos, mas também, na relação documentarista e entrevistados.

Os documentários elaboram gestos particulares, com uma implicação cada vez mais constante do realizador que vai, pouco a pouco, se transformando em personagem da sua própria história, compartilhando suas vivências. Ao falar das dores do luto do pai, irmão e mãe, Burlan se implica na produção fílmica, tendo o elemento biográfico como rastro.

A partir disso, nos parece adequada a noção de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2010), a partir da qual a autora pontua a relevância de considerar a sempre presente interseção entre o individual e o social na construção da identidade pessoal. Para a autora, a biografia não é apenas uma narrativa linear e factual da vida de alguém, mas um espaço onde se entrelaçam elementos individuais e coletivos, subjetivos e objetivos.

Percebam que falamos agora de biografia e não de autobiografia. Porém, só há auto se há biografia, mas não necessariamente é preciso haver auto para haver biografia. Arfuch, a partir dessa proposição de espaço biográfico, recomenda pensar que uma biografia nunca é constituída pelas próprias escolhas individuais, mas também pelas influências do ambiente em que se vive e das normas culturais que se cercam. Portanto, biografia seria um lugar também fluído e dinâmico, sujeito a mudanças e reinterpretações ao longo do tempo.

Seriam lugares infinitamente amplos, onde se congregariam variadas memórias individuais e coletivas, relatadas de formas tão diversas que extrapolariam todos os limites do que poderiam abarcar a literatura, o cinema ou qualquer outro campo da arte. Seriam narrativas de vida em circulação nos mais heterogêneos gêneros, nas quais se perceberiam tanto a intertextualidade como a interdiscursividade, em praticamente todas as formas de registro, que ajudariam a caracterizar o amplo cenário cultural do qual são oriundas. Dito isso, nos perguntamos: *a "Trilogia do Luto", onde Burlan elabora produções fílmicas em torno da morte do pai, do assassinato do irmão e do feminicídio da mãe, são autobiográficos?*

Antes de entrarmos no objeto específico, vejamos o caso do longa-metragem *Bem-vindos de novo* (2021), de Marcos Yoshi. O documentário atravessa 13 anos de separação entre os pais, que passaram a viver no Japão em busca de uma vida financeiramente melhor, e seus filhos, que ficaram morando com os avós no interior de São Paulo. O filme, narrado pelo diretor a partir das suas memórias e algumas imagens de arquivo, entre fotografias e vídeos, acompanha um complexo processo de reconstrução de afeto entre a família após o longo período de separação. Em realizações assim, há um fato óbvio de que as produções se dão por fatos e fatores que dizem respeito a acontecimentos pessoais. São as ações do íntimo que institui as obras. Por isso, a biografia em filmes como esses são fundamentais, mas são mais amplos e abrangentes do que o termo "autobiográfico" é capaz de traduzir.

No caso da obra de Yoshi, embora existam elementos biográficos e, portanto, são filmes que podem ser vistos como obras autobiográficas, ela é, antes de tudo, um filme sobre seus pais, uma obra sobre as idas e vindas paterna e materna – e a influência disso na elaboração sentimental da família. Não é sobre a vida de Yoshi apenas que o filme trata. É muito mais que "auto". É sobre os espaços biográficos, contextos sociais, condições coletivas, situações de vivências, para além da compreensão fílmica que Yoshi é capaz de transpor para a realização documental. São as rotinas e as decisões dos seus pais, atravessando a vida do realizador e de suas irmãs que acompanhamos. Há auto, mas haja biográfico!

No vasto campo documental, poderíamos também nos perguntar: em outros realizadores e realizadoras, ou até mesmo em outras trilogias, como nos "Cantos de

Trabalho", de Leon Hirszman, formada pelos filmes *Mutirão*, *Cacau* e *Cana-de-açúcar* (1974-1976), a biografia é essencial para se pensar a obra? Acreditamos que as condições de produção importem, as informações extra-fílmicas são fundamentais, mas a biografia do realizador, neste caso, não. Para Leon, era fundamental registrar as tradições de cantorias dos trabalhadores na zona rural do Nordeste brasileiro, já que cada vez menos se via o modo de trabalho das colheitas. Havia ali, o que se confirmou agora, um processo de extinção daquele *modus operandi*. Os três filmes, realizados entre 1974 e 1976, buscam preservar e documentar esta forma de expressão do trabalho coletivo. É a ação, comum ao período e tradicional do modo documental, da chegada de um documentarista alheio àquela realidade que captou, com maestria e respeito, um recorte temporal e social de um espaço de um canto de mundo.

O realizador, entretanto, não é nordestino, nunca trabalhou em algo parecido, mas era um entusiasta das tradições e compreendia a importância do registro para o conhecimento do bem imaterial. O fato do realizador ser um homem nascido e criado no Rio de Janeiro, ter participado do Cinema Novo, ter sido militante do Partido Comunista Brasileiro, ter ganhado três prêmios no Festival de Veneza, ter tido três filhos, afeta pouco a implicação íntima para a realização da trilogia dos "Cantos de Trabalho".

Na "Trilogia do Luto", de Cristiano Burlan, os documentários são impulsionados por eventos trágicos da vida do diretor, que busca processar seu luto através das obras que realiza. Filmes que forjam dores, memórias e procuras em torno dos seus familiares. Documentários que se fizeram a partir das vivências do cineasta, nos quais ele se engendra em obra. Em filmes assim, as biografias dos realizadores e realizadoras são materiais de primeira ordem das necessidades da realização, instituem a origem da produção e são elas, em atrito com os acontecimentos do processo criativo, que organiza o andamento fílmico. Para compreender isso, se faz necessário falar mais sobre o autor dessas obras e sobre os filmes em si.

Cristiano Burlan é nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, mas criado no Capão Redondo, região sudoeste do município de São Paulo – que integrou, no final dos anos 1980, o que ficou conhecido como triângulo da morte, com Jardim Ângela e Jardim

São Luís. Segundo o realizador, “nos anos 90, morria mais gente lá do que na Faixa de Gaza”[10].

O realizador é sobrevivente, por exemplo, de uma chacina. Em entrevista concedida ao crítico Jean-Claude Bernardet, ele relembra uma memória da infância, uma abordagem policial que resultou na morte de três adolescentes. “Estava jogando futebol com amigos numa quadra da escola e a Rota chegou [...] eles já chegaram agressivos e, porque alguém falou alguma coisa, eles sacaram as armas e mataram três garotos na minha frente” (BERNARDET, 2014). Segundo Burlan, dos 12 amigos da escola, dez morreram assassinados. Em outra entrevista, concedida a Tiago Dias para o portal Uol, ele afirma: “Foi nesse lugar que eu acabei me criando, nesse círculo de violência e pobreza, mas naquela época não tínhamos câmeras” (DIAS, 2022). Aqui, precisamos pensar, como nos propõe Arfuch, nos espaços biográficos de onde emergem as obras e as “auto”biografias.

Burlan é filho de empregada doméstica com pedreiro e conviveu desde sempre com a violência. Sobre o pai, ele afirma: “muito cedo foi vitimado pelo alcoolismo e isso o tornou uma pessoa violenta e dura” (BERNARDET, 2014). Assim, o pai batia na mãe constantemente e, após a separação dos dois, foi a vez da madrasta, nova companheira do seu pai, bater nele e nos irmãos. “Eu e meus irmãos passamos um ano apanhando” (*Ibidem*).

Ele presenciou a morte de dezesseis conhecidos antes dos 20 anos, e conviveu com o fato de perder o pai, o irmão e sua mãe, sendo que os dois últimos foram assassinados. Fez disso filmes, lançando a “Trilogia do Luto”. “Você não passa por esses lugares de luto, pobreza e violência impunemente”, afirma Cristiano (DIAS, 2022). Podemos dizer, ao ver e rever os filmes, que só alguém que emerge de ferimentos tão profundos seria capaz de produzir obras tão potentes.

Ainda na entrevista à Bernardet, Burlan afirma: “Mesmo abordando a violência em alguns trabalhos meus, gostaria de não ter passado por isso. Deixa uma marca indelével” (BERNARDET, 2014). Segundo o realizador, ao ter contato com a morte e

[10] Cristiano Burlan falou sobre o assunto durante uma entrevista concedida a Leandro Lopes para um trabalho preparatório para esta tese. A conversa gerou o curta-metragem “butler em extracampo com burlan”, de 11 minutos. Disponível em <https://youtu.be/n_S7MaKqbnw>. Acesso em: nov. 2024.

com a violência, a perspectiva de vida muda. A nossa aposta é que muda também a forma de realizar cinema. Seria possível encarrar a violência de forma tão frontal se não tivesse ele a experienciado? Nossa hipótese é que a coragem na realização reside justamente da marca inapagável da história que o atravessa, assim como atravessa a todos os seus irmãos e parentes, sobreviventes de uma vida cruel.

Eis a segunda força dessa obra: as reconfigurações das memórias familiares. Se alguns documentários se sustentam pelas relações, em Burlan, as relações se reconfiguram, transformando mais o cineasta do que os filmes em si. São os encontros que, cada filme à sua maneira, constituem a força mesmo de fazê-los. É o outro que ressignifica a feitura documental.

Para Judith Butler, a interpelação é fundamental. Segundo ela, a escrita de si ou o que se apreende dela está diretamente ligada a uma convocação do outro. "É impossível fazer um relato de si mesmo fora da estrutura de interpelação, mesmo que o interpelado continue implícito e sem nome, anônimo, indefinido" (BUTLER, 2017, p. 51). A subjetividade, nesse sentido, sempre se estabelece como opaca, tanto para si quanto para os outros. Há sempre, nos diz a autora, partes de nossa identidade que permanecem desconhecidas e inarticuláveis, mas que são capazes de se revelar, ao menos parcialmente, a partir de uma construção por meio de um campo de relações.

Assim, só é possível "narrar-se" para o outro, e só se pode construir o "eu" em relação a um "tu": sem o "tu", segundo ela, a narrativa torna-se impossível. Deste modo, podemos dizer que os e as cineastas que elaboram documentários com rastros biográficos, como Burlan, só podem se conhecer de forma parcial, e apenas em relação a um mundo social mais amplo que sempre os precedeu e os moldou. Afinal, somos capazes de nos "escrever" inteira e plenamente? Para a autora há uma impossibilidade neste gesto.

> Embora muitos digam que ser um sujeito dividido – ou um sujeito cujo acesso a si mesmo é para sempre opaco, um sujeito incapaz de fundar a si mesmo – significa precisamente não ter os fundamentos para a ação e as condições de responsabilização, o modo como somos, desde o início, interrompidos pela alteridade pode nos tornar incapazes de oferecer um fechamento narrativo para nossas próprias vidas. O propósito aqui não é celebrar certa noção de incoerência, mas apenas destacar que nossa "incoerência" define o modo como somos constituídos na relacionalidade: implicados, obrigado, derivados, sustentados por um mundo social além de nós e anterior a nós (BUTLER, 2017, p. 87).

Os relatos de si são, portanto, moldados por normas sociais e culturais que encontram, na tentativa do relato pessoal, limitações e imposições. Nesse sentido, Butler dialoga com o pensamento de Arfuch. Ambas acreditam nos atravessamentos que as condições sociais e políticas estabelecem nos atos biográficos de cada ser. Isso é potencialmente importante quando pensamos nos filmes dos quais essa pesquisa se interessa, já que, quase sempre, as realizações se estabelecem a partir da construção relacional entre os e as cineastas e suas procuras, como nos casos de Cristiano Burlan. É pelas buscas de seus entes que o realizador se inscreve narrativa e cenograficamente, tentando driblar ou não a incontornabilidade de dizer sobre si ao dizer sobre outro, numa espécie de autobiografia indireta.

1.5. Autobiografia não-autorizada, eu-traço e devir-memória

Pensando justamente nos atos de busca de Cristiano Burlan em relação ao seu ente falecido, faz-se necessário compreender melhor essa noção de uma autobiografia indireta no cinema, quando a ou o cineasta filma um familiar, ou seja, vasculha memórias daquela pessoa, e ao mesmo tempo diz sobre si. Em seu trabalho dedicado às escritas de si, Roberta Veiga, nos alerta que só por meio da incorporação do outro, do mundo e da história, que é possível, na linguagem e na imagem, a constituição de um si. Ao falar de filmes como *Diário de uma busca* (2011), *Elena* (2012) e *Mataram meu irmão*, a autora analisa as estratégias cinematográficas usadas para que as realizadoras e o realizador, se coloquem em cena ao biografarem entes queridos. Por meio de entrevistas, reencontros e revisitações a lugares significativos, os filmes reconstroem experiências passadas, mas também criam um espaço para que a dor e a memória sejam encenadas, permitindo que o eu narrador se desdobre em um eu múltiplo. “Os familiares, o próprio cineasta, e aqui também o ente falecido se fundem em um personagem” (VEIGA, 2014, p. 9). São as influências do outro na formação própria de uma identidade.

O pensamento de Roberta Veiga nos aproxima de algumas importantes definições para se pensar na pluralidade de modulações das quais esse trabalho persegue. A autora nos lembra que, nesta vastidão de produção audiovisuais recentes, com as facilidades do acesso a dispositivos como os smartphones e o compartilhamento pelas redes sociais, “as formas de inscrição do eu “na” e “pela” imagem se intensificam enormemente” (VEIGA, 2016, p. 43), fazendo surgir por um lado documentários autobiográficos que se utilizam de uma narrativa tradicional e que buscam a ilusão da igualdade entre ser, viver e parecer,

mas também, por outro, filmes que se encaminham em direção a formas ensaísticas "nas quais o estar na imagem através de um aparato cinematográfico constitui ele mesmo uma experiência de si que já se coloca de saída no limiar entre o ser e o aparecer" (*Idem*, p. 45). Filmes em que seus realizadores e realizadoras se forjam no ato mesmo de filmar.

Há, portanto, no pensamento de Veiga uma formulação importante para compreender como os documentários em primeira pessoa são capazes de construir o eu pela imagem a partir de duas experiências de realização fílmica: (i) a espetacularização – um modo de realização egóica; e outra, (ii) a experiência limiar, respeitando o que há de fugaz nos atos memorialísticos, compreendendo o que se escapa. Seria neste segundo gesto fílmico que se institui a ambiguidade própria do ser e do aparecer, que o gesto ensaístico, como vimos, pode alcançar.

Nessa ambivalência surgiria o que a autora denomina uma "autobiografia não-autorizada" que se estabelece na biografia do realizador ou realizadora que conta algo sobre o pai, irmão ou mãe ausente, que não pode mais autorizar sua história (como no caso de Cristiano Burlan), quanto diz do próprio cineasta que se coloca como personagem, realizando o gesto de filmar também sua própria história sem se dar conta. Ou seja, o ou a cineasta teria dificuldade de saber ou controlar que imagem estaria produzindo de si, e, por isso, a imagem passa ser um outro, possibilitando que o realizador se inscrevesse no gesto fílmico sem que se autorizasse.

O termo é sempre entre aspas, já que a ideia de Veiga é brincar com a própria aporia que carrega (auto-bio/auto-rizar), e sempre com as palavras ligadas por hífen, indicando a ideia de que essas palavras são indissociáveis (funcionando como uma unidade) para que o conceito faça sentido.

> Para a autobiografia essa noção é, em si, um paradoxo. Como pensar em não autorização uma vez que o sujeito que escreve ou filma o faz sobre si mesmo? Contudo, é justamente tal contradição que nos interessa, pois o significante cifra que também na autobiografia o sujeito tende a construir uma narrativa controlada por padrões de julgamento externos que o auxiliem a simular uma imagem de si coerente e "fiel", no sentido de criar, via ilusão cinematográfica o nivelamento entre vida e obra. Por outro lado, e ao mesmo tempo, ao contrário da biografia não autorizada, o paradoxo da "autobiografia não-autorizada" remete à dificuldade do sujeito – justamente por ser enunciador e enunciado, diretor e personagem do próprio filme – ter controle ou plena consciência do eu que está se construindo, e à possibilidade da obra constituir-se como processo de produção de um si (VEIGA, 2016, p. 46).

Dessa forma, a autorização para o uso da imagem e voz vai além do aspecto legal, não se restringindo ao ato de um biografado que permite a escrita de sua história, presumindo ser o proprietário e controlador dela. Trata-se de uma prática estética e política, pois o próprio biografado – que biografa outro ou a si mesmo – se dissolve como um "eu" referencial e se transforma em um "outro" dentro da narrativa cinematográfica. Isso possibilitaria uma vinculação onde as fronteiras entre a vida vivida e a vida representada seriam constantemente negociadas e redimensionadas em gestos que se fariam e desfariam constantemente por meio de atores e atos performativos. Os relatos de si, como pontuado por Judith Butler, podem ser vistos como parte de um processo performativo, estabelecendo uma identidade continuamente reconstruída.

Nesse sentido, Veiga constata a dificuldade do realizador ou realizadora e, ao mesmo tempo, personagem do próprio filme, em ter domínio ou plena consciência do "eu" que está sendo construído na elaboração fílmica. Ou seja, dessa performance. Para a autora, e seguindo a perspectiva de Paul De Man, "o eu da obra autobiográfica 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 na imagem" (*Ibidem*). Assim como há algo do documentário de busca do qual nos fala Bernardet, na trilogia de Cristiano Burlan, o gesto do diretor também se assemelharia a uma "autobiografia não-autorizada" em um duplo sentido: ele biografa a mãe, o pai, o irmão, então falar de si proveria desse processo indireto; ao mesmo tempo em que não controlaria a figura de si que estaria construindo filmicamente.

Veiga definiu esse gesto como "Eu-traço". Isso implicaria que o eu não seria uma entidade fixa ou completa, mas sim uma construção que se revelaria através do ato de filmar, refletindo a limitação do sujeito. Nesses casos, o passado seria percebido como algo perdido, e a memória tida como uma aliança entre lembrança e esquecimento, que impulsionaria a criação narrativa no presente da obra. Seria diferente, como explicado pela autora, do controle de si que algumas narrativas estabelecem e pré-determinam a partir de "arquivos-lembrança selecionados de forma a limpar a história do sujeito de ambiguidades, incertezas e oscilações" (VEIGA, 2016-17, p. 198). No caso da "autobiografia não-autorizada" seria permitido a deformação que o "eu-traço" produziria na forma fílmica. "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" (*Ibidem*). Compreender o pensamento da autora é fundamental para pensarmos nos filmes de Cristiano Burlan, no sentido do "eu-traço" na "Trilogia do Luto".

Talvez também seja deficitário a consciência do realizador em relação à potência histórica das suas obras, contribuindo para a constituição de uma política da rememoração que o cinema autobiográfico é capaz de produzir, ampliando ainda mais os ecos que as feituras fílmicas são capazes de elaborar. Veiga também nos ajuda a pensar nesse sentido. A autora pontuou: "é possível que o cinema de escrita pessoal, dedicado a uma história de vida menor, doméstica, familiar, evoque outra, maior, coletiva, de um tempo?" (VEIGA, 2014, p. 2-3). Para ela, seria no cinema de experiência pessoal que se estabeleceria uma relação processual entre memória e presente, o "devir-memória". Assim, a rememoração seria vista como uma prática ativa que liga o passado ao presente, tornando a memória inventiva e dinâmica. O cinema de experiência pessoal pode, então, revitalizar a memória, tornando-a imanente e infinita, conforme sugerido por Walter Benjamin (VEIGA, 2016-17).

São experiências pessoais agindo na construção de narrativas históricas, portanto, na imaginação coletiva, articulando 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" (*Idem*, p. 188). O cinema não é apenas um resgate do passado, mas uma invenção de possibilidades futuras, onde o que já foi visto é sempre reinterpretado. Seria por meio desse caminho processual, repensando passado e presente de modo afetivo e, por vezes, inventivo, que uma trama se estabeleceria e poderia ser capaz de instituir o entrelaçamento entre recordação e esquecimento, criando uma ambiência que reflete a complexidade das experiências vividas. Pode-se dizer que se trata de uma reivindicação para se pensar o cinema como contribuidor de uma compreensão mais rica e dinâmica da história.

São os conceitos, enfim, de "autobiografia não-autorizada", "eu-traço" e "devir-memória", dos quais elabora Roberta Veiga em vários textos distintos que nos ajuda a compreender que o sujeito se constitui, permitindo-o se desconstruir e se reelaborar através da câmera, por meio de um intervalo, de um entre, de uma desconfiguração, criando outra forma possível de subjetividade cinematográfica. É um modo de realização

onde há a impossibilidade de um eu completo e fixo, onde as lembranças vêm aos pedaços "perfazendo um tecido esgarçado, um devir-memória" (VEIGA, 2016, p. 47).

É nesse tecido que se esgarça, que se constitui o que há de potente nesses filmes. Em Cristiano Burlan é possível observar isso, sobretudo, na cena final de *Mataram meu irmão*, onde ele, emocionado com seus sobrinhos, filhos de Rafael Burlan, chora e recebe abraços acolhedores (Figura 1). O diretor de fotografia, então, movimenta a câmera para registrar a cena. É algo que escapou e que, por relevância, mereceu fazer parte do corte final do filme. Não é um Burlan centralizado ou egóico – ao contrário, é o realizador que, diante das dores do luto, é forçado a participar do seu próprio filme como personagem enquadrado, como figura presente. É como colocado por Comolli: "um filme documentário só pode se construir em fricção com o mundo" (COMOLLI, 2008, p. 173).

Figura 1 - Momento em que os sobrinhos abraçam o diretor (Plano 58)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Embora o diretor de *Mataram meu irmão* busque o irmão ao longo da obra, há rastros dele que se evidenciam, restando o eu-traço que se agenda. Que, por mais antecampo que quisesse, sua presença em campo, por meio do outro, está sempre convocada. Uma obra atravessada pelas memórias e vivências de Cristiano, onde a biografia do cineasta, sem dúvida, permeia toda a narrativa e onde os atravessamentos relacionais entre realizador e entrevistados, irmão e irmãos, se constituem da força das marcas das memórias, das violências da vida e, por isso mesmo, da coragem de agir.

É como nos lembrou Veiga: são projetos no qual "a escrita em primeira pessoa se faz mediada pela escrita sobre uma segunda pessoa" (2016, p. 48). Por isso, a discussão proposta pela pesquisadora nos abre perspectivas e, enfim, nos faz perceber Cristiano Burlan, ao argumentar que a biografia, garantidamente, não só se faz presente em obra, mas é essencial para a construção do filme. Como dito por Butler: "Eu existo em um

sentido importante para o tu e em virtude do tu. Se perco as condições de interpelação é porque não tenho um "tu" a quem interpelar, e assim também perco 'eu mesma'" (BUTLER, 2017, p. 46).

Além disso, como bem pontua Ilana Feldman, na esteira de Jeanne Marie Gagnebin, "esse 'eu' sempre se define em relação a um 'tu', já que as instâncias de enunciação e destinação de um discurso são inseparáveis" (FELDMAN, 2017, p. 33-34). Assim, enquanto um realizador ou realizadora se posiciona diante de uma câmera para se filmar ou filmar outro, sobretudo ente familiar, ele ou ela, ao mesmo tempo em que se endereça a alguém (no caso, o espectador), se constitui como sujeito a partir da perseguição do outro, se configurando também diante de quem o vê.

Nos casos dos filmes de Cristiano Burlan – aos quais nos dedicaremos longamente no próximo capítulo – a construção narrativa se dá exatamente num jogo entre quem filma e sobre quem se filma. É um filme em que Burlan é narrador da história de um outro, não sendo, necessariamente, o personagem filmado, mas seria esse outro que possibilitaria que ele também estivesse no filme. É uma obra sobre *e com* o outro, onde os elementos biográficos do narrador são fundantes, mas se elaboram ao longo dos filmes como rastro, como "eu-traço".

Compreender a vida do cineasta é importante para entender seus procedimentos, afinal, seus filmes se dão a partir das suas experiências, conhecimentos e escolhas. É uma obra que busca o desvelar íntimo familiar e só possível pelo olhar de um realizador implicado na história que se conta – em uma narrativa de "autobiografia não-autorizada". Afinal, como seria um filme sobre Rafael Burlan da Silva realizado por um documentarista não familiar, que simplesmente percebeu uma relevância na história do seu assassinato? Certamente muito diferente. É para Cristiano que os parentes olham ao falar do irmão e da mãe. É ele quem conduz e rememora, com seus personagens, a vida e morte dos seus entes. É ele quem forja, ao longo dos três filmes, outra força relacional possível. São os encontros, personagem a personagem, entrevistado a entrevistado, que se manufatura a força do produzir. É a partir dessa potência de um acontecimento familiar, privado, que também se forja uma reflexão mais ampla, coletiva. É também o "devir-memória" que se estabelece ao longo da "Trilogia do Luto".

Assim, a ideia de “auto” biográfico nos parece insuficiente, já que transmite uma noção de uma narrativa sobre si, não dando conta de abarcar o que existe de labiríntico entre subjetividade e objetividade diante das ranhuras do mundo filmados nesses documentários – que se ressignificam na relação autor/cineasta e personagens/entrevistados. Em Burlan, as substâncias que compõem seus filmes são feitas dessas fissuras relacionais, em contemplação com o outro, tendo o realizador como personagem também implicado pela força dos acontecimentos e reivindicado ao longo das feituras fílmicas pelos seus documentados. Cristiano, como veremos adiante, é convocado a fazer parte das realizações. É o documentarista vivo, sobrevivente das muitas violências possíveis, que é evocado. É como define José Geraldo Couto a respeito da trilogia: “A força da vida, de qualquer vida, pulsa, paradoxalmente, em cada fotograma desses estudos da morte” (COUTO, 2023).

CAPÍTULO DOIS

Entre sombras e rastros: presença e ausência na “Trilogia do Luto”

“Aquele que se encarrega de testemunhar por eles (os mortos), sabe que ele deverá testemunhar sobre a impossibilidade de testemunhar”

Giorgio Agamben

2. BUSCAR UM ENTE, ENCONTRAR UM AVIZINHAMENTO

Após a revisão teórica e fílmica pela qual passamos no primeiro capítulo, deslocando-se pelo entroncamento entre fundamentação e percepção de alguns dos filmes que se intenciona abarcar nesta pesquisa, chegamos ao segundo capítulo interessados em mapear os procedimentos formais e narrativos realizados por Cristiano Burlan na sua "Trilogia do Luto", de modo a compreender seu gesto autobiográfico. A proposta é identificar como se realiza a sua presença tanto como cineasta quanto como personagem da sua própria obra. Buscamos desvelar as estratégias que Burlan lança mão para biografar seus parentes mortos e de que maneira esses procedimentos contribuem para uma elaboração do luto, ou seja, para uma comunicação do trauma da morte, através do compartilhamento da dor e da aproximação que o cineasta realiza dos seus familiares – que são, ao mesmo tempo, seus entrevistados.

Partiremos das instâncias propriamente cinematográficas dos filmes *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), a partir de procedimentos comuns e diferentes que os três documentários lançam mão no processo de busca do realizador. Como a presença-ausência do documentado (o parente morto) se estabelece nas obras? Será possível perceber a utilização de imagens fantasmagóricas que nos provoca a conceber tanto a distinção quanto a confusão do que é real e do que é imaginário, estabelecendo uma percepção potente dessa procura. Na esteira de Morin: "a imagem não é apenas o entroncamento entre o real e o imaginário, é o ato constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário" (MORIN, 2014, p. 14).

Também analisaremos como a aproximação do cineasta em relação aos seus familiares vivos – que compartilham o luto do pai, da mãe e do irmão – se dá ao longo da trilogia, revelando uma ressignificação dos laços a partir das dores das perdas. Aí reside algo importante de se perceber no trabalho de Cristiano Burlan. Ao buscar, através de seus filmes, elaborar o trauma da perda de seus entes queridos, o realizador rompe uma das poucas barreiras ainda pouco superadas pela proliferação imagética em um mundo cada vez mais tomado pelas telas: o luto.

> Toda câmera fotográfica é uma pilha de presença que recarregamos com os rostos queridos, objetos admirados, acontecimentos "lindos", "extraordinários", "intensos". E assim, o fotógrafo, profissional ou amador, surge em cada um dos momentos em que a vida se desvia de seu leito indiferente: viagens, festas, cerimônias, batismos, casamento. Somente o luto

> – tabu interessante que entenderemos logo mais – permanece inviolado (MORIN, 2014, p. 37).

Em Burlan, é justamente o luto que mobiliza a realização fílmica. É o si abalado que atua no elemento documental para mobilizar a realização de algo.

2.1. O jogo entre a falta e a procura

Um gesto comum empreendido nas realizações de Cristiano Burlan é a instituição de uma espécie de jogo entre a ausência e a busca por presença do parente morto. Como, diante da morte do personagem e, portanto, da impossibilidade de filmar, ainda haveria filme? Ou seja, quais seriam os modos possíveis de se rastrear o documentado, aquele sobre o qual o documentário se dobra? Quase sempre é na ausência que se solidifica uma busca. Ilana Feldman nos lembra que na filmografia contemporânea documental brasileira são inúmeros os exemplos de trabalhos fílmicos atravessados pela "ausência, pelo luto e pelo fracasso, seja do próprio filme, dos personagens ou do movimento da história" (FELDMAN, 2012, p. 292). O que ela nomeia como fracasso se estabelece em dois lugares. Primeiro, pode ser proveniente das interrupções de um processo de longa duração ou da falha de um dispositivo de filmagem, mas também diz respeito a um "projeto previamente calculado, cujo "fracasso" é desde sempre roteirizado e planejado" (*Ibidem*). São obras que podem operar, por exemplo, na crônica impossibilidade de um personagem e seria justamente essa impossibilidade que estabeleceria a condição das obras. "Condição de possibilidade em que a relação advém de uma radical separação, em que o encontro só é possível a partir do desentendimento e de um constitutivo desencontro" (*Idem*, p. 294). Como são, aliás, os trabalhos de Cristiano Burlan. Em *Construção* ela se estabelece por uma evocação ao pai. Em *Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime* o jogo é de uma tentativa do realizador em reconstituir a memória de um irmão e de uma mãe. Em todos os três filmes, nenhum deles estão fisicamente presentes – nem pai, nem irmão, nem mãe. São as crônicas impossibilidades.

Cada um à sua maneira – e é importante dizer que cada documentário imprime isso do seu jeito –, Burlan empreende sua forma de revelar as ausências que permeiam as três obras. Na tentativa de mapear os modos como, pouco a pouco, cada obra desvela seus procedimentos de reconstrução mnemônica do ausente, seguiremos dois operadores analíticos. Primeiro, vamos trabalhar com as imagens da "presença-ausência", onde também se constituem as imagens "fantasmagóricas". Vamos identificá-las ao longo das

três obras, compreendendo seus papéis e importâncias, assim como analisaremos quais foram os efeitos dessas imagens em cada filme. Ambos os termos foram tomados de empréstimo do antropólogo e sociólogo Edgar Morin, a partir da leitura de duas de suas obras: *O homem e a morte* (1997) e *O cinema ou o homem imaginário: ensaio da antropologia sociológica* (2014).

O segundo operador analítico buscará perceber o que chamaremos de "aproximações". Como, ao longo da dimensão processual, o cineasta realiza o gesto de se aproximar dos seus documentados? É possível que o gesto de se implicar em quadro, deixando o antecampo e passando para o campo, alterasse a formulação relacional que o documentarista realiza ao longo das suas três obras, ampliando o que existia, até então, de biografia e de autobiografia nos filmes. Assim como a relação documentarista e documentados, pôde-se alterar não apenas o vínculo filho-irmão – ou seja, Cristiano Burlan e seu pai, mãe e irmão, mas também a relação do realizador com seus irmãos por meio dos encontros e das imprevisibilidades geradas a partir desses momentos. Quais cenas cada documentário apresentou que deram a ver a intensificação dessas aproximações? Por exemplo, os abraços cada vez mais constantes na terceira e última obra da trilogia quis dizer algo?

2.2. As imagens da presença-ausência

Um dos procedimentos mais comuns nas mais diversas modulações autobiográficas do cinema se dá a partir do uso de arquivos pessoais de imagens, sobretudo, quando há a crônica impossibilidade de se filmar o documentado, como vimos com Feldman. Os acervos caseiros, como as fotos de família, estão presentes nos filmes assim como na vida, afinal, como nos lembrou Morin "a primeira e estranha característica da fotografia é a presença da pessoa ou do objeto que, no entanto, está ausente" (MORIN, 2014, p. 34). Para o autor, em todos os lugares a fotografia tomou o espaço das imagens em torno dos quais se mantinha o culto aos mortos, desempenhando um papel de um ponto de ligação onde os entes queridos estariam sempre disponíveis ao chamado de quem os convocasse. "A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência" (*Idem*, p. 41). Nesse contexto, o cinema autobiográfico de Burlan potencializa esse jogo de presença e ausência, reforçando o caráter espectral de seus entes queridos, que, ao surgirem nos arquivos pessoais, ganham nova vida e coexistiram com as marcas

de sua perda. A câmera, portanto, se torna uma ferramenta não apenas de registro, mas também de evocação, criando um espaço onde memória e ausência se entrelaçam.

Burlan faz uso intenso de arquivos pessoais no terceiro filme da trilogia – *Elegia de um crime*. Nesse sentido, é importante perceber que, para realizar as buscas dos entes falecidos e construir essas presenças-ausências, o cineasta engendra procedimentos diferentes. Em *Mataram meu irmão*, por exemplo, a ausência de material pessoal foi compensada pela forte presença dos documentos oficiais, que ajudam a narrar o contexto violento da morte de seu irmão. Já em *Elegia de um crime*, Burlan parece se aproximar mais emocionalmente da perda, utilizando fotos, vídeos e registros familiares para criar uma espécie de intimidade com o passado. Assim, o uso dos arquivos em cada documentário reflete o modo como o cineasta se relaciona com os acontecimentos retratados, seja por meio de uma abordagem mais distanciada e investigativa, seja através de uma conexão mais afetiva e subjetiva.

Construção é um documentário feito a partir das imagens que ambientam as lembranças de um pai, tendo como paisagem poética um canteiro de obras semelhante ao que Vânio Porto trabalhava como pedreiro e, provavelmente, onde ele morreu[11]. É uma obra formal, fruto do trabalho de aprendizagem de procedimentos técnicos que o cineasta desenvolveu na Academia Internacional de Cinema. Com imagens capturadas a partir de uma câmera no tripé, com fotografia sem interferência de luzes artificiais, intermitências sonoras entre barulho (às vezes muito), e silêncio, a linguagem é de uma câmera observativa que examina lentamente o cenário da construção civil em São Paulo a partir de uma obra em andamento.

Poderíamos dizer que se trata de um documentário que é ressignificado a partir dos outros dois filmes que compõem a trilogia – e que surgiram anos depois. Visto isoladamente, pode-se ter a impressão de que se trata de uma obra sobre a labuta de operários na maior cidade do país. Porém, quando associado às outras duas obras da "Trilogia do Luto", ganha outro significado. É vendo-o ao lado das outras duas realizações que percebemos melhor como o trabalho também está às voltas com a

[11] Não se sabe exatamente como Vânio Porto faleceu. Suspeita-se que tenha caído bêbado e batido a cabeça. Em entrevista com Cristiano Burlan, achamos importante deter a informação e saber os pormenores do acontecido, mas ele nos respondeu dizendo preferir não falar do assunto.

ausência de um ente querido. Vendo-o ao lado de *Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime* é que entendemos melhor a evocação por um pai trabalhador da construção civil em São Paulo. É uma forma nada direta de rememoração (e bem diferente das outras duas obras), mas já é possível de se perceber suas semelhanças, distâncias e aproximações em relação aos outros filmes da trilogia. Mais do que uma busca, trata-se de uma evocação do pai.

Construção também dialoga muito com outras experiências fílmicas do realizador, como no curta-metragem *Cidade Vazia* (2015). Podemos dizer que se trata de um documentário muito semelhante, onde a narrativa é construída a partir de imagens estáticas com predominância de cenários da construção civil e da paisagem da capital paulista, com sons não-diegéticos e experimentos de cortes ritmados pela trilha sonora.

A paisagem de São Paulo, o lugar da construção, a fotografia em preto e branco, sons não-diegéticos, também fazem parte da ficção *Sinfonia de um homem só* (2012), do mesmo realizador. Existe algum fascínio do diretor por essas locações. São lugares que, em maior ou menor medida, fazem parte de toda a obra de Cristiano Burlan, como ele mesmo afirmou em entrevista para a Revista Veja São Paulo: “Meu personagem principal é sempre São Paulo” (DEMEROV, 2022).

Reverberado ou não em outros trabalhos, o fato é que *Construção* é a obra mais escorregadia da “Trilogia do Luto”. Nossa hipótese é que o documentário seria um retrato da pouca informação que o próprio Cristiano teve sobre as circunstâncias da morte do seu pai. É um trabalho que se desvela por meio de um ambiente paterno, como uma busca de presença-ausência, mas não explica nada das condições da despedida, como uma impossibilidade mesmo de se descobrir. Os planos dizem, no fundo, de um lugar presente, mas que exprime um pai ausente. Por isso mesmo, talvez Burlan busque Vânio, através da sua empreitada e, como veremos, reverberando em outro resultado.

Pensando no documentário como um filme que busca algo sobre o paterno, feito em nome do pai, alguns planos desvelaram potentes sentidos, como a sequência de enquadramentos de avisos de segurança. No plano 75 (Figura 2), lemos o anúncio: “Segurança. Evite quedas, ande, não corra”. No plano 78, outra placa: “Perigo. Risco de atropelamento”. Por fim, no plano 81 (Figura 2), assistimos a um operário, provavelmente

eletricista, trabalhando em uma caixa de cabeamentos elétricos. Logo acima da sua cabeça, se lê uma placa: “Perigo. Cabo Energizado”.

Sabendo que Vânio Porto morreu em um ambiente semelhante, compreendemos que são planos que podem dizer algo afetivo. Podemos, assim, enxergar esses enquadramentos como uma sensação dolorida no espaço privado, mas secreto no ambiente público. Se, para o espectador, é uma imagem comum, para Burlan seria algo que se processaria no gesto que cifra o luto, refazendo sua memória de um pai que já não está.

Figura 2 - Planos das placas de aviso de segurança (Planos 75 e 81)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

O documentário pode ser uma procura por algo paterno que se realiza ao mesmo tempo em que Cristiano se forja como realizador. O cineasta vai filmando sem uma narrativa definida. Nesse sentido, a montagem seria capaz de amarrar um dia na obra, com o início, meio e fim. Um filme que começasse com os trabalhadores chegando e terminasse com eles indo embora, com uma cena capaz de nos relembrar dos irmãos Lumière, em *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (1895). Isso seria óbvio demais? Talvez sim, mas antes de tudo, seria lógico demais. Para uma obra que cata rememorações, não faria sentido tal racionalidade. Os caminhos e as sequências dos planos são de quem mexe aqui e depois mexe ali, às vezes, volta no aqui, mas nunca em uma ordem sistemática. Sequências comuns com planos que variam entre fechado, médio e aberto ou aberto, médio e fechado não se fundamentam nessas realizações que Burlan vai construindo no ato mesmo de filmar e montar, ou seja, no ato de fazer. É um filme labiríntico pela forma como algumas buscas se engendram.

É como se o realizador fizesse questão de utilizar uma lógica menos comum das realizações fílmicas. Para explicar isso, recorremos a Jean-Claude Bernardet. O autor pontuou um plano em que, com a câmera baixa que mostra um homem diante de um prédio, passar-se-ia o sentimento capaz de heroificar o personagem. Ou, ao contrário, com uma câmera alta, poder-se-ia ressaltar o pequeno tamanho do homem em relação ao prédio, gerando uma ideia de fracasso do personagem. Para o pesquisador, tal sensação depende dos planos precedentes e decorrentes. "A significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Este é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem" (BERNARDET, 1985, p. 40).

Nessa lógica, se estabelece a transparência fílmica, quando a técnica e os modos de filmagem são inviabilizados, não perceptíveis, gerando uma linguagem que passa despercebida, que conduz o espectador para uma fluência capaz de gerar uma impressão de assistir a um fluxo contínuo e não se dá conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais de alguns segundos.

> Não jogar de chofre o espectador numa situação ou ambiente novo, mas familiarizá-lo primeiro com planos relativamente abertos, fazê-lo penetrar aos poucos na ação, quando então os planos irão se fechando, e abrir novamente quando a ação estiver se encerrando e antes de passar para outra. Evitar que a câmara ocupe posições que na vida cotidiana seriam pouco usuais, o que pode ocorrer com ângulos acentuados de câmaras alta ou baixa. [...] Disfarça-se dessa forma a intervenção do cineasta, a presença do narrador (*Idem*, p. 42).

É justamente o que Burlan não realiza. Avesso a essa ideia de uma transparência fílmica, o cineasta opta por revelar, em diversos momentos, que o filme está em constante construção, expondo sua própria incerteza diante das escolhas de planos e fotografia. Ao evidenciar o processo de criação, Burlan enfatiza a fluidez da narrativa e a impossibilidade de uma conclusão total, tornando o espectador ciente da incompletude inerente à obra que se constrói.

Quando afirmamos que o cineasta-filho experiencia a procura do pai enquanto filma, ao mesmo tempo em que nos dá elementos para perceber essa procura, falamos em sequências de planos nas quais sua câmera se movimenta, seu zoom é ativado e seu tripé afrouxado enquanto a gravação acontece. Não há pausa na filmagem para ajustar o quadro, como visto no plano 119. Aqui percebemos Cristiano Burlan esquadrinhando um quadro, se aproximando e distanciando dos rostos dos trabalhadores, alterando a

exposição da câmera, manejando seus ajustes de ISO, de obturador, tudo sem corte, tudo *on*. É a escolha da fotografia revelada ao espectador (Figura 3).

Figura 3 - Busca por enquadramento, luz e foco (Plano 119)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Também é assim quando pensamos na paisagem sonora da obra. Durante todo o tempo, o áudio muito pouco equalizado nos faz lembrar o quanto uma construção é barulhenta. A sensação, ao ver o documentário, é de estar dentro, de fato, da sonoridade às vezes insuportável, que a situação proporciona. Além disso, é um filme desordenado do ponto de vista sonoro. Alguns planos têm o som diegético, outros não; e em outros não é possível saber. Em determinado momento, o barulho é estarrecedor e, em outros, em momentos fundamentais, há ausência do som. Um corte seco da barulheira constante. De repente, silêncio! Como se na ausência do som, outra ausência se fizesse presente.

Nos planos finais, em uma sequência de quatro minutos, entre os planos 92 e 105, não ouvimos nada. A mudez combinada com a sequência de imagens dá um tom de despedida. Vemos alguns objetos pessoais dos trabalhadores como chinelos, roupas, mochilas penduradas, assim como algumas ferramentas, capacetes e botas. É como se o

diretor filmasse os restos, os vestígios de uma obra já vazia, de uma obra que acabou. É como se todos os trabalhadores já tivessem ido embora. Mais uma vez, a atenção a esses restos, formalmente, se liga aos rastros de vida que a "Trilogia do Luto" persegue ao dizer daqueles que já se foram. Nesse momento, a sensação é a de que o filme acabaria ali, mas como um documentário sem nenhuma obviedade, não acaba – assim como os rastros da ausência do pai também se proliferam após a morte.

Depois, ainda em silêncio, passamos a observar em primeiríssimo plano o rosto de alguns trabalhadores filmados a partir de um elevador. Vemos uns saírem e outros entrarem, depois uma sequência de planos com rostos frontais. Mas, de repente, no plano 106, o ruído volta, aterrador, e somos surpreendidos, como se o silêncio anterior fosse interrompido para nos lembrar que o filme ainda está vivo, pulsante. Assistimos a outros 15 planos até a cartela final, que nos revela a verdadeira motivação do projeto: "À memória de meu pai Vânio Porto, que tantas casas construiu". Essa frase ecoa de forma profunda nos retratos que acabamos de ver, criando um paralelo sutil entre o trabalho do cineasta e o processo de construção do luto. Assim como seu pai erguia casas, o diretor parece edificar uma narrativa que busca abrigar a memória e a ausência, reconstruindo, através do cinema, a presença do que foi perdido. O ato de filmar torna-se, assim, uma tentativa de dar forma ao vazio, um esforço de materializar o imaterial, como o luto que vai sendo processado em camadas.

Ao realizar a decupagem da obra, percebemos que a busca pelos rostos dos trabalhadores é constante no material fílmico. Alguns dos homens filmados chegam a sorrir para câmera, outros ficam sérios, outros reagem sem graça tendo a lente apontada para eles, como na sequência entre os planos 57 e 59. Burlan repete o gesto de capturar os rostos entre os planos 95 e 105 (Figura 4), mostrando treze trabalhadores diversos. Seria possível que o cineasta estivesse buscando alguém que se assemelhasse ao seu pai? Algo do rosto dele que restasse no rosto dos outros? Ou seria mesmo uma busca por Vânio?

Figura 4 - Cena dos rostos dos trabalhadores (Planos 95 a 105)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Ainda assim, ele não deixa de mostrar os rostos dos homens que construíram a maior cidade do Brasil. O gesto talvez seja uma ação tributária de um período em que a filmografia documental brasileira sempre acompanhou o movimento operário do país. São imagens que remetem a um momento em que os artistas colocavam suas esperanças de transformação nos homens e mulheres que, "saídos do chão de fábrica, lutavam muito pragmaticamente por melhores condições de trabalho e desta forma acabavam pressionando o governo militar em direção a uma maior abertura e diálogo com a sociedade brasileira" (JORGE, 2010, p. 133)[12] – filmes que provavelmente influenciaram o olhar documental de Burlan. Ou, ainda, uma terceira via de sentido: seria um gesto de homenagem a um cineasta que tanto usou esse recurso e do qual Cristiano Burlan já se

[12] O texto de Marina Soler Jorge analisa a representação do movimento dos metalúrgicos, que paralisou muitas indústrias automobilísticas em São Paulo no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, nos filmes "Greve!", de João Batista de Andrade, "ABC da greve", de Leon Hirszman, e "Linha de montagem", de Renato Tapajós. O estudo também discute a imagem de Luiz Inácio Lula da Silva, o principal líder sindical da época, nesses documentários.

declarou fã: Aloysio Raulino, um cineasta do olhar, como nos lembrou Jair Fonseca em texto de Glaura Cardoso Vale (2013)[13].

É abeirando que o realizador formaliza o gesto. Nos primeiros planos do documentário, vamos vendo, pouco a pouco, muitos homens, trabalhadores operários da maior cidade do país, pessoas invisíveis para boa parte da sociedade, mas os assistimos sempre ao longe, sempre distante, sempre não identificáveis. Como quem não quer, ao postar uma câmera, interferir na atuação, na rotina de trabalho dos homens registrados (Figura 5).

Figura 5 - Câmera mantém distância dos personagens (Planos 9 e 22)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

No desenrolar do documentário, percebemos então que o documentarista opta por registrar as mãos. Planos mais fechados revelam detalhes do gestual de trabalho. Uma mão que corta madeira, outra que martela o concreto e mais uma que maneja uma talhadeira (Figura 6).

[13] No artigo, Glaura Cardoso Vale explora como Aloysio Raulino usa a cinematografia para capturar o movimento urbano e humano, especialmente no filme *Inventário da Rapina* (1986). Ela detalha como Raulino incorpora elementos literários e visuais, examinando como a narrativa evoca o universo de Jorge Luis Borges, estabelecendo uma conexão entre a construção fílmica e os elementos urbanos presentes na obra.

Figura 6 - Enquadramento mais fechados revelam uma aproximação ao longo do filme (Planos 31 e 53)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Só depois, já no final da obra, é que, enfim, o documentarista aponta a lente para as faces. Em uma sequência que dura mais de dois minutos e meio, vemos 17 pessoas. Eles se postam diante da câmera revelando o mundo que os circunda. É o rosto sendo, como quer Morin, a ação que se desenvolve em *off*, "isso é, fora do enquadramento" (MORIN, 2014, p. 93). Ou como nos ensinou Béla Balázs: "Você quer mostrar uma grande cultura [...] mostre isso no homem que trabalha: mostre seu rosto, seus olhos, e eles dirão o que aquela cultura significa, o que ela vale" (*Ibidem*).

Burlan busca, ao longo da narrativa, o espaço onde seu pai atuou durante muitos anos, se aproximando pouco a pouco daqueles que poderiam estar dividindo o ambiente com ele, desvelando os rostos e as rotinas de homens invisibilizados. Assim, os elementos humanos são vistos à distância, apartados das identificações. Gradualmente, a câmera, sempre posicionada no tripé, procura se aproximar dos personagens, revelando a labuta corriqueira de um dia ordinário de trabalho. Vemos um homem ajustando uma janela, depois outro, de costas para a lente, nivelando o reboco de uma parede (segunda imagem da Figura 6), até que, enfim, como se tivesse ganhado permissão para adentrar, a câmera convoca uma vizinhança e os planos vão, um a um, se aproximando até chegar, enfim, aos rostos.

Diferente dos dois documentários que seguirão na trilogia, *Construção* optou por não usar a imagem de Vânio, pai de Burlan. Fica tudo nos traços subjetivos da procura. Ou seja, se há um "eu" do realizador, ele é "traço" conforme abordamos no capítulo 1, e esse traço está no olhar de Burlan que decupa o espaço como se procurasse a ausência do

pai, ao mesmo tempo em que perscruta sua presença em outros trabalhadores. A única relação direta que se cria entre documentarista e documentado – e, como dito, só podemos falar em documentado em função do pertencimento do filme a "Trilogia do Luto" – é aquela da cartela final que aponta uma homenagem ao pai. Ainda assim, há muitos liames indiretos, camadas relacionais possíveis de se perceber para além da figuração dos rostos dos homens trabalhadores, nos quais o traço do filho enlutado pela morte do pai distingue o filme de um documentário qualquer sobre operários. De um ambiente da construção civil, o olhar do enlutado constrói uma ambiência, aquela onde o pai de Cristiano trabalhou durante boa parte da vida. É provável existir na rotina que se filma, desde os momentos de trabalho até os instantes de descanso – como na hora do dominó ou do cochilo pelas sombras, uma recordação de um filho que conhecia os gostos pelos hábitos ordinários da figura paterna. O trabalhador que fuma, deitado à sombra, rememoraria algo de um primogênito que observava, antes com os olhares infantis, agora com as lentes profissionais?

É nesse jogo das imagens rememoradas que os atravessamentos entre Burlan e Vânio tentam se estabelecer entre o ausente e a busca por ele. Em *Construção*, tudo é barulhento, mas ainda mais ensurdecedor são as perseguições por uma memória de um pai onde, sequer, sabe-se das reais condições de sua ausência. "As circunstâncias da morte do meu pai são ainda delicadas e misteriosas", afirmou Burlan em entrevista para a Ponte Jornalismo (CRUZ, 2023). Sabe-se apenas que o falecimento se deu em 2004. Dois anos depois, Burlan o homenageia em obra fílmica. Porém, a força do gesto realiza não um encontro, mas uma evocação. Burlan nos conduz por um percurso onde a presença do pai é sentida, mas nunca totalmente capturada, o que reflete não só o luto, mas também a impossibilidade de preencher o vazio deixado pela perda. No jogo entre a ausência e a busca pelo pai, o filme não culmina no encontro, mas sim na evocação da figura paterna. Pensando com Roberta Veiga (2016-17), no contexto da processualidade, poderíamos dizer que o filme existe enquanto processo de busca, onde o desfecho é menos um ponto de chegada e mais uma confirmação de que a procura é o motor central da narrativa fílmica.

Em *Mataram meu irmão* Burlan empreendeu outra trajetória labiríntica, desta vez, pelas memórias do seu irmão, Rafael Burlan, assassinado a tiros no Capão Redondo, em São Paulo. De uma maneira diferente do primeiro filme, realiza esse caminho por meio

de depoimentos. É um documentário escasso de imagens em foto e vídeo, restando ao realizador a construção da memória por meio da oralidade dos seus familiares, amigas e amigos que tentam compreender a morte de Rafael.

Na primeira sequência, em tela preta, já podemos perceber uma busca pela presença-ausência do irmão e ela se dá por meio da procura por um corpo. Burlan conversa ao telefone com uma atendente do Crematório e Memorial Parque Paulista, onde o corpo do seu irmão está enterrado. É o momento de apresentação de um personagem que, durante quase todo o filme, é apenas um nome: "Rafael Burlan da Silva" – responde Cristiano à atendente que pergunta sobre a "pessoa falecida". O realizador descobre que o corpo do seu irmão foi exumado: "por enquanto está no ossário", responde à voz da atendente ainda em tela preta. Cristiano questiona: "quer dizer que ele não tá mais enterrado?"

A partir deste momento, o documentário vai tecendo a rememoração de um irmão, das lembranças objetivas da noite da descoberta do assassinato – memórias de qual filme passava naquele exato momento na televisão ou de qual livro se lia. "Estava terminando um livro: Demian, de Hermann Hesse" (plano 3). Lembrança da última troca de olhares, do pedido de desculpa, de uma quase despedida, das palavras da mãe ao noticiar o fato por telefone: "mataram seu irmão a tiros no Capão Redondo" (plano 3). Burlan, desde o início da obra, vai percorrendo suas recordações para engendrar suas ruínas e elaborar o trauma da morte.

É o início da trágica busca pela constituição de um irmão morto há mais de uma década. O filme, que foi produzido e filmado em 2012, propala o assassinato de Rafael Burlan em 2001. Nas sequências seguintes, ouvimos e vemos uma tia, um primo, uma irmã, um amigo, que falam sobre o irmão assassinado se dirigindo ao realizador. É a ele que eles respondem. Os espectadores apenas acompanham.

Nosso segundo exemplo de uma presença-ausência se estabelece a partir da fotografia rasurada que mostra três crianças à beira-mar (Figura 7). Em obra, ela se fixou em quadro durante uma ligação entre Cristiano Burlan e seu outro irmão, Tiago Burlan, que está preso na Penitenciária Central do Estado do Mato Grosso. Suas vozes sobrepostas na imagem nos fazem pensar que se trata dos três irmãos: Cristiano, Tiago e Rafael. Mas não sabemos ao certo. É uma imagem que visa mostrar as irmandades da

família, mas seus rostos seguem borrados, rasurados pelo tempo, como quem vai perdendo definição, clareza, se transformando em algo impreciso, vago, perdido nos traços das passagens do tempo. Como um pensamento do Sr. Bloom, após voltar de um enterro na sua peregrinação por Dublin em 16 de junho de 1904: “O barro caiu mais suavemente. Começar a ser esquecido. Longe dos olhos, longe do coração” (JOYCE, 2007, p. 146).

Figura 7 - Imagem dos irmãos Burlan à beira-mar (Plano 49)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Embora a imagem nos remeta aos enterros e cortejos perseguidos por Leopold Bloom, o esquecimento é justamente o que Burlan combate. A cena, que durante 5 minutos e 31 segundos ocupa a tela e faz o espectador refletir suas infinitas relações, podendo chegar, como vimos, a James Joyce – é uma ação afetada pela tentativa de proximidade, de descobrimento, de evidenciação do ente. Portanto, de busca pelo encontro do irmão, 12 anos depois.

Ao optar pelo uso de poucas imagens de Rafael, nos diz Roberta Veiga ao refletir sobre a temporalidade e os arquivos, Burlan potencializa a ausência “na impossibilidade de reviver o irmão pela e na imagem, na impossibilidade de dissociar vida e morte” (VEIGA, 2014, p. 6). Mais que isso, seria a incapacidade de o passado sobreviver no cenário feliz de infância ou o evidenciar de um presente atravessado pelas marcas das dores do luto. Para Veiga, uma imagem que “atesta com suas marcas a experiência presente, a separação entre os irmãos: a morte, a prisão, o filme (ou melhor, um distanciamento que o filme não nega)” (*Ibidem*).

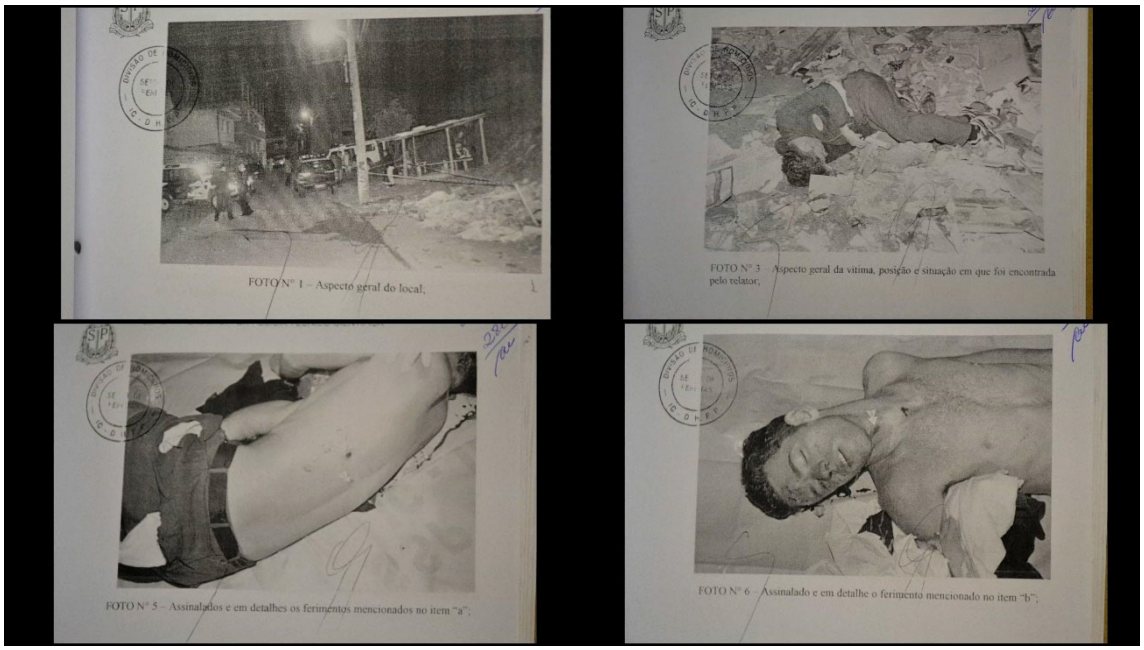
Ao final, acompanhado por uma tensa trilha sonora, Rafael finalmente aparece em imagens – apenas um corpo, retorcido, baleado e morto. As fotografias foram extraídas do arquivo da divisão de homicídios, com legendas frias e descritivas: “Aspecto geral do local”, “Aspecto geral da vítima”, “Detalhamento dos ferimentos” (Figura 8). Essas imagens, impessoais e técnicas, contrastam fortemente com a carga emocional do filme e colocam em evidência mais um gesto fílmico de busca por uma presença-ausência de Rafael.

Ao expor essas fotos oficiais, o cineasta parece forçar o espectador a confrontar a realidade brutal da morte, enquanto o vazio emocional permanece, transformando o ato de ver em um processo doloroso de reconhecimento do que foi perdido. Essas imagens de arquivo policial não apenas documentam a violência, mas também sublinham a impossibilidade de reviver a figura de Rafael. Só por meio do gesto das memórias talvez fosse possível voltar a encontrar o irmão.

A partir de uma leitura freudiana – que aprofundaremos no capítulo três deste trabalho – pode-se argumentar que a presença-ausência de Rafael, construída no documentário a partir também das imagens de arquivos policiais, reflete a busca de Cristiano Burlan por uma prova de realidade. O corpo morto, nesse contexto, não seria apenas uma representação da perda, mas um território de choque e confronto com o irreversível. A exposição desse corpo morto cumpriria o papel de uma prova concreta, que se tornaria essencial para que o indivíduo enlutado pudesse confrontar o vazio deixado pela morte e, assim, iniciar o doloroso processo de elaboração do luto. Segundo Freud, essa prova de realidade é uma etapa necessária para que o enlutado possa, aos poucos, se desprender do objeto perdido e retomar a vida cotidiana. No entanto, é um processo complexo e lento, repleto de resistência e dor. “O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia” (FREUD, 2011, p. 49). Nesse sentido, a insistente presença do corpo de Rafael no documentário não apenas funciona como testemunha a perda, mas obriga tanto o cineasta quanto o espectador a lidar com a realidade concreta do assassinato, tornando o luto um processo de enfrentamento contínuo, repleto de camadas de elaboração psíquica e emocional. Assim, o filme, ao lidar com imagens de arquivo policial e não familiares, torna-se uma

forma de trabalho de luto que se desenrola na própria construção da narrativa cinematográfica.

Figura 8 - Fotografias da divisão de homicídio da Polícia Civil de São Paulo (Planos entre 59 e 66)



Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Mataram meu irmão também se elabora como uma ponte explícita entre o primeiro filme (*Construção*) e o último (*Elegia de um crime*), na medida em que há evocações ao longo da obra que não dão conta simplesmente da busca pela presença-ausência de Rafael Burlan, mas dos outros entes que fazem parte da "Trilogia do Luto". No documentário lançado em 2013, são diversos os momentos em que os três acontecimentos trágicos da vida do cineasta foram desvelados. Ouvimos, por exemplo, a irmã (plano 41): "Primeiro Rafael, depois nosso pai, e agora nossa mãe. [...] E todos de maneira parecida, digamos assim", revelou Kelly Burlan.

Em outro momento, o amigo de Cristiano, sentado em uma mesa do bar na praia, repete a informação: "A Isabel, o Rafael e o Vânio estão mortos. Todos eles mortos de maneira violenta" (plano 45). Podemos nos perguntar: o que aconteceu com o pai ou com a mãe dele? Sobre Vânio, o entrevistado sugeriu uma resposta no mesmo plano: "O Vânio era 'só' um bêbado [...] que morreu de bêbado". Depois, completou: "Isso aí foi o meio de uma puta desestruturação do caralho [...] que começou com o pai dele, seu pai, que teve a pachorra de bater a cabeça e morrer".

Sobre a mãe, em um determinado momento, enquanto a viúva de Rafael elaborava seu depoimento (plano 53), pode-se escutar: “Sua mãe tava nova, forte, bonitona. Esse cara que fez isso com ela está preso?”. Cristiano respondeu: “está foragido”. Podemos nos perguntar: o que aconteceu com a mãe do documentarista? No filme seguinte, ele nos responde.

Cinco anos depois, o realizador retoma essas dores familiares e passa a percorrer outro caminho da rememoração, deslocando-se pela morte e vida da sua mãe Isabel Burlan em *Elegia de um crime*. A primeira cena é um empenho de rememoração. São dois minutos e 12 segundos de um motivo visual comum nos trabalhos de Cristiano: a estrada. A primeira palavra dita na obra é “Mãe”. A partir daí ouvimos Burlan lendo uma carta, na qual diz se recordar da sua vontade de filmá-la durante o enterro e o quanto isso o perturbava. “Filmar pode ser muito violento”, diz. Burlan então detalha suas pretensões, justifica suas razões e, em tom epistolar, tenta construir um diálogo com sua mãe, enquanto nos explica claramente suas intenções de como o filme se edificará, num ato reflexivo. Entre suas primeiras palavras, diz: “seguro uma foto sua [...] olho novamente a fotografia e me espanto. Seu rosto já começa a borrar, começo a esquecer”. Mais adiante, ainda em voz *off*, afirma: “meu medo é esquecer do seu rosto”.

Assim, no terceiro filme da trilogia, ele assume a reflexividade, e metalinguisticamente conta sobre o que se trata o filme – assumindo o cinema como forma de investigar o luto –, informando-nos o que pretende fazer nas sequências seguintes: “Meu desejo é o de eternizar outra lembrança. [...] Começa aqui uma jornada em busca do seu passado. Um mergulho na nossa memória. Um relato duro de uma vida cruel”. Seria, talvez, o temor do esquecimento da figura materna que mobilizaria Cristiano a distribuir, ao longo de todo o longa-metragem, uma abundância de imagens de sua mãe: fotografias caseiras, suas, da irmã, e dos parentes (Figura 9). É o gesto mais evidente da presença-ausência desta obra.

Figura 9 - Imagens de fotografias de Isabel Burlan (Planos 7, 55 e 94)

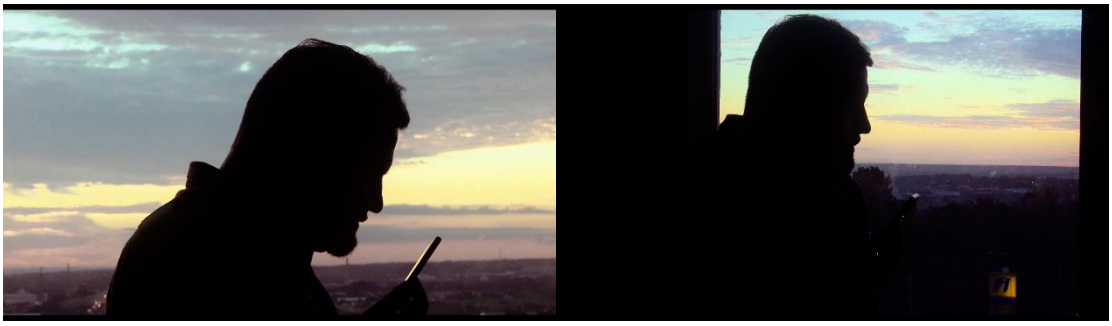
Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Nesse filme, assim como em *Mataram meu irmão*, também assistimos ao cineasta realizando uma ligação telefônica logo nos primeiros minutos (figuras 10 e 11). Dessa vez, porém, no lugar da tela preta do documentário pregresso, onde temos apenas a presença de sua voz em diálogo com a atendente do cemitério, vemos agora Cristiano Burlan se fazer presente, em quadro e em primeiro plano. Tal cena pode ser interpretada como uma evidência inicial do gesto autobiográfico que incidirá ao longo desse terceiro filme, onde o diretor, enfim, de forma mais direta que em *Mataram meu irmão*, se implica em obra, se tornando personagem para além do antecampo da sua própria história. Vemos então, ao longo da trilogia, uma passagem da ausência total do personagem (o pai pelo qual se faz o luto) e do cineasta que se mantém atrás das câmeras (*Construção*); para a presença ainda ausente (como morto) do personagem do irmão e o aparecimento ainda tímido de Cristiano em cena (*Mataram meu irmão*); para, enfim, uma ênfase, reflexiva, em sua presença (deixando o antecampo para entrar em campo) e da mãe viva, por meio da abundância de fotografias, em *Elegia de um crime*.

Figura 10 - Voz *off* de Cristiano com a atendente do Crematório e Memorial Parque Paulista (Plano 2)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Figura 11 - Burlan com a Polícia Militar de Uberlândia ao telefone (Planos 5 e 6)



Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Com o uso de muitas fotografias, Burlan nos apresenta, em *Elegia de um crime*, uma história de feminicídio. Na conversa inicial, dessa vez com um policial, há um primeiro impulso de capturar o assassino. É visível uma precipitação na sua voz, uma urgência. "Meu objetivo é que ele seja preso. Pouco importa o filme", diz o diretor. Mas, ao se perceber sem sucesso, Cristiano (que suspira indignado), volta ao prometido em voz *off* no início da obra e, em uma sequência de fotos, nos apresenta uma Isabel feliz, entre filhos e festas. Neste momento, vê-se a história sendo reconstruída.

No longa-metragem, Cristiano percorre as cidades dos familiares, entre São Paulo, Uberlândia e Porto Alegre. Ele visita tios, tias, primos, primas, irmãos e irmã. Em cada pouso, vai colecionando memórias da vida e lembranças da morte da mãe. No traçar documental, na ação do fazer, o cineasta também realiza um gesto de catalogar fotografias. Solicita as imagens da mãe à tia entrevistada e comenta seu desejo de usá-las no filme (Figura 12). Essa sequência, inclusive, entre os planos 70 e 77, constitui um sintoma importante para perceber essa busca de Burlan pela presença-ausência da mãe. É

o momento em que as fotos regem toda a conversa, e quando o realizador parece mais à vontade diante das câmeras em toda a obra.

Figura 12 - Sequências de planos com Burlan e uma tia mapeando fotografias de Isabel (Planos entre 70 a 77)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Nesta perspectiva, como dito, o último filme da trilogia é bem diferente de *Mataram meu irmão* onde "há apenas uma foto de família amarelada, cheia de borrões, sem nitidez, e sua potência reside justamente no contrário: na impossibilidade de reviver o irmão pela e na imagem" (VEIGA, 2014, p. 6). Em *Elegia de um crime*, é possível ver bem Isabel Burlan através de fotografias de vários períodos de sua vida. Vemos ela criança, numa foto 3x4 centímetros; no dia do casamento; com os filhos na praia; no sofá; em jardins; em festas; em natais, quase sempre entre sorrisos (Figura 13). No documentário sobre Isabel, podemos, inclusive, assistir a um vídeo onde ela sorri ao lado dos familiares (Figura 14) – sendo este o último registro visual da mãe do realizador.

Sabemos, embora não assistamos, que também há imagens do dia do feminicídio, quando uma equipe de televisão, afiliada do canal SBT, veicula uma reportagem sobre o crime. Dessa imagem, que segundo Burlan foi realizada de uma forma "inescrupulosa", ele nos poupa. Diferente também do que faz no filme sobre o assassinato de seu irmão, que, nos últimos planos, vemos as fotografias do Instituto Médico Legal, com Rafael Burlan baleado e morto.

Figura 13 - Planos com algumas fotografias de Isabel (Planos 7 e 55)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Figura 14 - Frames do vídeo de Isabel com os familiares (Plano 182)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

São as contemplações das fotografias que regem boa parte das conversas e estabelece um padrão nas imagens da obra. As relações entre o documentarista e seus entrevistados, neste terceiro filme, são mais aproximadas e quase sempre entre olhares de fotografias que vão sendo folheadas. Fotografias analógicas que vão permeando o ambiente fílmico por inteiro, seja nas mãos dos documentados, seja na montagem final do longa-metragem. É, de fato, uma nova memória que Cristiano quer estabelecer da mãe. O que interessaria ao realizador seria perceber Isabel em momentos íntimos com seus filhos, entre passeios, viagens e sorrisos constantes. É uma Isabel feliz que vemos, como são felizes os álbuns de fotografia.

Nessa construção de inventário imagético da mãe, Burlan costura laços afetivos, vendo e revendo momentos de entusiasmo, de modo a sublinhar a beleza das narrativas possíveis a partir das fotografias que resistiram ao tempo. Ao folhear os álbuns, Burlan proporciona ares afetuosos nos encontros e nas lembranças. Arriscamos dizer que, neste filme, são as fotografias que produzem ainda mais força relacional entre documentarista e documentados. Seria assim, fortalecendo os laços e recriando memórias, que Burlan jogaria o jogo entre ausência e presença da sua mãe em obra, eternizando, como

pretendido, uma nova rememoração. É uma forte presença da mãe que se presentifica em obra por meio das imagens, ainda que elas também desvelem a sua ausência – já que as fotografias carregam essa "estranha característica" de se fazer presente diante, justamente, do que há de ausente (MORIN, 2014).

É um gesto semelhante aos procedimentos adotados por Ana Galizia, em seu curta-metragem *Inconfissões* (2017), quando a sobrinha de um tio que não chegou a conhecer descobre, guardados entre as coisas da avó, uma caixa com fotos e cartas do ator e diretor teatral Luiz Roberto Galizia. Ele vira, com a descoberta, um documentado. A partir dos textos do próprio Luiz, a cineasta tenta encontrá-lo. Fez isso por meio de reflexões do próprio tio, em diários e cartas para familiares e amigos, mas também procurando pelas correspondências epistolares de outras pessoas que se envolveram com o ator ao longo de alguns anos, como amigos e namorados. Não há entrevistados, nem memórias para além daquela caixa de coisas guardadas. Tudo é constituído a partir de locuções dos textos deixados pelo tio e do acervo pessoal de fotografias. Foi a sua escolha: se limitar diante do arquivo encontrado na caixa.

Em *Elegia de um crime*, a aproximação do feminicídio também é buscada pelas lembranças dos parentes, como um tio que relembra o que viu pela televisão: "Eu vi uma imagem do corpo dela, deitado, né, com marca no pescoço. Eu vi assim de relance também. [...] É feio. E quando é um parente da gente é pior ainda, né?" (plano 24). Outro tio reflete sobre o peso da morte e transparece, assim, uma indignação:

> A sensação de ter ela morrido não foi tão forte como o jeito como ela morreu. Porque a morte é concebível, é uma coisa certa que nós temos. Não escapa ninguém. Mas o jeito que tu morre é que mexe com o vivente, entende? Se é uma morte por doença, se é uma morte... acidente, se tu pega um câncer... agora, morte tipo assassinato, esquartejamento, enforcamento, isso aí mexe com o vivente. Isso aí machuca [...] quantas coitadas perdem a vida por vagabundo aí? (plano 89).

De posse de uma pista onde possa estar o assassino, Burlan faz dos planos seguintes, como quem tinha em vista responder ao tio, uma caça. O cineasta, entre memórias afetivas com a irmã e histórias doloridas com os irmãos, foi, em paralelo, montando uma estratégia para capturar o assassino. Primeiro, a delegacia da cidade. Depois, a volta ao local do crime e, por meio das lembranças da irmã, reconstitui a cena. Acessa os dados do processo: arma e anexos fotográficos. Pratica tiros em um clube de tiros, acertando o alvo. Nisso, vai organizando uma investida. Pega estrada com uma

repórter que conhece a região e suspeita onde o assassino pode estar escondido. Tudo se ambienta com uma trilha tensa ao fundo. Eles chegam a um assentamento. A câmera, do carro, registra tudo que consegue. O áudio revela: o assassino esteve ali. Já não está mais.

Uma nova ligação nos mostra que ainda existe esperança em prendê-lo. Capturá-lo seria um modo de fazer justiça. Fazer justiça seria uma maneira de aliviar uma dor. Aliviar uma dor seria um método de reconstruir uma história. Fazer um filme seria uma possibilidade de vingança. "Conheço o seu assassino e essa consciência me dilacera", diz ele no início do filme. "A sua morte define a minha vida", afirma ao final (plano 180). Nisso, *Elegia de um crime* também se difere muito das outras duas produções da trilogia. Nesta obra, há muito mais cortes e planos. São 185 planos, enquanto em *Mataram meu irmão* são 68.

Aqui também há uma elaboração mais sofisticada da fotografia. Podemos perceber isso, por exemplo, na entrevista que Cristiano realiza com sua irmã, Kelly Burlan, entre os planos 119 e 124. Fica perceptível uma luz mais bem trabalhada do que nos dois filmes anteriores. Além disso, em alguns momentos é possível identificar uma progressão dramática dos cortes, com *raccord's* de gestos. É o caso de quando observamos uma personagem passando um café (plano 15) e, após um corte, surge um gesto de continuidade. Dessa forma, o plano 16, que mostra a mesma cena do lado de fora, filmada a partir de uma janela que enquadra a personagem, não causa surpresas. Esta é uma estratégia comum do cinema, mas nada presente na obra do realizador, e não apenas nos outros dois filmes da trilogia, como também na totalidade de sua filmografia.

Assim, nos 185 planos que constituem o filme, Burlan compôs, como versos, sua elegia de um feminicídio. Investiga, inspira e respira sua dor. Como nos diz Blanchot "nada pode ser mais diferente da constatação cotidiana do que o encaminhamento inquieto, [...] que toma necessária a perseguição do que aconteceu, mas que, pelo fato de ter acontecido, rasga o tecido dos acontecimentos" (BLANCHOT, 2005, p. 272).

2.3. As cenas fantasmagóricas

No jogo que se joga entre ausência e busca, há um segundo elemento muito perceptível nas três obras que formam a "Trilogia do Luto": são as *imagens fantasmagóricas*. Pensamos nelas a partir das concepções de Edgar Morin que, desde seu clássico *O homem e a morte* (1997), defende que a consciência da morte passa a fazer

parte da consciência do homem. Isso se daria, segundo o autor, a partir da experiência de um duplo que se estabeleceria nos reflexos ou nas crenças das sombras, tornando assim o ser humano em um ser com lucidez da vivência e compreendendo essa existência no reino dos mortos. Só a partir desse momento que, para o homem primitivo, passaria a fazer sentido a sensação de finitude. Segundo o antropólogo, as primeiras evidências de sepultamento surgiram já na era dos neandertais (MORIN, 1997).

São as sepulturas os dados primeiros da visão antropológica da relação entre homem e morte, e são elas que evidenciam, nos estudos da história do homem, a presença desde sempre da crença na imortalidade humana. "A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual" (MORIN, 1997, p. 25). E que, gradualmente, vai sendo tomada como algo inerente à vida do homem, transformando os rituais em torno dos cadáveres como o reconhecimento da chegada da morte.

O duplo que há em nós é percebido e representado de diversas maneiras, podendo ser o inconsciente – sob as formas de: o *alter* ego, os anjos da guarda ou os fantasmas. O duplo que, ao mesmo tempo, nos daria consciência da finitude, seria o mesmo que viveria conosco até a nossa própria morte, mas que depois que morremos, se libertaria para ser espectro, espírito, fantasmas. Com a nossa morte, o duplo se tornaria detentor da "amortalidade" (MORIN, 2014).

À medida que o homem avança, cria consciência, inteligência e chega a duas das suas capacidades progressivas mais significativas: a linguagem e o símbolo. Ambas colaboram para a constituição de sociedade e fundamentam o intercâmbio entre homem e mundo. Juntas, possibilitam ao homem antropomorfizar a natureza – "Falar é criar" (MORIN, 1977, p. 89-90) – e enriquece o ser humano em seu processo de compreensão da realidade como corporal e mental. Seria com o individualismo que "o homem descobre simultaneamente a sua morte e a sua imortalidade" (*Idem*, p. 96).

Com o avançar da humanidade, o homem também foi se solidificando em um mundo pretensamente da razão, espaçando as ideias primitivas e abandonando suas crenças em torno do duplo – e seria a fotografia que ressuscitaria essa perspectiva. Um pouco depois, ao nascer o cinematógrafo, nasceria, na visão de Morin, a melhor representação do duplo, capaz de metamorfosear o tempo, mas também estabeleceria o

fantasmagórico que poderia, de vastas maneiras, se evidenciar. A principal delas, para o antropólogo, seria justamente a imagem que realiza busca por um fantasma.

Trata-se de imagens que teriam impacto na psique humana e na cultura contemporânea. Essas imagens seriam mais do que simples representações visuais. Elas, na leitura do antropólogo, teriam o poder de evocar emoções intensas, despertar memórias profundas e influenciar como podemos perceber o mundo ao nosso redor. O "fantasmagórico" atuaria, portanto, para descrever o caráter misterioso, evanescente e muitas vezes perturbador dessas imagens. Elas seriam como fantasmas que habitariam o inconsciente individual e até coletivo, evocando associações e sentimentos subjetivos que poderiam não estar imediatamente acessíveis à razão.

Antes de exemplificarmos como tais imagens se estabelecem na "Trilogia do Luto", podemos lembrar de outras obras que trabalham essa relação diretamente, como o filme de Eric Laurence, *Uma passagem para Mário* (2013). Trata-se de um *roadie movie* que atravessa uma trajetória sobre amizade, vida e morte. O documentário nasce a partir de um plano entre dois grandes amigos: Eric e Mário Duques. Eles planejam viajar da Bolívia para o deserto do Atacama, no Chile. Ambos escrevem o argumento, mas Mário luta contra um câncer e, antes da viagem acontecer, morre. O filme, que é um sonho a dois, acaba sendo finalizado por um. A realização é, então, construída a partir da articulação, na montagem, entre imagens do próprio Mário (que se filma durante o tratamento do câncer) e cenas de Eric solitário na viagem até o Atacama.

Ao longo da estrada, o cineasta realiza pequenas entrevistas. Uma delas evidencia a busca de Eric pelo sentido da morte em outras culturas e em outros países. Numa conversa ao redor de uma fogueira, em determinado momento, um guia de viagem diz acreditar que Eric está ali por ter escutado o que Mário queria, e que a viagem que Eric realiza seria uma forma de contribuir para a passagem de Mário. "Ele precisa partir", afirma. Mas só ao final da obra, nos exatos últimos cinco minutos do longa-metragem, nos deparamos com as imagens fantasmagóricas, editadas a partir de uma trilha sonora que reivindica emoção do espectador.

Eric, enfim, realiza sua viagem com seu amigo. Ele, com um projetor nas mãos, espalha as imagens de Mário pelas formações rochosas de um deserto escuro e vazio. Vemos Mário, nadando pelos montes de argila e arenito ou projetado nos trens

abandonados do Cemitério de Trens de Uyuni. É o encontro e a realização do objetivo inicial, se concretizando pelas imagens projetadas. É a fantasmagoria reivindicada diretamente em material fílmico. No caso da "Trilogia do Luto", nem todas as imagens são tão diretas, mas elas percorrem, abundantemente, todos os filmes, cada um a seu modo. Em *Construção,* as telas fachadeiras, que dão proteção e ajudam a evitar queda de materiais no canteiro de obra ou nas edificações vizinhas, são excelentes exemplos de como uma imagem pode ser vista como fantasmagórica (figuras 15 e 16).

Figura 15 - Plano aberto mostra um edifício visto de baixo (Plano 2)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Figura 16 - Plano médio mostra o véu semitransparente em constante balanço (Plano 36)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Há nelas um movimento constante proporcionado pelos ventos, dando aspectos assombrosos. Isso se estabelece pelas significações dadas à obra. Em um filme em que se

busca um pai morto, as telas de proteção que acobertam o prédio podem dar aspectos de um esqueleto coberto com um véu semitransparente.

Seria, assim, a mesma sensação quando a tomada é de dentro para fora, mas nestes casos, o véu assume um lugar de fronteira, onde, imersos no reino dos mortos, vemos a cidade (figuras 17 e 18). No interior, encontramos o refúgio dos fantasmas, o espectro do pai de Cristiano que nos ronda. São cenas que criam uma atmosfera de intriga, enquanto exploram os limites entre o mundo dos vivos e o dos mortos, oferecendo uma análise psíquica, ao serem vistas e revistas.

Figura 17 - Plano se assemelha a imagem de câmera de segurança (Plano 48)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Figura 18 - Mais próximo que o plano anterior, vemos um homem rebocando parede (Plano 58)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Há outras maneiras de interpretar as imagens fantasmagóricas que permeiam o primeiro documentário da trilogia. Outro exemplo são as frequentes aparições de cenas

que mostram os esqueletos estruturais de construções, evocando simbolicamente a presença do inacabado, do vazio e das ausências que assombram a narrativa. O vazio dos planos, a ausência de som em algumas delas, o caos da desorganização, enfim, algo de medonho, não é difícil de se perceber (figuras 19 e 20). E, se o filme busca algo, como busca um pai, faz sentido que a câmera percorresse os cantos empoeirados, os lugares escondidos, as entranhas não transitáveis de um espaço. Nessas paragens assombradas, Vânio não é encontrado, mas é evocado. O filme se estabelece, então, pela evocação do pai e não pela presença-ausência. As imagens fantasmagóricas buscariam, mais do que reivindicar uma memória, trazer o fantasma do pai para o filme.

Figura 19 - Plano mostra o esqueleto de uma obra (Plano 13)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Figura 20 - Vinte minutos depois, outro plano semelhante (Plano 59)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

A presença de imagens fantasmagóricas segue nos dois filmes posteriores. Em *Mataram meu irmão*, talvez a principal delas se estabeleça justamente naquela utilizada

pelo cineasta com três crianças – na qual se supõe ser ele, Tiago, o irmão com quem conversa ao telefone, e Rafael (Figura 7). Sobre ela, trabalhamos a noção da presença-ausência, mas ela cabe perfeitamente também aqui, no contexto das imagens fantasmagóricas. A rasura da fotografia reforçaria a ideia de que um passado pode se dissolver ao mesmo tempo, em que se refugia em algum outro lugar. “Esse passado que escapa e que permanece é o mundo dos duplos: dos mortos” (MORIN, 2014, p. 82). Em certa medida, as imagens fantasmagóricas que compõem os filmes exercem sempre essa significação, a de se aproximar do reino dos mortos.

Em *Mataram meu irmão*, há também as imagens fantasmagóricas menos diretas, como as tremidas de um trânsito noturno, no plano 3. Cenas opacas, propositadamente desfocadas para remeter às confusões emocionais de quando se recebe uma notícia como a morte de um ente próximo. As luzes que rastejam em tela e a câmera que treme diante do movimento do automóvel podem remeter os espectadores às dores de uma perda.

Há ainda uma sequência em um cemitério (figuras 21 e 22). São imagens comumente utilizadas em obras que tematizam o luto, mas aqui, diferentemente, por exemplo, do que Burlan usa no terceiro filme – *Elegia de um crime*, elas nos parecem melancólicas. Nos lembra Martin Heidegger: “desde que nasce, um homem é suficientemente velho para morrer” (HEIDEGGER *apud* MORIN, 1997, p. 27).

Figura 21 - Em contra-plongée vemos uma cruz e um céu (Plano 26)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

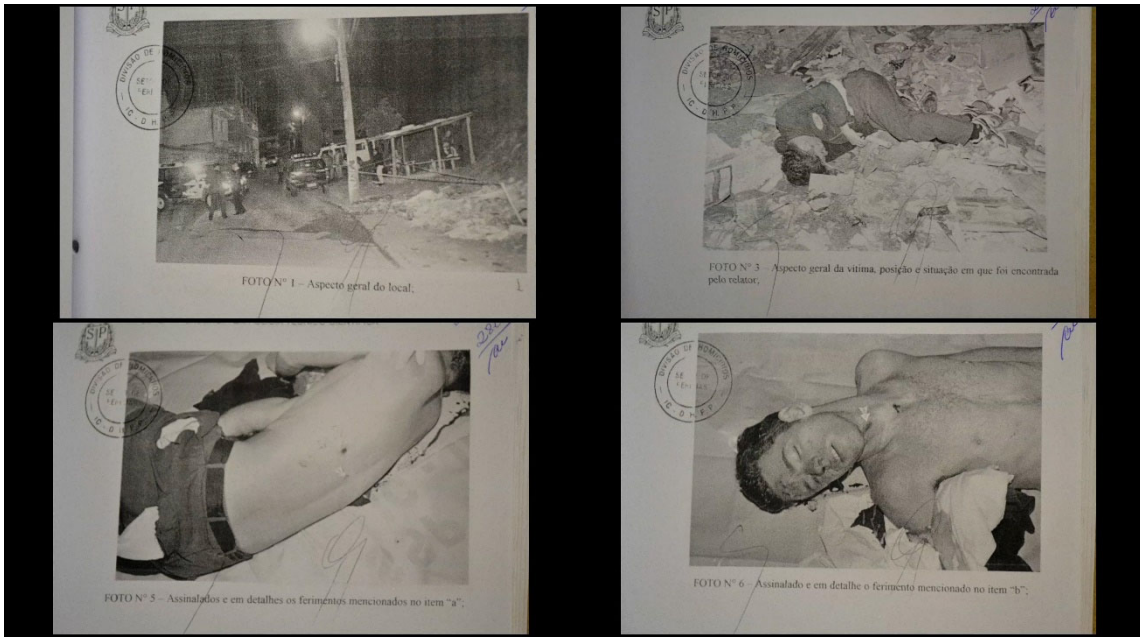
Figura 22 - Fotos de pessoas mortas (Plano 29)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Porém, as imagens fantasmagóricas mais potentes de todo o filme são os arquivos policiais que retratam Rafael Burlan morto, baleado, no chão (Figura 23). Temos uma apresentação imagética do documentado que se busca durante todo o filme, mas temos também uma espécie de redenção, de calmaria. Para o crítico Jean-Claude Bernardet, resta o que há de mais poético na obra, onde Burlan projeta seu irmão como um Cristo crucificado, onde é possível purificá-lo (BERNARDET, 2014). Roberta Veiga também teoriza sobre tais cenas, nos alertando para o fato de que as imagens seriam a constatação de um fantasma que circundaria todo o documentário.

> 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 (VEIGA, 2016-17, p. 200).

Figura 23 - Sequência de imagens dos arquivos policiais de Rafael Burlan assassinado (Planos 59 a 66)



Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Talvez não seja por acaso que *Elegia de um crime* seja mais profuso de fotografias. Há nele uma tentativa de reconstruir uma imagem. Assim, o procedimento do álbum de família é usado em abundância e isso reverbera numa maior quantidade também de imagens fantasmagóricas. Porém, a fantasmagoria aqui foi menos eficiente. Quanto mais profuso de imagem da mãe viva, menos assombrado o filme se torna. Assim, o documentário opera, ao contrário, um memorial que o torna mais protocolar, mais aproximado de uma tentativa de biografar a um modo mais tradicional possível de se contar a história de alguém.

Embora menos eficiente, há mais cenas que nos remetem à fantasmagoria. Por exemplo, no terceiro filme, voltamos a ver os esqueletos estruturais tão usados em *Construção*, mas aqui essas imagens nos parecem dispersas. Enquanto lá, a narrativa se passa em um prédio em obra, aqui, pouco ou quase nada tem a ver com uma cena de um prédio abandonado ao fundo. Há também as imagens fantasmagóricas que nos parecem buscar as lembranças pelos lugares onde ela, Isabel Burlan, passou. Vemos, de uma maneira menos violenta, os registros policiais do dia do feminicídio que, em comparação com as cenas da casa na atualidade, revelam as tentativas de encontro entre lembrança e fantasmagoria (Figura 24).

Figura 24 - Sequência de imagens dos arquivos policiais e da casa no atual momento das filmagens (Planos 144 a 145)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Também há, talvez a mais fantasmagórica das imagens de toda a trilogia, uma mãe sorridente, mas desconfigurada pela má qualidade da imagem (Figura 25). São as representações que, como afirmado por Steyerl (2015), desafiam as noções tradicionais de valor estético das imagens. Essa cena, pensada na esteira do texto epistolar inicial elaborado por Cristiano Burlan – que afirma ter uma fotografia começando a se borrar, tencionaria um encontro com uma mãe estabelecida no limiar entre o assustador e o afável. Seria a mãe "pixelizada", mas feliz. Uma mãe que, mesmo imagética e estranhamente desfocada, conseguiria satisfazer os desejos de um filho que buscaria "eternizar outra lembrança".

Nesse sentido, a "Trilogia do Luto" remete às ancestralidades, do ponto de vista antropológico da imagem. Seja a partir da presença-ausência, seja nas fantasmagorias imagéticas. Os procedimentos que estabelecem as narrativas dos três filmes evocam o duplo primitivo e reforçam as potências de uma busca talvez inconsciente de um realizador pelos seus entes por meio de uma possível elaboração do seu luto.

> Duplo e imagem devem ser considerados como os dois polos de uma mesma realidade. A imagem detém a qualidade mágica do duplo, mas interiorizada, nascente, subjetivada. O duplo detém a qualidade psíquica, afetiva, da imagem, mas alienada e mágica. A magia, não é outra coisa senão a alienação reificadora e fetichista dos fenômenos subjetivos. A magia, sob esse ângulo, é a imagem considerada literalmente como presença e sobrevida (MORIN, 2014, p. 48).

Figura 25 - Cenas da mãe entre parentes, na sua última visita a família (Planos 182)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

2.4. Aproximações

Propomos trabalhar também, como operador analítico, as percepções em torno de como são elaboradas as relações ao longo dos documentários, seja de cada filme, seja da "Trilogia do Luto" como um todo. Percebemos, a partir do material fílmico, que se trata de três filmes fortemente relacionais e que essa potência se estabelece a partir do que chamaremos de "*aproximações*", que, sequência a sequência ou obra a obra, foi se consolidando. Tais aproximações foram criando um pulsante estreitamento íntimo entre o documentarista e seus documentados ausentes, sobretudo, entre um irmão – que saberemos em *Elegia de um crime* é adotivo –, e seus irmãos, atravessados pelas vidas trágicas de uma violência familiar e social.

Há dois modos de perceber essa aproximação. A primeira delas, como observaremos, se dá a partir da relação que o documentarista estabelece em torno da sua implicação em obra. Em alguns momentos deste trabalho já citamos essa investida. Aqui detalharemos mais sobre como o realizador vai se tornando um personagem do seu próprio filme, mudando sua forma de inserção nas obras, atravessando sua relação com a memória dos entes mortos e com aqueles que entrevista.

Na primeira delas, em *Construção*, só sabemos da relação de Cristiano com o seu pai a partir de informações extra-fílmicas. No segundo documentário, ainda que timidamente, o vemos se ponto em quadro, andando de costas para a câmera. Já no

terceiro filme, enfim, se coloca em campo – ainda que não apenas assim. Neste, ele busca interferir nos rumos dos acontecimentos, procurando, inclusive, capturar o assassino da sua mãe, Isabel.

Depois, como segundo desdobramento das aproximações, percebendo ainda mais o que existe de relacional, analisaremos como Cristiano Burlan vai se compreendendo mais irmão, mesmo sendo durante todo o tempo, também um documentarista. O realizador, apesar das durezas das vidas atravessadas pelos três acontecimentos trágicos, vai, filme a filme, virando colo e peito. Passa a ser, assim, uma espécie de ninho de acolhimento diante das revelações e das memórias que se dilaceram personagem a personagem, documentado a documentado.

Essa implicação que vai se intensificando nos releva também quais as modulações autobiográficas possíveis de se perceber. Um Cristiano mais presente em campo, mais próximo dos entrevistados – e, logo, dos entes falecidos – é um personagem mais implicado em obra e, neste caso, com uma inflexão mais presente no material fílmico. A biografia do realizador ganha, assim, ainda mais importância, assim como o autobiográfico fica mais evidente. Um realizador atrás das câmeras – como em *Construção*, é diferente de um documentarista que se senta à mesa dos familiares para falar sobre a mãe – como em *Elegia de um crime*. Ao transitar entre essas posições, o cineasta não apenas assume diferentes papéis diante da câmera, mas também modifica o espectador em sua forma de apreender a narrativa. Essa imersão do realizador no contexto familiar aprofunda a camada emocional do filme, adicionando uma nova dimensão à relação entre biografia e autobiografia. Essa amplitude participativa de Cristiano Burlan, dilatada filme a filme, desvelaria outra percepção necessária do que são essas obras, para além de uma terminologia como "autobiográfico". É o que veremos nos nossos próximos dois gestos.

2.4.1. Do documentarista que se implica

Os três filmes que formam a "Trilogia do Luto" têm diferenças significativas do ponto de vista de linguagem. A mais notável delas é o fato do primeiro filme, como já apontamos, ser narrativamente muito distinto das outras duas obras consequentes. É como se, só a partir de *Mataram meu irmão*, a consciência de trilogia passasse a fazer parte do pensamento fílmico do realizador. O segundo e terceiro filme já são mais semelhantes e,

propositadamente, há cenas muito análogas, criando um diálogo também de linguagem e procedimentos fílmicos entre ambos. Mas há, entre essas duas realizações, uma diferença também crucial, que pode ser pensada nos três ambientes fílmicos. Tal dissemelhança diz muito de como o documentarista se implica em cada um dos longas-metragens – as modulações autobiográficas dissertadas no primeiro capítulo. Como são três realizações em um intervalo de 12 anos, é natural que os filmes sigam ritmos, concepções e procedimentos diferentes. É também natural que o envolvimento de Burlan como documentarista e protagonista dos seus filmes vá ganhando corpo a partir das realizações das obras.

Construção é um filme enigmático, que tem no diretor um personagem ausente na obra. Ao longo do documentário, não se percebe a presença do realizador como alguém implicado na história. Ele está ali e o que se conta está em algum lugar do cineasta, mas só sabemos disso pelas informações extra-fílmicas – sobretudo, pela biografia de Cristiano Burlan ou, no máximo, a partir da cartela final, com a dedicatória do filme para seu pai, Vânio Porto. A única exceção se dá no último plano (Figura 26), quando o cineasta organiza uma imagem com os trabalhadores, pedindo para ficarem postados diante da câmera, "igual time de futebol mesmo", disse ele. Sua voz é nítida e sua presença se faz em antecampo. Os trabalhadores se juntam, olham demoradamente para a câmera até ouvir do diretor: "Isso aí! Obrigado, obrigado, valeu!". O "time" se desfaz.

Figura 26 - Cena dos trabalhadores reunidos (Plano 120)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

A câmera continua gravando enquanto ouvimos Burlan falando com um e outro que se aproxima, como quem quer ver o resultado da fotografia. Aos poucos, um plano cheio de gente se transforma em um lugar quase vazio. Só um trabalhador permanece, imóvel, como quem espera uma nova ordem para se mover. A relação com Raulino faz muito sentido nesse momento. Como nos diz Bernardet sobre o filme *Lacrimosa* (1970), em trecho destacado por Glaura Cardoso Vale: "Tanto a demorada presença da câmera diante da pessoa filmada quanto o demorado olhar da pessoa filmada em direção à câmera esgotam a circunstância para deixar aflorar uma subjetividade que não se revela mas manifesta sua presença e sua opacidade" (BERNARDET *apud* VALE, 2013, p. 81). A cena, então, é interrompida para dar lugar a uma tela preta com os dizeres: "À memória do meu pai Vânio Porto que tantas casas construiu" (plano 121).

Já em *Mataram meu irmão*, vemos Burlan planejadamente em duas cenas percorrendo ruas para chegar até seus entrevistados. Ele assume uma postura mais participativa, construindo dispositivos de aproximação diferentes do primeiro filme. Apesar de também labiríntica, em *Mataram meu irmão*, o diretor começa o documentário de uma maneira mais organizada do que vimos em *Construção*. Após os dois primeiros planos já destacados (a saber: (i) a conversa em tela preta com atendente do crematório; e (ii) a imagem do para-brisa com a voz *off*), o que vemos é uma sequência de sete planos (minuto 8), que vai mostrando o bairro onde o realizador viveu com sua família, onde cresceu e morreu também o seu irmão. Logo após, uma claquete é batida, demarcando o início do filme. A câmera então vira-se para o diretor que começa (minuto 9), em um momento visivelmente planejado, a entrar em um condomínio, percorrendo a garagem, entrando em um dos prédios, subindo as escadas e parando diante de uma porta. A cena se encerra com o realizador tocando uma campainha, sofrendo um corte seco ao final.

Na imagem seguinte (Figura 27), vemos uma senhora em uma cozinha e não demoramos muito para saber que se trata da tia do realizador. Ela, todo o tempo, o chama pelo apelido familiar ("Cris"). A presença dele também se estabelece com sua voz antecampo, que direciona a conversa, fazendo perguntas sobre o irmão. Neste momento, é revelado também um procedimento narrativo que conduzirá todo o documentário: a quase ausência do corte seco nos entrevistados. Com a tia, Burlan opta por entrecortar suas falas com imagens de cobertura – captadas em momentos diferentes do instante da realização das entrevistas. Primeiro, com um quadro fechado que mostra uma pintura em

tom amarelo com personagens que nos remetem ao Oriente Médio, mas que, segundo a tia, Rafael "viajava" (segunda imagem da Figura 27). Na imagem seguinte, voltamos para o mesmo enquadramento anterior (terceira imagem da Figura 27). Imediatamente, o procedimento se repete. De repente, uma imagem de quatro xícaras com detalhes azuis posta na mesa, onde os cafés serão servidos (quarta imagem da Figura 27).

Figura 27 - Sequência com imagens de cobertura para disfarçar cortes (Planos 11 a 14)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Esse mesmo método foi adotado para o entrevistado seguinte, o primo do realizador, Anderson. Para editar sua fala sem revelar os mecanismos técnicos, vemos, entre uma fala e outra, imagens de cobertura, onde Anderson percorre a rua onde mora, entra na sua casa, caminha no corredor etc. Algo bem diferente do que o realizador maneja no primeiro filme, e mais próximo do que nos exemplifica Bernardet (1985) ao falar da transparência fílmica, da linguagem técnica que se passa despercebida para os espectadores.

Para não restar dúvidas sobre a organização empreendida pelo realizador no segundo filme da trilogia, basta analisar os planos entre 31 e 36 (minuto 24). A sequência mostra a logística do cineasta saindo de São Paulo e encontrando sua irmã, Kelly Burlan, em Uberlândia, Minas Gerais. Cristiano nos mostra a viagem, com planos que revelam nuvens vistas a partir de uma janela de avião. Primeiro com um enquadramento mais

aberto, depois mais fechado. Somos levados até uma rua, logo após uma casa, e então assistimos a uma criança que vê televisão sentada no sofá; até que, enfim, o realizador nos apresenta a sua irmã. Somos conduzidos a participar da trajetória até o momento da entrevista. Um procedimento muito diferente do que fez o cineasta em *Construção*, onde o filme se passa em um mesmo local, e do qual o procedimento de entrevistas não foi utilizado.

Entretanto, *Mataram meu irmão* surpreende quando Burlan nos apresenta um amigo de infância, quebrando o protocolo usado para abordar os entrevistados e proceder à entrevista. No plano inicial dessa sequência, vemos um homem sentado numa mesa de bar em primeiro plano, bebendo cerveja e fumando, e uma praia ao fundo, em segundo plano. Ao longo de quatro quadros, assistimos a mais de 20 minutos de um só depoimento. Agora, sim, há cortes secos, sem disfarces na edição das falas (Figura 28).

Figura 28 - Sequência do depoimento que dura mais de 20 minutos (Planos 44 a 47)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Em cena, vemos o homem desenvolver toda uma odisseia familiar – como ele mesmo nomeia no início da conversação, pontuando o lugar de importância de Cristiano Burlan (enquanto irmão mais velho) na narrativa de vida do irmão morto, Rafael (que até então não vimos diretamente). “Cris” é promovido para além do antecampo, para além do entrevistador, para protagonista da história e isso acontece sem que, necessariamente, precisamos vê-lo enquadrado.

É quase inteiramente sobre ele que os mais de 20 minutos da fala do amigo se focaliza, construindo um Cristiano até então inédito – tanto em *Mataram meu irmão* quanto em *Construção*. Passamos a saber da possibilidade da adoção. "É uma das primeiras memórias minhas de quando a gente era pequeno, você falava que você era adotado", afirma o entrevistado. Ele fez uma relação de como essa possibilidade de adoção se conectaria com o fato de que Burlan seguiu uma vida diferente do resto da família. "É como se eles realmente fossem uma família sanguínea e tivessem atrelados a um destino [...] diga-se de passagem terrível e você [...] que é completamente diferente e sua vida é completamente diferente da vida deles", sugere. Para o amigo de Burlan, é como se ele, ao perceber suas diferenças em relação à família, tenha buscado outro caminho. Assim, vai engendrando um Cristiano Burlan que, mesmo atrás das câmeras, passaria a ocupar um lugar ainda mais central na narrativa. Agora sabemos, com detalhes, quem é o documentarista, irmão de Rafael, filho de Vânio e Isabel.

Assim, Burlan vai se colocando cada vez mais em campo. É o "Cris" que é convocado pelos entrevistados e entrevistadas a participar das conversas. É o realizador que chora, algumas cenas depois, ao final, com saudades do irmão e é acolhido e abraçado pelo sobrinho e pela sobrinha. Aqui, observamos, além das memórias dos outros, um cineasta implicado e presente na narrativa, mas, ainda assim, fragmentado, sem o controle sobre o efeito de si que a escritura fílmica é capaz de gerar. Sabemos ser Burlan, ainda que na condição de um sujeito não-inteiro. É o eu-traço, esclarecido por Roberta Veiga, que se revelaria:

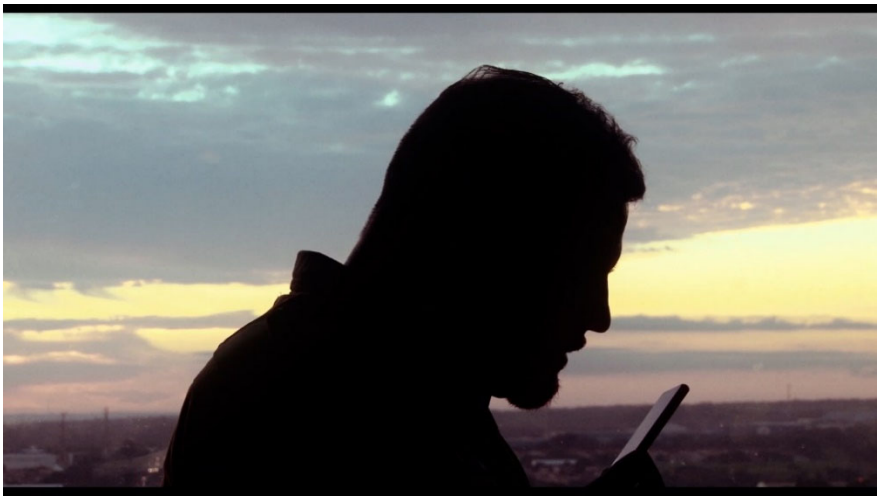
> Assim, o aparato cinema pode se dar a ver em sua fragilidade e limitação, atestando junto com a impossibilidade de resgatar o passado que já se foi, a impossibilidade de se partir de um eu completo e fixo. Se o eu não é uma visada intencional do sujeito que se inscreve mais chances haverá que ele surja como um eu-traço, um efeito do ato de se por em obra no processo de construção fílmica (VEIGA, 2016-17, p. 198).

Existem também duas outras cenas, efeito da labuta com o real, que implica o documentarista em obra. A primeira, quando sua irmã Kelly maneja a câmera enquanto ele prepara um set para entrevistar um tio. Aqui, Burlan, aparentemente, não se planeja em campo (plano 42). E, por fim, na mais significativa das cenas, o abraço final dos sobrinhos enquanto ele chora a saudade do irmão (Figura 1).

Por sua vez, em *Elegia de um crime*, cinco anos depois, Burlan se enquadra desde a segunda cena da obra, quando realiza uma ligação para as autoridades policiais em busca

de prender o assassino da sua mãe (Figura 29). São envolvimentos imagéticos diferentes, mas o mais potente é que se dão gradualmente. É como se o realizador ganhasse consciência da importância de se saber personagem das suas próprias histórias trágicas, mudando completamente a relação que se estabelece entre documentarista e documentado.

Figura 29 - Cristiano fala ao telefone com um policial (Plano 5)



Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Se em *Construção* não há a presença física de Cristiano na imagem, mas ele está no antecampo, de onde ouvimos sua voz uma única vez, e em *Mataram meu irmão* ele aparece discretamente "quase sempre no limite do quadro ou caminhando de costas para a câmera" (ESCOREL, 2019), no último filme da trilogia ele é "personagem do seu próprio documentário", nos escreve Eduardo Escorel no portal da Revista Piauí (*Ibidem*)[14]. Quase sempre em quadro, percorrendo os labirintos da busca, sentado à mesa com os parentes, ouvindo a confissão de ser um filho adotado pelos familiares e se negando a entrar na casa onde o feminicídio aconteceu.

[14] Eduardo Escorel escreve sobre a "Trilogia do Luto" de Cristiano Burlan no portal da Revista Piauí. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/trilogia-do-luto-filme-como-instrumento-de-vinganca/>. Acesso em: ago. 2024.

Figura 30 - Plano fechado do rosto do realizador (Plano 13)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

É notório, em algumas cenas, o desconforto do realizador, sobretudo, nos momentos em que Burlan está conversando com alguns parentes, sentados à mesa. Ao mesmo tempo, é potente sua participação nos encontros com os irmãos e irmã, como no plano 128, quando um dos seus irmãos, ao final do depoimento, abraça Cristiano e desaba em choro (Figura 35). Vemos um cineasta afetivo. Por isso, talvez o terceiro filme da trilogia seja tão emotivo. Quase todos os entrevistados, em algum momento da obra, choram. É importante dizer que o intervalo entre a morte e as filmagens foi menor do que no caso de *Mataram meu irmão*. O documentário teve sua realização iniciada em maio de 2017, apenas seis anos depois do crime. Luto, como sabemos, quase sempre pede tempo. O realizador, em sequências diferentes, deixa escapar sua emoção. Os planos, quase sempre fechados nos entrevistados, com enquadramentos capazes de cortar as cabeças, em quase primeiríssimos planos, destacaram os olhos de quem rememora suas lembranças de Isabel.

Suspeitamos que exista um efeito imediato na condução das respostas e na elaboração das conversas a partir dessa diferenciação. Se antes Burlan estava atrás das câmeras, delimitando organizadamente o seu papel de documentarista e entrevistador, em *Elegia de um crime* ele passa a ser parente, filho de alguém vitimado, o "Cris" que a família conhece desde criança sentado à mesa (Figura 30). Essa postura consegue alavancar outras relações, estabelecendo um lugar que talvez seja do íntimo durante a elaboração do luto familiar. Tal gesto cria um espaço-tempo abalizado para fazer fluir

revelações que antes, em *Mataram meu irmão* e *Construção*, se impossibilitaram. Só no terceiro filme, por exemplo, foi possível revelar a adoção de Cristiano Burlan. Os filmes, em perspectivas assim, se entrelaçaram.

A informação sobre adoção surge ainda em *Mataram meu irmão*, durante o depoimento de um amigo de infância, Thiago Luna Delena, como vimos, mas é só em *Elegia de um crime*, em dois momentos diferentes, que essa história passa a ser devidamente confirmada. O primeiro momento é quando Burlan sentado à mesa da casa da avó, revive a história da adoção (Figura 31): "eu me lembro do dia que tua mãe foi te buscar", diz sua avó, mãe de Vânio Porto. Uma tia, presente na cena, tenta desconversar: "esse assunto é tabu para o Cristiano". Burlan, quase ao final da cena, aparece chorando.

Algumas sequências depois, como quem procura confirmar, Burlan pergunta a sua irmã: "ela [a mãe deles] te contou que sou adotivo?". Kelly inicialmente nega e depois pergunta: "quem te contou isso?". Por fim, ela cede e detalha o que sabe sobre a adoção (segunda imagem da Figura 31). Mais uma vez, Burlan chora.

Figura 29 - As duas cenas que se relacionam no descobrimento da adoção do realizador (Planos 46 a 120)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Talvez aqui resida o exemplo claro de como a aproximação vai se dando, se estabelecendo, assentando terreno para florescer o que existe de mais potente nas relações entre irmãos, reconfigurando o relacional no ato da realização fílmica, se iniciando timidamente no segundo filme e potencializando desinibidamente no terceiro episódio da trilogia. Seria o documentário constituindo um caminho capaz de estabelecer um íntimo entre o irmão – que é também o entrevistador, e irmã, que é também entrevistada?

Burlan precisou atravessar a processualidade do fazer fílmico, como nos explica Veiga, para ter certeza de algo no qual ele já desconfiava. Desconfiava ou sabia? O potente

é que a confirmação se dá em campo, com a câmera apontada para ele, captando o destroçar de uma descoberta. É a autobiografia não-autorizada evidenciada, quando o realizador, implicado no fazer fílmico, não sabe qual imagem está criando dele mesmo. A cada nova filmagem, novas camadas dessa percepção emergem, revelando não só o eu-criador, mas também um eu-pesquisador, que busca, ainda que inconscientemente, a sua própria história. É a dificuldade do sujeito, como nos afirma Roberta Veiga (2016), no qual precisa ser ao mesmo tempo, enunciador e enunciado, diretor e personagem do próprio filme. Assim, o processo de realização fílmica torna-se um percurso de fragmentação de si que se elabora em cena – seja fugidio, ora perdido, ora encontrado, diante das situações documentais que a filmagem ou a montagem determina.

2.4.2. Do documentarista que se aproxima dos documentados

A implicação de Cristiano Burlan em obra estabelece a chegada de um irmão na realização fílmica para além da chegada de um documentarista. Esse gesto fecunda uma nova relação entre o realizador e seus parentes, em especial, entre Burlan e seus irmãos. Em *Elegia de um crime*, podemos perceber um preenchimento afetivo, ainda em material fílmico, do qual não esteve perceptível no longa-metragem anterior, nem no primeiro filme da trilogia. Evidência disso se estabelece muito nas percepções dos abraços em plano, nos choros comovidos das lembranças, na busca pelas fotografias transbordantes de sorrisos. Atos que poderiam mudar a imagem borrada que o realizador tem da mãe, e da qual compartilha com os espectadores no epílogo do longa.

Todo esse ambiente, aluído das lembranças violentas da vida, são bem mais perceptíveis no terceiro filme da trilogia. É o documentarista que, enfim, se aproxima dos seus documentados e isso fabrica outro sistema relacional, mobilizando todo o filme para sequências de cenas comoventes e comovidas. Talvez a temporalidade espacial entre o feminicídio da mãe, em fevereiro de 2011, e as gravações, que se iniciaram em maio de 2017, também tenha interferido no enternecimento das entrevistas gravadas. É um intervalo muito menor do que, como já dissemos, de *Mataram meu irmão*, onde o assassinato de Rafael acontece em outubro de 2001 e o documentário só começa a ser produzido em 2012.

Além dos prantos do realizador nas descobertas da adoção, Burlan se mostra mais sensível e muito mais comovido com os acontecimentos da elaboração fílmica do que nas

obras anteriores. Vemos isso quando ele se recusa a entrar na casa onde sua mãe morava e onde foi assassinada. Na cena seguinte, vemos ele e a irmã desolados, sentados ao meio-fio (Figura 32). Ambos estavam visivelmente emocionados pela ida até o local do crime. Em 23 segundos de cena, Burlan se mantém em um completo silêncio. Uma imagem forte das rememorações do luto, da labuta da constatação – para usar um termo freudiano –, do trabalho de realidade.

Figura 32 - Kelly e Cristiano Burlan na cena seguinte a visita na casa da mãe (Plano 148)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

O que torna essa aproximação entre Burlan e seus parentes, mas, sobretudo, entre Burlan e seus irmãos, ainda mais evidentes são os gestos cativantes e sistemáticos dos acontecimentos dos abraços. Só em *Elegia de um crime* é possível ver Cristiano acolhido pelos afetos dos irmãos e vice-versa. Todos eles, sem exceção, são abraçados nas chegadas ou nas saídas (figuras 33, 34 e 35). Se o objetivo do filme era eternizar outra lembrança da mãe, o que se consegue alcançar é uma aproximação entre os sobreviventes das tragédias familiares.

Figura 33 - Burlan encontra Kelly (Plano 19)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Figura 34 - Burlan encontra Ricardo (Plano 31)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Talvez a cena mais pujante seja o choro compulsivo do irmão Tiago (Figura 35), o mesmo irmão que em *Mataram meu irmão* foi entrevistado por telefone enquanto estava preso em Cuiabá e que, após o encontro do Burlan, após o choro compulsivo em *Elegia de um crime*, volta a ser preso novamente. Talvez o choro de Tiago seja um eco dos lamentos não só dele, mas de toda uma família dilacerada pela violência e pela injustiça.

Figura 35 - Burlan se despede de Tiago (Plano 128)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Os abraços são sintomas de uma aproximação que vai se intensificando desde o primeiro filme, que evoca o pai, passando pela reconstituição do irmão até o rememorar da mãe. Nessa espiral de acontecimentos, os lutos, cada irmão à sua maneira, vão sendo elaborados. Nessa aproximação, se amplia também o que há de íntimo na relação familiar, da interseção entre vida e morte e do compartilhar da saudade. São laços que se fortalecem diante da dor de não se saber, mas de sempre tentar seguir em frente, ainda que dilacerados. A câmera, que inicialmente parece ser uma barreira, gradualmente se torna um mediador de afeto, transformando os gestos de abraço em uma espécie de busca por uma cura compartilhada, um espaço de reconexão familiar.

Apesar de Cristiano Burlan afirmar, na sua voz *off* de despedida, que o que lhe restaria seria a última imagem da mãe, o que talvez lhe sobre seria, na verdade, as proximidades com os irmãos, aproximações que o "ato criminoso" de realizar filme gera. O filmar, que em muitos momentos se aproxima de uma exposição dolorosa, torna-se paradoxalmente um processo de reaproximação e reconciliação, criando novos laços entre os que ficaram. Se na presença-ausência está o fantasmagórico, na aproximação está a constituição de uma nova relação que nos parece gerar um íntimo, mas também outras experiências, como veremos no capítulo seguinte.

Além disso, essa constante tentativa de acercamento e afeto se reflete no modo como o próprio cinema de Burlan constrói a memória, não apenas como lembrança, mas como experiência vivida e compartilhada. O abraço, nesse sentido, seria também um gesto

de resistência e ressignificação da dor, uma maneira de criar continuidade onde havia rompimento.

CAPÍTULO TRÊS

Tecendo lutos: a Feitura Infamiliar de Cristiano Burlan

"A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro"

Hermann Hesse

3. A aproximação com o íntimo

Na primeira parte deste trabalho concentramo-nos na fundamentação teórica, explorando conceitos essenciais para a abordagem proposta. Discutimos teorias que lançam luz sobre a natureza dos documentários, semeando o terreno da pesquisa, arando a filmografia brasileira, e explorando a diversidade fílmica em torno das modulações dos documentários autobiográficos. Esse percurso nos possibilitou identificar, reunir e pensar os filmes de escritas de si, mais detidamente os de Cristiano Burlan. Tal mergulho teórico, com uma investida em torno do termo autobiografia, nos ajudou a esclarecer não apenas as terminologias propriamente ditas, mas conceitos e apropriações que orientam o objetivo mais geral dessa pesquisa: entender como a "Trilogia do Luto" modula, ou seja, nuança o debate em torno da construção de si e das experiências que a relação é capaz de gerar a partir do outro no documentário.

No segundo capítulo, realizamos uma análise fílmica a partir de exemplos extraídos dos filmes de Cristiano Burlan. Nele, trilhamos os caminhos de operadores analíticos a fim de pensar a presença do si e do outro no filme. Para isso, buscamos as imagens da presença-ausência e os momentos narrativos e formais que nos remetem as fantasmagorias. E, finalmente, mostramos as aproximações e a implicação do realizador ao longo das obras. Por meio desses procedimentos, ao olhar os documentários, foi possível chegar a uma elaboração conceitual que nos permitisse analisar as modulações autobiográficas a partir das quais os filmes poderão ser pensados.

Quando Cristiano Burlan, no início do longa-metragem *Mataram meu irmão* (2013), revisita suas memórias através da ligação de sua mãe, contando sobre o assassinato do irmão, ele não apenas revive o luto, mas também as emoções intensas em torno daquele último encontro com Rafael. Ele nos conduz em detalhes, recordando o filme que assistia no momento, a surpresa ao vê-lo fumando crack, o amigo que o acompanhava, e os sentimentos despertados pela leitura quase finalizada de Demian, de Hermann Hesse. Burlan cita uma passagem do livro: "Não é agradável a minha história, não é suave e harmoniosa como as histórias inventadas; sabe a insensatez e a confusão, a loucura e o sonho, como a vida de todos os homens que já não querem mais mentir a si mesmos" (HESSE, 2024, p. 10)[15]. Ao relembrar, Cristiano evoca a cinestesia daquele dia,

[15] *Demian* é uma obra do escritor alemão Hermann Hesse (ganhador do Nobel de Literatura de 1946), publicada em 1919. O livro narra o desenvolvimento espiritual e psicológico de Emil Sinclair, um jovem

marcada por um sentimento de culpa, como se ainda fosse possível salvar o irmão. Nessa cena, o gesto de Burlan nos leva para dentro de sua casa, ao abrir as portas de suas memórias e nos permite acessar algo de seu íntimo: o choque de descobrir um irmão viciado e a decisão de não querer mais mentir para si mesmo.

Essa descrição de uma sequência de *Mataram meu irmão* é paradigmática do modo como o substantivo "íntimo", e suas conjugações adjetivas (como intimidade), nos parecia desde o início da leitura, visionagem dos documentários e escrita sobre essa modalidade de filmes autobiográfica uma aposta profícua. No entanto, já no segundo capítulo, a potência da relação entre o realizador e seus entes ausentes – mediadora do estar em campo e no antecampo, e do dizer de si e do outro (ou do dizer de si pelo outro) – no processo de luto de Burlan que mobiliza os três filmes, foi gradualmente reposicionando a força explicativa da noção de "íntimo". A importância que o familiar foi ganhando tanto na especulação teórica quanto na lida com vários filmes cujo dispositivo é a relação entre o(a) realizador(a) e algum(a) parente, ou seja, a atenção ao modo como a "Trilogia do Luto" se tece entre família pareceu mais fundamental para matizar a lida com o íntimo. Foi nesse embate que a literatura freudiana nos levou a pensar em que medida as pistas cinematográficas que inicialmente considerávamos como "íntimo" revelava-se, na verdade, como manifestações de aspectos do que Freud denominou de "infamiliar". Isso não significa que não haja experiências íntimas nos documentários abordados neste vasto campo autobiográfico e nas autobiografias não-autorizadas. O que propomos é que as experiências fílmicas que despertaram nosso interesse são justamente aquelas que, ao emergirem de um campo aparentemente íntimo, desvelam, por trás desse véu, a presença de algo estranho e inquietante.

Sempre pensamos no termo íntimo como o substantivo masculino que corresponde a: "O mais secreto, o mais profundo da mente ou da alma" (MICHAELIS, 2024). Ou, como descreve o dicionário on-line de português: "O que há de mais profundo numa coisa, em nós mesmos" (DICIO, 2024). A palavra, como adjetivo, ganha outros significados que interessa menos a essa pesquisa, como, por exemplo, a ideia de que

---

que se vê dividido entre dois mundos: o da luz, representando a ordem, o bem e os valores convencionais, e o das sombras, que simboliza o caos, o mal e as tentações do inconsciente. A narrativa explora temas como o autoconhecimento, a busca por identidade, o dualismo entre luz e sombras, e a transcendência dos limites impostos pela moralidade tradicional. No final, Sinclair compreende que sua vida deve ser uma busca por sentido e verdade, aceitando a complexidade de sua própria existência.

“ocorre entre um pequeno número de pessoas com estreita relação de amizade” ou que “diz-se de ambiente que proporciona aconchego e proximidade física” (MICHAELIS, 2024). Segundo a psicanalista Ruth Blay Levisky, sendo “íntimo” uma palavra derivada do latim *intĭmus*, o prefixo “in” refere-se ao interior, ao profundo, ao intrínseco, “a natureza íntima de um ser, presente no âmago, nas profundezas da alma” (LEVISKY, 2017, p. 41).

Quando pesquisamos a fortuna crítica sobre filmes autobiográficos e sua relação com o “íntimo”, encontramos muitos trabalhos em torno da noção de intimidade, que seria o substantivo feminino derivado. “Qualidade ou característica do que é íntimo” ou “A vida íntima; privacidade” (MICHAELIS, 2024). Essa proximidade conceitual entre “íntimo” e “intimidade” leva muitos a usarem os termos como sinônimos, o que pode gerar confusão. No entanto, há uma diferença entre eles.

Segundo Erotilde Pezatti (1990), “intimidade” é um substantivo abstrato que depende de “íntimo” e se forma com o sufixo “dade” (do latim “*tati*”), usado para criar substantivos que expressam qualidade, modo de ser, estado ou propriedade. Assim, a noção de “íntimo” refere-se a tudo que está ligado ao indivíduo em seu âmago — seus afetos, lembranças, e experiências pessoais. Por exemplo, na cena de *Mataram meu irmão*, que narramos acima, Cristiano Burlan compartilha, em uma narração em *off*, essa dimensão íntima ao recordar suas emoções, sentimento de culpa e tensões pessoais. Já a “intimidade” envolve um aspecto mais abrangente como um ambiente de família em que algo é compartilhado entre pessoas. Nesse sentido, a intimidade sugere uma ambiência familiar, uma vivência comum, cotidiana e de anos, que retorna no contato do diretor com seus parentes, na evocação do ambiente doméstico, como em uma das cenas iniciais do *Elegia de um crime* (2018), quando Burlan compartilha com seus entes a escuta em torno das qualidades culinárias da sua mãe. Em muitos momentos dos dois últimos filmes da trilogia, os documentários giram em torno e evocam um léxico que elabora uma impressão de dar a ver o íntimo como termo fundador, mas o que eles manejam é a intimidade ou, ainda, o momento intimista.

A presença da família, a retomada das relações entre irmãos, irmãs e outros parentes, sempre nos parece caminhar para desvelar um íntimo, mas que geralmente se encaminha para a intimidade. Em muitos casos, sobretudo quando Cristiano se implica

em campo, podemos perceber uma espécie de resistência do realizador, como alguém que tem dificuldades de dizer sobre seus sentimentos e, portanto, não se coloca de modo algum no lugar confessional – lugar comum em outros documentários claramente construídos em primeira pessoa, como *Elena* (2012)[16], de Petra Costa ou *Tarnation* (2003)[17], de Jonathan Caouette. Nesse sentido, a dimensão relacional, de uma experiência de luto compartilhada entre o cineasta e seus familiares, nos informa menos sobre a esfera íntima daquele que filma do que cria uma atmosfera intimista. Talvez seja nos *off*, como no texto inicial de *Mataram meu irmão* ou na narração final de *Elegia de um crime*, além, claro, das situações que o fazem experienciar aquilo que foge ao seu controle, como no caso dos sobrinhos que o abraçam (no segundo filme) ou na revelação da adoção (no terceiro), que uma experiência mais próxima do íntimo possa ser sentida pelo espectador.

Patrícia Machado elabora uma fundamentação sobre a publicização da intimidade. Segundo a autora, é na modernidade (entre os séculos XV e XX), que o indivíduo se volta para a casa, ganhando um espaço próprio, apartado do olhar público e que se constitui como "uma espécie de refúgio para o indivíduo e a família burguesa" (MACHADO, 2009, p. 99). A casa, portanto, se transforma em um território sem as exigências e as ameaças externas da sociedade, passando a exercer um papel de "fortaleza que esconde segredos" (*Ibidem*). É um período no qual o *eu* moderno passa a preservar sua intimidade.

A chegada de mecanismos capazes de projetar a vida e expor os indivíduos, como a fotografia e o cinema no século XIV, passou então a reconfigurar, pouco a pouco, essa lógica, chegando até os dias atuais, quando essa intimidade é exposta, cada vez mais, por iniciativa dos próprios sujeitos. "Trata-se de reconhecer as inúmeras práticas que, através das telas da TV, do cinema e dos computadores (internet) oferecem a vida privada para o olhar do outro" (*Idem*, p. 100). Para a autora, essa nova textura social proporcionada

[16] Já mencionado em outros momentos desta pesquisa, o filme *Elena*, de Petra Costa, é uma obra autobiográfica em que a cineasta revisita e elabora o luto pela perda de sua irmã mais velha, Elena Andrade. Elena havia se mudado para Nova York em busca do sonho de se tornar atriz, mas, enfrentando profundas dificuldades, cometeu suicídio quando Petra tinha apenas sete anos. Mais adiante neste capítulo, o filme voltará a ser detalhado.

[17] Já citado no capítulo um desta investigação, o filme *Tarnation*, de Jonathan Caouette, é analisado pelo pesquisador Michel Renov no seu texto *Filmes em primeira pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição* (2014). A obra aborda a vida do diretor e sua difícil relação com a mãe, Renée Leblanc, cuja saúde mental fragilizada levou a tratamentos com eletrochoques na infância dele. Utilizando imagens caseiras, áudios, fotos e vídeos acumulados ao longo da vida, Caouette revisita traumas familiares, abusos e negligência.

também pela produção documental, reconfigura a subjetividade e amplia o espaço de visibilidade do que antes se mantinha restrito à privacidade.

No entanto, embora a intimidade pareça cada vez mais exposta, com a exibição nas redes sociais das rotinas, das casas, dos filhos e filhas, do que se come, das viagens feitas, dos dramas vividos etc, dificilmente nesses contextos é o íntimo que está em jogo. Ao contrário, expõe-se uma versão ou simulação dele para uma construção de si controlada e gerida pela experiência da espetacularização *on-line*. Ao pesquisar a obra da cineasta Naomi Kawase, Kleverton de Almeida Souza nos ajuda a pensar que o íntimo não se constitui necessariamente enquanto oposição à esfera pública. "O encontro com o íntimo talvez só se consiga alcançar em um lugar fronteiriço, entre o interior e um exterior, em constante movimento" (SOUZA, 2022, p. 37). Essa perspectiva indica que o íntimo funciona como um espaço de interseção, onde as fronteiras se diluem e a subjetividade se transforma continuamente ao interagir com o mundo exterior.

Essa proximidade com o íntimo exige um olhar mais atento e cuidadoso – ao analisar uma obra audiovisual em busca de seus gestos mais pessoais, é necessário apurar nossa percepção e abrir espaço para interpretações mais sensíveis. Durante boa parte desta pesquisa, o objetivo foi identificar esses sinais de íntimo que trazem à tona emoções sutis, fragmentos de memória ou pequenos traços da vida interior dos(as) realizadores(as). No entanto, em vez de apenas encontrarmos o íntimo, o que surgiu com mais força foi uma sensação de estranheza, como se, ao se revelar, o íntimo trouxesse também algo inquietante, como alguma coisa que parecia sempre escapar dessa definição, sugerindo a necessidade de um conceito mais complexo e abrangente. Ao nos depararmos com o que é "infamiliar", a experiência de observar esses filmes começou a fazer mais sentido, revelando uma camada inesperada e surpreendente das obras, como uma porta que se abre para qualquer coisa do profundamente humano.

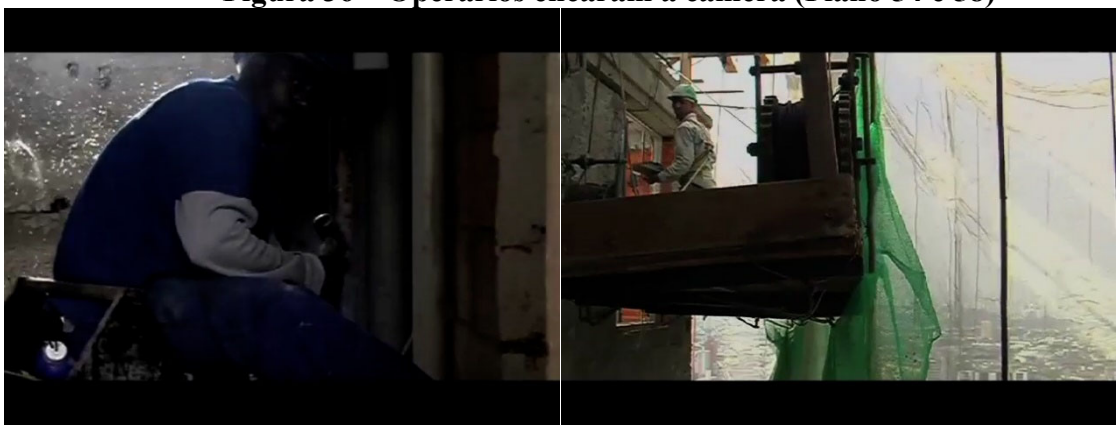
Nesse sentido, o filme que menos, ou melhor, quase nada se enquadra nos debates sobre escritas de si que mobilizamos até aqui, e que por isso dificulta sua pertença à "Trilogia do Luto" e ao corpus, é o que melhor nos conduz a pensar sobre o infamiliar e sua pertinência para os outros dois filmes. Como já discutido em outro momento, em *Construção*, a chegada lenta do cineasta que vai se aproximando dos operários-personagens, sempre nos pareceu uma tentativa de estabelecer mais que uma relação de

quem filma e quem é filmado, mas algo íntimo de Burlan – um filho enlutado em busca do pai. Porém, o que resulta disso é um estranhamento. Vejamos as cenas do momento de descanso dos trabalhadores. Nesse trecho, Cristiano Burlan se insere em um espaço privado na rotina dos funcionários (Figura 44). Ali, no refeitório, observa o momento silencioso das refeições; na mesa de dominó, captura o ato de jogar entre colegas; na sombra, registra o breve cochilo; e, ao lado, o momento de fumar um cigarro, quando o prazer se manifesta como uma pequena ação. Esses espaços, para um olhar externo, parecem instâncias que não deveriam ser vistas, pois, em geral, o foco recai sobre o trabalho em si, como rebocar paredes, martelar estruturas, carregar pesos. Registrar esses instantes de pausa sugerem, mais que uma tentativa de aproximação entre documentarista e documentados, uma procura íntima por um lastro paterno perdido. Ao resistir em oferecer proximidade, o estranhamento persiste como uma constante.

Pouco depois, Burlan direciona a câmera para um trabalhador que, visivelmente desconfortável, é filmado enquanto sobe em um elevador. A cena, que se prolonga por quase um minuto e meio, parece constrangedora para o operário. Como o filme acompanha o cotidiano dos trabalhadores da construção civil, vemos vários momentos em que o gesto de trabalho é o foco. Em algumas situações, porém, os trabalhadores expressam uma mistura de desconfiança e estranhamento em relação à câmera, lançando olhares que questionam essa observação intrusiva de suas rotinas.

Esse desconforto se repete em várias cenas. No minuto 22, por exemplo, um trabalhador, ao martelar, subitamente para, olha para a câmera e, ao perceber a presença inesperada do equipamento, retoma sua atividade. Situação semelhante ocorre no minuto 24, quando outro operário, surpreso, nota a câmera e, possivelmente, a equipe ou o diretor por trás dela. Ele encara o equipamento com uma expressão que parece questionar o motivo do registro de algo tão ordinário em sua vida. Seu olhar, carregado de estranhamento ou até de desaprovação, dá a impressão de que o diretor não obteve permissão para filmá-lo. Quando ele interrompe o trabalho para encarar a câmera, é como se quisesse perguntar algo, mas permanece em silêncio. Ainda assim, seu olhar denuncia o desconforto do documentado diante do dispositivo que o documenta (Figura 36).

Figura 36 – Operários encaram a câmera (Plano 54 e 58)



Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Apesar de ser um filme no qual Burlan não lida diretamente com os seus parentes próximos, ou verbaliza sua busca pelo ente perdido, como acontece nas duas obras seguintes (*Mataram meu irmão* e *Elegia de um crime*), *Construção* oferece uma tensão entre a busca do que é próximo apenas para o realizador e a imposição da distância do que ele de fato filma, de modo a sugerir uma impossibilidade de revelar o que existe de íntimo. É essa inexequibilidade que iluminará as outras obras, dando a ver a noção de "infamiliar".

O segundo trabalho da trilogia, realizado em 2012, é assumidamente uma reconstrução das circunstâncias da morte de Rafael, irmão de Cristiano, portanto, um outro dispositivo. Nele, Burlan vai em busca da memória dos familiares sobre seu ente querido. Estamos, neste caso, em outro espaço – o espaço supostamente familiar, algo muito mais próximo do que compreendemos como filmes de família. Esse cenário permite que o material fílmico revele aspectos íntimos da relação entre Cristiano Burlan, (o documentarista) e seus entrevistados (tia, primo, irmã, amigo, tio, irmão, ex-cunhada, sobrinha e sobrinho). Na primeira entrevista, por exemplo, a tia de Burlan o chama carinhosamente pelo apelido familiar, "Cris", enquanto relembra finais de semana compartilhados em família, convidando-o a reviver essas lembranças: "Você lembra disso, Cris! Era uma vida muito legal a nossa", diz ela. Esse apelo à memória busca reforçar o vínculo afetivo e os bons momentos vividos juntos, conferindo ao longa-metragem uma atmosfera de intimidade e conexão familiar.

As sequências que mostram Cristiano Burlan chegando às casas de seus entrevistados também criam um ambiente de intimidade. Primeiro, ele sobe as escadas

até a casa da tia, depois vai até a casa da irmã, onde revela uma cena de uma criança – provavelmente sua sobrinha – assistindo televisão. Acompanhamos também detalhes como um varal de roupas, um quintal e uma conversa descontraída entre Coca-Cola e pães. Em outra cena, ele chega a um lugar que inicialmente não identificamos, mas, com informações externas ao material fílmico, sabemos que é a casa de outro irmão, Ricardo, que não aparece ao longo do documentário. Esse gesto de entrar nas casas convoca não só uma familiaridade, mas a partilha da intimidade de uma história em família. Em comparação à *Construção*, essa ação ganha ainda mais significado. Em *Mataram meu irmão*, é o irmão que chega para, junto com os outros parentes, compartilhar e processar suas dores e saudades do outro que se foi.

Elegia de um crime também utiliza de mecanismos presentes no que chamamos de "filmes de família". Como vimos, trata-se de obras com a presença marcadamente de entes próximos, onde o objeto, o personagem ou o evento filmado seja pertencente da coleção de lembranças familiares (ODIN *apud* DIOGO, 2012). Filmes que buscam reconstruir um passado idealizado, revisitando, através das imagens, um imaginário que, embora tenha raízes no "real", acaba criando uma narrativa fictícia da vida familiar, configurando uma autoficção. Logo na primeira entrevista do documentário, Cristiano se senta à mesa com suas tias. A primeira coisa que ouvimos é uma das entrevistadas, que menciona ter aprendido a fazer carne de panela com a mãe do realizador e a elogia pelas suas habilidades culinárias. Esse depoimento nos transporta para uma conversa genuína entre tias e sobrinho, revelando um momento de intimidade que evoca a mãe ausente. O fato de falarem sobre a carne de panela traz à tona um elemento potencialmente intimista e afetivo da relação familiar. Além disso, essa troca inicial estabelece um tom caloroso e acolhedor para o documentário, criando um ambiente propício à partilha de memórias e experiências. A comida, frequentemente ligada a laços afetivos, aqui serve como um elo que conecta passado e presente.

Outra característica que nos transporta para um ambiente intimista é a presença constante de abraços, como mencionamos no capítulo anterior. Diferente dos outros dois filmes, os encontros aqui começam e terminam imersos em afeto, possivelmente como uma resposta às memórias dolorosas compartilhadas. Porém, é preciso dizer: ainda assim, Cristiano Burlan se impede a uma doação total, mantendo-se em uma espécie de postura de realizador e não de irmão. O ato de folhear fotografias também aproxima

documentarista e entrevistados, criando uma atmosfera de conexão emocional. Em boa parte do longa-metragem, é nesse momento que percebemos Cristiano Burlan mais à vontade diante da câmera e com seus personagens. O realizador e seus entrevistados navegam pelas imagens enquanto articulam suas histórias, permitindo que as lembranças brotem a partir das imagens fotográficas. À medida que as memórias são evocadas, a obra se transforma em um espaço de reflexão e dores partilhadas, onde cada abraço é uma espécie de manifestação da vulnerabilidade humana.

Esses momentos de intimidade são revelados por meio de elementos que se tornam perceptíveis na construção fílmica de Cristiano, que adota uma abordagem artesanal, conferindo ao seu trabalho uma qualidade mais caseira. Com uma produção reduzida, especialmente nos dois primeiros episódios da trilogia, a criação de um ambiente familiar, doméstico, menos elaborado, facilita a expressão da intimidade, tanto para Cristiano quanto para seus entrevistados, e, por extensão, para o público que assiste. É possível notar um procedimento consistente em toda a "Trilogia do Luto", como em muitos filmes autobiográficos, que reflete a maneira como a feitura cinematográfica influencia a narrativa. Essa ênfase em uma espécie de manufatura favorece a conexão entre os envolvidos na captação, sobretudo, quando pensamos em um tema tão delicado como a morte, o assassinato e o feminicídio de uma mãe.

3.1. A feitura no processo fílmico

Em texto publicado na Revista Devires, a afirmação de Maya Deren nos instigou amplamente. "Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, [...] deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona" (DEREN, 2012, p. 149).

Como nos lembra Ismail Xavier, o cinema, diferente da literatura que tem o texto como caminho narrativo, é realizado a partir de múltiplos aportes, como a imagem, mas também como o áudio ou a narração (XAVIER, 2005). Outro autor importante que trabalha essa diferença é Jacques Aumont quando diz: "o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada [...] no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa" (AUMONT; MARIE, 2009, p. 106). A narrativa cinematográfica, assim, vai além de uma única forma material de expressão, sendo construída por uma junção de materialidades e

linguagens áudio-verbo-visuais que contribuem para a criação de sentidos.

Se continuarmos por esse caminho, veremos que são muitos os pensadores do cinema que reivindicam essa diferenciação. Jean-Claude Bernardet lembra, por exemplo, que apesar da tela do espectador permanecer fixa, as coordenadas do espaço visto por meio das imagens modificam frequentemente. “A câmera não só se desloca pelo espaço, como ela o recorta. Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão)” (BERNARDET, 1985, p. 35). Para ele, filmar pode ser um ato de entremear o espaço, de escolher ângulos por meio de imagens com um objetivo que visa encontrar expressividade. “Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise. Depois, na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas uma após as outras. Essa reunião das imagens, a montagem, é então uma atividade de síntese” (*Idem*, p. 36-37).

Para Deren, a câmera cinematográfica é a mais paradoxal de todas, “na medida em que ela pode ser de uma só vez independentemente ativa e indefinidamente passiva” (DEREN, 2012, p. 134).

> O cinema tem uma extraordinária abrangência de expressão. Tem em comum com as artes plásticas o fato de ser uma composição visual projetada numa superfície bidimensional; com a dança, por poder lidar com a composição do movimento; com o teatro, por criar uma intensidade dramática de eventos; com a música, por compor em ritmos e frases de tempo e ser acompanhado por canção e instrumento; com a poesia, por justapor imagens; com a literatura em geral, por abarcar em sua trilha sonora abstrações disponíveis apenas à linguagem (*Idem*, p. 136).

Em seu texto, Deren, que percebe o cinema como uma forma de tempo, nos ajuda a reafirmar essa diferença dos manejos de linguagens. Em boa parte dos documentários que buscam elaborações em primeira pessoa ou os filmes de autobiografia não-autorizada, como alguns dos citados no primeiro capítulo desse trabalho e, sobretudo, a “Trilogia do Luto”, há sempre marcas dos processos de fabricação da obra que restam evidentes nos procedimentos fílmicos. Na labuta pela captação de imagens e áudios dos entes que cercam os realizadores e realizadoras na missão do fazer, sempre é preciso se ater a recursos, muitas vezes não encontrados em grandes produções, que revelam os métodos da sua própria construção. Desse modo, há nesses documentários um manejo de algo que possibilita aos e as cineastas irem encontrando o filme, seus caminhos e sentidos, no ato mesmo de fazê-lo. São as feituras que se revelam no que existe de mais artesanal do tecer,

que se realizam a partir de uma economia técnica. Quase todos esses trabalhos operam com poucos equipamentos e equipes mínimas, para adentrar casas, aproximar de familiares, resguardando o que pode existir de intimidade, de uma aproximação entre entes, de filha para pai, de sobrinho para tia, de irmão para irmãos, como no caso de Burlan.

O cinema, pensado como indústria, principalmente no campo da produção das ficções, é um lugar de passividade. Assiste-se, emociona-se, chora-se, tudo a partir do controle de emoções que o filme consegue gerar. O cinema, pensado como sala de exibição – como o público se acostumou –, é muito diferente de um estádio de futebol, desconfortável e barulhento, como nos lembra Edgar Morin. Na sala escura e gelada de um cinema, "o espectador poderá ficar semi relaxado, numa atitude propícia ao 'relaxamento', favorável ao devaneio" (MORIN, 2014, p. 122). Isso se deve não somente ao conforto das salas, mas também à estratégia das produções cinematográficas, que frequentemente empregam uma construção fílmica que Ismail Xavier (2005) denomina "transparência", na qual a tela é como uma janela e, mesmo estando consciente de que se está em uma poltrona, o espectador se deixa levar pela crença e envolvimento excessivos na narrativa projetada.

Na história do cinema documental, o mecanismo de acobertar os procedimentos fílmicos, muito presentes nas grandes produções ficcionais, não é regra. O documentário, quase sempre, se utiliza de ferramentas como metalinguagem para mostrar como a história que se conta está sendo contada. Segundo Nichols, refletindo a partir de uma formulação tradicional do pensamento documental, a lógica que organiza um documentário sustenta uma proposta, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico. "Com os documentários, esperamos nos envolver com filmes que envolvam o mundo" (NICHOLS, 2016, p. 45). Isso edifica uma lógica na qual os filmes documentais são suspensos de algumas convenções utilizadas para criar um mundo imaginário. É o fazer fílmico (o *making of* em seu sentido literal, e não comercial) muitas vezes presente que lembra ao espectador de que o filme é um trabalho, portanto, de que se trata dessa criação sendo projetada e assistida.

A montagem em continuidade, por exemplo, que trabalha para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas numa cena típica de ficção, tem menos prioridade. Aquilo que a

continuidade consegue nas obras ficcionais, é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A organização das cenas geralmente valida essas ligações. A demonstração pode ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas ocorre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação (NICHOLS, 2016).

Se pensarmos a partir dos conceitos de Ismail Xavier, podemos dizer que os documentários que demonstram seus procedimentos, evidenciado cortes ou colocando a equipe em quadro, por exemplo, operam na lógica da opacidade fílmica, declarando sua forma de fazer. Segundo o autor, a opacidade pode ser uma estratégia para despertar a consciência crítica do espectador, convidando-o a refletir sobre a própria natureza do cinema e a relação entre a representação cinematográfica e a realidade (XAVIER, 2005). Nesse sentido, podemos dizer que é comum se revelar no documentário a sua fazedura, sua dimensão processual, seus gestos de feitura.

Mas ainda assim, muitas vezes, os filmes documentais que operam essa lógica o fazem em um cuidadoso rigor técnico. Podemos lembrar, por exemplo, de trabalhos como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, ou *ABC da Greve* (1990), de Leon Hirszman e ainda *Janela da Alma* (2001), de Walter Carvalho e João Jardim, para citar trabalhos consagrados na filmografia nacional e notadamente muito bem urdidos do ponto de vista técnico, com fotografias impecáveis, uso de equipamentos avançados e produções elaboradas.

Mas há ainda as obras que manejam suas operações de uma maneira mais artesanal, rudimentar, quase como se revelassem seus erros de mecanismos do fazer. As feituras, no entanto, são compostas dessas substâncias. Elementos que revelam a busca por um plano melhor, uma luz mais ou menos insidiosa, de um áudio que não se capta por equipamentos adequados, de imagens de baixa resolução, de gestos menos pensados. É na feitura que podemos encontrar também o território das imagens ruins, como define Hito Steyerl – do qual falamos rapidamente no primeiro capítulo. São lugares onde é possível mostrar “o raro, o óbvio e o inacreditável” (STEYERL, 2015, p. 186).

Tal citação, porém, merece uma reflexão mais explicativa em relação ao termo da cineasta alemã, afinal, há muitas camadas que amalgama o texto de Steyerl. Um dos seus

argumentos perpassa pela interlocução com a noção de cinema imperfeito, de Julio García Espinosa. A autora nos provoca a pensar as interseções entre o manifesto do cineasta cubano e as imagens ruins. Nas suas palavras, a definição de cinema imperfeito implica a mistura entre arte, vida e ciência, "borrando as distinções entre consumidor e produtor, público e autor" (*Idem*, p. 193). Para ela, trata-se de uma forma de produção audiovisual que se destaca pela sua falta de acabamento, técnica rudimentar e baixo custo de produção. São filmes que desafiam as convenções tradicionais de produção cinematográfica e apresentam uma alternativa à indústria dominante. Nesse sentido, o "cinema imperfeito" compartilha semelhanças com as imagens ruins, desafiando as normas estabelecidas de qualidade técnica e estética. O cinema imperfeito insiste nas próprias imperfeições, sendo popular sem ser consumista, podendo ser comprometido sem se tornar burocrático: "um cinema perfeito – técnica e artisticamente bem-sucedido – é quase sempre um cinema reacionário" (*Ibidem*).

É potente pensar nesse caminho da feitura ou do cinema imperfeito em relação com os filmes desta pesquisa, que operam suas fazeduras a partir das inexatidões, onde o mais importante são as buscas. Esse entroncamento no qual é possível pensar como essas conexões se estabelecem se dá justamente porque os filmes nos quais essa pesquisa se interessa mobilizam o que há de caseiro e amador nos procedimentos fílmicos e mantém a característica de revelar suas feituras como experiência própria de um fazer documental.

Documentários que manejam suas dimensões do amador e artesanal muitas vezes são constituídos a partir de relações de proximidade (ou que procuram constituir tal aproximação), na relação com os parentes, como nos filmes de Burlan ou em outras obras de autobiografias não-autorizadas. Filmes que nos levam a pensar menos em uma produção e mais na pequena escala do fazer como feitura. Sobre os filmes de Cristiano escreve o crítico José Geraldo Couto: "são, quase sempre, obras irregulares, de construção heterogênea e 'impura', em que as precariedades, os acasos e até mesmo os erros são incorporados como matéria criativa" (COUTO, 2023).

Acreditamos que o termo "feitura" que vem de "ato, efeito ou modo de fazer" (MICHAELIS, 2022), semeia tais gestos das realizações fílmicas de Burlan. É uma palavra formada a partir do latim "*confectio*" (FERREIRA, 1996) que diz da "ação de fazer, de executar", sinônimo de "elaboração", "fazedura", "fazimento" (DICIO, 2022).

É um vocábulo germinado da morfologia latina de "*fãctum*" que edifica verbos como "fabricar", "cultivar", "produzir" (AZEVEDO, 1955). Em alguns dicionários, feitura se associa à ideia de preparação. No caso de alguns filmes citados neste trabalho, poderíamos pensar que o preparo – que seria uma espécie de ensaio, de teste antes da produção –, se dá, se realiza no gesto mesmo da realização fílmica. Ou seja, o que poderia ser ensaio é o filme em si. Poderíamos dizer que seria a explicitação do ato, do rito da filmagem.

No candomblé, a noção de feitura se associa ao ritual de iniciação denominado "Feitura de Santo". Trata-se de um rito de passagem, "uma morte simbólica que transforma um homem comum em um instrumento do Orixá" (FEITURA DE SANTO, 2024). Em um trabalho intitulado *Feitura de Santo: uma narrativa artística e foto-etnográfica de uma iniciação no candomblé*, a fotógrafa Larissa Yelena Carvalho Fontes registra todo o processo. "É um ritual secreto, inacessível a não adeptos e, em alguns casos, somente permitido a indivíduos situados em escalas mais altas da hierarquia religiosa da casa" (FONTES; SAMAIN, 2015, p. 310). Segundo a autora, é o rito mais importante da vida candomblecista e sobre ele incide o maior grau de segredo ritual. É também uma liturgia artesanal, com uma duração de mais de 20 dias, passando por um processo de purificação desde o isolamento até o festejo da chegada do orixá.

Segundo Ana Flávia Camargo, Fabio Scorsolini-Comin e Manoel Antônio dos Santos, o recolhimento nos terreiros é um processamento fundamental para criar uma conexão entre humanidade e divindade. Trata-se de um afastamento do convívio social marcado por rituais de purificação e oferendas aos deuses, proporcionando um ambiente propício para a reflexão sobre si mesmo e seu compromisso espiritual (CAMARGO; SCORSOLINI-COMIN; SANTOS; 2018). Durante o recolhimento, o iniciado é submetido as cerimônias que incluem a limpeza ritualística (*ebós*) e o sacrifício de animais (*boris*), preparando-o para receber a energia divina. A iniciação é vista como um renascimento simbólico, um rompimento com o passado, onde segredos religiosos são compartilhados e o médium passa por um desenvolvimento espiritual profundo (*Ibidem*).

Após esse período, ocorre uma festa onde o orixá se manifesta publicamente, marcando a conclusão do processo e a iniciação do médium. Ele pode se tornar um iaô, que entra em transe, ou desempenhar papéis como *ogan* ou *ekedi*, que, embora não entrem em transe, interagem de formas distintas com seus orixás. O recolhimento é um momento

de profunda transformação pessoal e religiosa. Na feitura do santo se realiza a fazedura de um novo ser, de um novo ente, se costurando uma nova relação do iniciado com o ambiente a sua volta – como, talvez, também aconteça no cinema, na feitura da autobiografia, da autoficção, da autobiografia não-autorizada. É o tecido do tempo, como Roberta Veiga resgata a partir do pensamento de Lucia Castello Branco, onde "é fundamentalmente lacunar e a continuidade temporal não deve ser entendida como um dado, mas como uma construção do sujeito, diante sobretudo da angústia que significa para ele, o ato de reviver o desaparecido (e, por tanto, o descontínuo), de enfrentar a morte" (BRANCO *apud* VEIGA, 2015, p. 208). Para Branco, imerso nesse projeto aparentemente absurdo de capturar e reinventar o que foi vivido, o sujeito criará a si mesmo como um ser de linguagem, como um ser de memória onde ele também "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" (*Idem*, p. 209). Em algumas obras autobiográficas, assim como no candomblé, dar-se nova forma, modula-se. Por meio de um rito, o feitio é traçado, assim com as feituras possíveis de dar a ver no cinema.

3.1.1. Feitura em cena na "Trilogia do Luto"

Em *Construção* há inúmeros momentos que nos conduzem ao que existe de feitura nesses filmes. Já falamos do plano 119, quando Burlan opta por não pausar a filmagem enquanto ajusta o quadro, afinando enquadramento e luz na cena com os trabalhadores para a foto do "time de futebol" (Figura 26). Este é um potente exemplo da dimensão artesanal da feitura desvelada propositadamente pelo realizador.

Há, no minuto 9, outro bom exemplo. A partir de uma câmera posicionada na janela do prédio em obras, com a tela de proteção turvando a imagem, vemos alguns homens operando uma máquina bate-estaca hidráulica. A câmera procura se ajustar a um possível plano que pode interessar ao realizador. Primeiro vemos um plano médio estático, na sequência o quadro se abre para algo como um plano geral, mas não permanece. O zoom da lente é ativado e o enquadramento vai se fechando cada vez mais em busca de um plano fechado, até o que parece ser o limite da lente. O plano é mantido por alguns segundos até o corte seco para outra imagem. É como, se num mesmo plano, três quadros fossem produzidos (Figura 37).

Em um procedimento fílmico preocupado com rigores mais técnicos, a montagem optaria provavelmente por cortes entre as alterações, escondendo as feituras da realização. A ordem também dos planos poderia ser alterada, passando de um plano geral para um médio e depois para um fechado. Ou, do fechado, para o médio e depois para um geral. Na busca por não evidenciar as opacidades da experiência, a ordem entre primeiro plano médio, segundo geral e por fim para o fechado é muito improvável.

Figura 37 – Variações de enquadramento na mesma tomada (Plano 29)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Tal processo se explicita ainda no momento em que Burlan busca os rostos, em um quase plano-sequência em um elevador, onde a câmera tenta ir captando, a despeito do pouco espaço e da quase ausência de luz, os semblantes dos trabalhadores (Figura 38). Nesta sequência, movimentos desorganizados são estabelecidos e o uso do zoom também é regra. O que importa para o cineasta é a captação das expressões dos operários em seu dia de labuta. Assim, a cena se dá enquanto o elevador se movimenta e os funcionários entram e saem do equipamento.

Figura 38 – Busca de enquadramento em um elevador (Plano 93)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

Podemos dizer, sem dúvida alguma, que *Construção* é a feitura mais aberta e processual da "Trilogia do Luto" e, por isso, além dos elementos propriamente técnicos que a obra dar a ver de fazedura, há também tudo que remete à ideia dos homens que se assemelham com o pai de Cristiano. Em um andamento sem pressa no fazer, é possível perceber essa aproximação do realizador para com aqueles operários – personagens da sua obra –, mas que talvez desperte no cineasta a insistência em encontrar uma figura paterna. Na feitura da feitura, na dobra da obra, que refaz o fazer do pai, refazendo filmicamente o fazer dos trabalhadores, talvez se possa entrever – no trabalho dos personagens que fora do pai – outro trabalho: o do luto do realizador. Se a feitura é um trabalho, o trabalho sobre o trabalho está sempre em um modo durador da experiência. Por isso, não é uma produção acabada, com início, meio e fim, mas um olhar demorado de Burlan que, no processo de busca, realiza a feitura dilatada, como são os rituais do candomblé e como deveriam sempre ser as procuras autobiográficas.

Elementos semelhantes também fazem parte da paisagem fílmica de *Mataram meu irmão*. O primeiro exemplo que podemos citar é o momento em que o realizador conversa, em uma ligação telefônica, com uma atendente do Crematório e Memorial Parque Paulista, onde Cristiano acreditava estar enterrado o corpo do seu irmão, Rafael. É na ligação, se colocando em cena, sob o risco do real (COMOLLI, 2008), que Burlan

descobre que o corpo de Rafael foi exumado, deixando a sepultura da família e enviado para um ossário coletivo. A descoberta de algo que surpreende o realizador é compartilhada com quem o assiste. É a feitura se dando nos rasgos das durezas da vida. Para Comolli, "o projeto documentário se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar" (COMOLLI, 2008, p. 174-175). Segundo o autor, são esses acontecimentos compostos da realidade que fissuram o real e revelam aquilo que resiste, aquilo que resta, algo incontornável ao realizador que se propõe na empreitada da feitura fílmica. "Os filmes documentários não são apenas 'abertos para o mundo': eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda" (*Idem*, p. 170).

Se concebermos a feitura como elemento técnico, podemos pensar no rápido plano-sequência, de um minuto e vinte, no início do longa-metragem. Nessa sequência vemos uma claquete, depois acompanhamos Cristiano Burlan entrando em um condomínio, subindo escadas e tocando uma campainha. São dois acontecimentos que nos mostram as revelações do fazer. Primeiro uma claquete simples (primeira imagem da Figura 39), com pouca sofisticação comparadas com claquetes eletrônicas que é possível de se ver nas grandes produções comerciais. Ela também evidencia outro fato: as poucas informações. Lemos apenas que se trata de um primeiro *take* ou uma primeira sequência, ou um primeiro momento da obra. Lemos: "Mataram meu irmão" e "1". Informações comuns ao objeto, como data, números da cena e plano não constam para a produção do filme. São os bastidores em desvelamento.

Alguns segundos depois, nessa mesma continuidade, após cruzar um estacionamento, Burlan entra em um prédio, mas, ao atravessar a porta, ela se fecha diante da câmera. Ele volta, ator e realizador do seu próprio filme, tenta, de uma maneira disfarçada, segurá-la (terceira imagem da Figura 39). O cinegrafista de algum modo a contém. Cristiano, então, volta à atuação, à sua caminhada escadas acima. Um acontecimento que, a depender da linguagem pretendida, seria editado na montagem ou refeito na captação. Mantê-lo, assim, restando evidente o desarranjo da caminhada, é uma opção de revelação de processo. São os bastidores que cifram suas marcas, destemido de convidar os espectadores a perceberem de quais substâncias técnicas são concretizadas uma realização documental.

Figura 39 – Plano-sequência com Burlan em direção a sua entrevistada (Plano 10)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

No plano 24, uma entrevista é interrompida. Uma moradora local reclama das câmeras e ameaça processar a equipe caso ela apareça nas gravações. “Tem que filmar em um lugar reservado [...] aqui a gente trabalha e no final de semana tem que ir pro varal recolher roupa”, alerta a moradora. O entrevistado responde: “vai filmar não, senhora. Vai cortar a senhora. Esquenta a cabeça não, a senhora é muito feia para aparecer nas coisas”, rebate o entrevistado. A cena, o diálogo em si, pode parecer não representar nenhuma ação diretamente ligada aos acontecimentos fílmicos, mas há nela muitas camadas possíveis de pensar: como filmar pode ser incômodo em determinados lugares? Ou, como a reação do entrevistado, afirmando que a senhora, por ser “feia”, não deve aparecer “nas coisas”, é capaz de nos fazer compreender quem é ele?

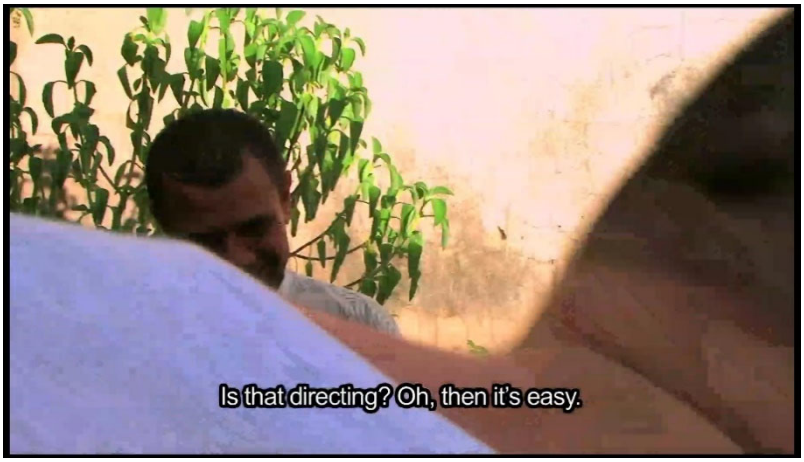
Outras duas cenas são significativas da dimensão processual da feitura nessas obras, e ambas acontecem na casa da irmã de Cristiano. Na primeira, no minuto 26, Kelly Burlan, em um momento doloroso da entrevista, é abordada por uma das suas filhas que a chama insistentemente. Neste momento, a filha se aproxima e conta que está compartilhando a tiara de cabelo com a irmã. Kelly, numa reação comum de quem está em posição de ser entrevistada, pede silêncio, esboçando o gesto de colocar o dedo indicador nos lábios (Figura 40).

Figura 40 – Kelly Burlan faz gesto de silêncio para a filha (Plano 37)

Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Cinco planos depois, no minuto 29, vemos uma câmera que percorre uma casa desordenadamente, com movimentos em vultos, como se o operador estivesse esquecido de desligá-la. Percebemos se tratar do fato da irmã de Burlan estar com ela nas mãos, enquanto o documentarista recebe um tio, outro possível entrevistado. A cena se desvela poeticamente amadora e patenteia a presença dos bastidores como elemento de linguagem da obra. Ao final do plano, enquanto Burlan organiza um *set* para a conversa com o tio, Kelly argumenta sobre o que o futuro entrevistado poderá falar. Cristiano então pergunta: "já está dirigindo no meu lugar, é?". A irmã responde: "Dirigir é isso? Então é fácil" (Figura 41).

Figura 41 – Kelly maneja a câmera enquanto Burlan prepara o set (Plano 42)



Fonte: *Print screen* do filme *Mataram meu irmão* (2013).

Na cena mais emblemática do filme, há a mais potente tradução desse processo de fazedura. Trata-se do plano a partir de uma hora e 12 minutos, quando um quadro

fechado mostra em detalhes o rosto da sobrinha adolescente com o violão no colo, que explica um pouco mais da música que acabou de tocar. De repente, ela se levanta e vai ao encontro de Cristiano. Descobrimos que o irmão de Rafael Burlan chora, mas o que era antecampo, vira campo, quando o cinegrafista acompanha o gesto da sobrinha, exercendo na câmera um movimento de *pan*, que encontra, já abraçados, sobrinha e realizador. Depois, como se não bastasse a potência da ação, é o sobrinho que também repete o feito, mantendo a comoção do ato. É como uma catarse aristotélica, uma busca incompleta, mas que encontra descarga nos gestos dos imprevistos. Burlan, diante das artífices da feitura, não vê outro caminho a não ser manter a cena no longa-metragem. Enfim, ele é evidentemente convocado a se fazer presente, enquadrado em obra, evocando e evidenciado, como nos diz Roberta Veiga, o "eu-traço".

A partir do seu conceito trabalhado em diferentes textos, Veiga nos mostra que o eu-traço se estabelece quando o cineasta, como é o caso de Burlan, 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" (VEIGA, 2016-17, p. 196). São as ações que o próprio filme, na sua elaboração, reivindica, revelando, o eu-traço do qual Burlan se configura no processo da sua realização fílmica. Aqui, podemos evocar novamente o pensamento em torno das noções das religiosidades afro-brasileiras.

A pesquisadora Clara Flaksman trabalha no seu texto *Relações e narrativas: o enredo no candomblé da Bahia*, o conceito de enredo no candomblé, focando nas complexas relações entre humanos e orixás. A partir da sua experiência de pesquisa no Terreiro do Gantois, em Salvador, ela destaca como o enredo é essencial para entender as interações espirituais. Os enredos podem existir entre orixás e entre humanos e orixás, moldando a história de vida e a experiência religiosa de cada indivíduo. Nesse sentido, Flaksman trabalha também a noção de indivíduo no candomblé. Para a autora, trata-se de algo que não é fixo, mas em constante construção através dessas relações, estabelecendo uma ideia de pessoa composta, onde o ser é formado por múltiplas forças espirituais e rituais, que o acompanham e moldam sua trajetória.

> Para entendermos a construção da pessoa no candomblé, é necessário ater-nos ao conceito de "feitura". A *feitura* é um processo que não tem fim – o equilíbrio entre as muitas forças que compõem uma pessoa é sempre instável; muitas vezes, pode-se até dizer que o arranjo é claramente desequilibrado. Como

> pensar, então, na noção de individuação, de construção de uma pessoa autônoma, independente? Ou seriam os próprios termos "autônomo" e "independente" inadequados, por sua ligação a um certo conceito de pessoa, uma categoria dessa noção de pessoa e do processo de individuação, conhecido como "indivíduo"? (FLAKSMAN, 2016, p. 24).

Segundo Flaksman, no candomblé, a "individuação" não significa "individualização" – a criação de seres únicos, autônomos, indivisíveis e autossuficientes. Em vez disso, refere-se à formação de singularidades múltiplas, instáveis, interdependentes e em constante mudança, como talvez possamos pensar acerca do cineasta que, ao compartilhar uma história íntima, pessoal, passando de realizador à personagem, se coloca em obra pela obra.

Guardada as profundas diferenças epistémicas, a experiência do candomblé nos ajuda a se aproximar do forjar múltiplo de Cristiano – realizador, personagem, irmão e filho – no processo de feitura dos filmes da "Trilogia do Luto". É nesse sentido que nos interessa pensar a implicação desse cineasta em suas obras. Enquanto em *Mataram meu irmão*, ele tenta se acomodar no antecampo, se escondendo nos bastidores da produção, em *Elegia de um crime*, ele se torna personagem efetivo do seu próprio filme. No filme de 2018, Burlan já inicia com sua própria voz, narrando uma carta para a mãe. Depois, já no plano 5, é possível vê-lo enquadrado, realizando a ligação (Figura 29) que, no filme anterior, só ouvimos (Figura 10). Dessa vez, Cristiano conversa com um policial em busca de apoio logístico para capturar o assassino da sua mãe. Em ambos os documentários, Burlan desliga o telefone sem sucesso.

Há outras diferenças perceptíveis entre os três filmes. Na terceira obra da trilogia, percebemos um maior rigor na iluminação, um maior cuidado nas cenas, uma produção mais elaborada. São os efeitos do sucesso anterior. Aqui, diferente do primeiro e segundo, há recursos financeiros, fomentos importantes como do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Isso atravessa o documentário de maneira significativa, interferindo, inclusive, na sua feitura. Cristiano admite em algumas entrevistas que no meio do processo de produção passou a se incomodar com a quantidade de pessoas que estavam compondo a equipe, com as interferências criativas, com os prazos e as prestações de contas. Era o modo artesanal em atrito com o sucesso que o realizador havia alcançado.

Porém, ainda assim, *Elegia de um crime* vai deixando escapar o que há de

fazedura, restando evidente que, em filmes assim, onde o ambiente familiar é regra, onde os laços podem, a depender das aproximações, gerar o íntimo e alterar o relacional entre documentarista e documentados, ainda não é possível esquivar-se das marcas do processo. É o que acontece no plano 17 (minuto 10), onde Burlan, sentado no banco de passageiro dianteiro, é capturado pelo cinegrafista que, atrás, tenta, entre sombra e luz, registrar o momento em que o realizador testa sua memória ao lembrar de como é possível chegar à casa da irmã, filmada anos atrás para o segundo longa da trilogia. O carro percorre as ruas de um bairro de Uberlândia, em Minas Gerais. Cristiano para durante um tempo, pergunta, puxa pela lembrança, reclama da mudança do lugar e, enfim, chega. Nesses quase 40 segundos, a luz se mantém escura no rosto do documentarista e, quase sempre, "estoura" para além do para-brisa. Qualquer operador de câmera sabe da dificuldade de compensar ambos os ambientes em situações assim. Se a cena fosse desimportante ou se o pensamento em torno do rigor técnico fosse fundamental, não veríamos uma ação como essa na montagem final da obra.

É assim também no plano 31, quando Burlan sai do carro, atravessa a rua e cumprimenta alguém com um abraço. Saberemos depois se tratar de um dos seus irmãos. Na cena, além da luz estourada, do encosto de cabeça do banco do motorista atrapalhar, da câmera tremida pelo movimento pouco planejado, há um vidro sujo que é acidentalmente focado (Figura 42). Um evidente exemplo das improvisações do contato com os acontecimentos reais e importantes para a narrativa fílmica pretendida. É o encontro com o irmão, que, neste filme, se torna fundamental evidenciar. Importam menos as condições nas quais as imagens foram capturadas. São as relações que, pouco a pouco, vão se estreitando nas aproximações entre documentarista e seus documentados.

Figura 42 – Cena da chegada de Burlan na casa de um dos irmãos (Plano 31)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Uma cena muito semelhante se repete a partir de uma hora e vinte minutos do longa-metragem, quando a câmera tenta, também do banco de trás do automóvel, mostrar Cristiano Burlan e uma repórter, personagem do filme, em busca do possível assassino da sua mãe, Isabel. Nesse momento, o plano se amplia a partir da tensão entre um possível encontro de um assassino com o filho da vítima. Elemento potencializado pelas cenas anteriores, com o realizador testando sua mira em um clube de tiro, além de uma fala de Cristiano, afirmando que iria procurar o suspeito do feminicídio independentemente do apoio logístico da polícia.

Do ponto de vista técnico, a dinâmica se espelha: uma câmera que acompanha o fechar a porta, o percorrer um trajeto, o chegar em algum lugar. A partir do banco traseiro, uma câmera tremida e um vidro sujo acompanha os personagens. Pouco importa a incidência de luz improvisada ou a captação artesanal. O que cenas assim nos dizem é que o importante é rastrear as buscas, informar os atos, detalhar o experienciar do fazer. São as composições da feitura externadas. “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” (VEIGA, 2016-17, p. 204).

O que nos parece explícito é uma combinação de importância do momento do encontro com as inevitáveis marcas artesanais do fazer. São as dimensões imprevisíveis do ato de busca, como nos fala Roberta Veiga, a partir do seu conceito de "processualidade". Ela nos explica que tal gesto estabelece uma concepção da procura 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" (*Idem*, p. 205). Portanto, embora o objetivo do realizador, ou seja, sua investida, seja de eternizar outra lembrança da mãe – como ele diz pretender no *off* inicial, o documentário em si se elabora, de fato, no momento em que ele permite ser atravessado por situações, encontros e descobertas da realização. Assim, possibilita uma travessia de "um interior, um eu narrativo, ficcionalizado, para o exterior, o outro" (*Ibidem*). Há aqui um conjunto de relações que se estabelece para formar uma espécie de outro eu, como também nos mostra Clara Flaksman, do ponto de vista do candomblé. Segundo a autora, é na feitura da labuta com os ritos que a pessoa vai se forjando na sua própria inconclusão. "Toda pessoa é incompleta por natureza, e está sempre sendo assentada" (FLAKSMAN, 2016, p. 20). No candomblé, nada é fixo, o processo é contínuo. A pessoa que já existe é ela mesma uma construção, um conjunto de histórias, relações, ou enredos, aos quais outros vão se somando. "O enredo é sempre completo em sua incompletude" (*Ibidem*). Talvez essa seja uma boa formulação para levarmos até as escritas cinematográficas de si.

Se assim for, tanto no cinema como no candomblé, talvez exista um movimento necessário de passar pelo outro ou por algo, uma perda de autonomia, de alguma 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 compartilha a fragilidade, a impotência diante do mundo, tomando-o ao mesmo tempo em seus limites e potências.

> 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 (VEIGA, 2016-17, p. 205-206).

São elementos presentes não só em Cristiano Burlan, mas também em outros filmes que evocamos ao longo da tese como constituintes dessa modalidade de cinema em suas diferentes modulações. Podemos pensar em muitas das cenas que compõe outros trabalhos. Vejamos o caso do filme *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro. Durante

suas revisitações, refazendo o trajeto da sua família exilada em Santigo, no Chile, ela posta uma câmera na *Calle Zurich Norte*, número 802. É uma casa de esquina onde, durante alguns anos, ela, seu irmão e seus pais viveram. Ao se aproximarem, a documentarista e sua mãe, para solicitar uma visita (minuto 43), são surpreendidas com a recepção. Alguém afirma: "O proprietário disse que, se vocês continuarem filmando a casa, ele vai chamar a polícia". A cena, para revelar os caminhos tortuosos da memória, que, às vezes, não depende unicamente das lembranças, mostra um filme em diálogo com os acontecimentos da imprevisibilidade, dos trajetos também errantes de se fazer.

Manter a cena na versão final da obra é revelar suas fazeduras, cheia de desencontros, embora haja muitos encontros pelos labirintos fílmicos em que se anda. Vale repetir a citação: "o risco do fracasso de nada encontrar, mas também a abertura para o mundo, para o encontro" (VEIGA, 2016-17, p. 206) ou, para o desencontro. Logo após a cena, com semblantes desolados pela recusa, mãe e filha caminham, param em uma esquina e relembram acontecimentos em torno daquele lugar. A mãe de Flávia lembra de quando souberam do golpe militar chileno. Ela diz que a primeira coisa que fizeram à época foi voltar para aquele lugar onde hoje não lhes foi permitido entrar. Quanto ao pai de Flávia – sobre quem ela busca as condições da morte, portanto o ente falecido que ela procura ao longo de todo o filme –, sua primeira reação ao golpe foi tirar a barba.

A cena é evidentemente improvisada. Ambas as mulheres em pé, refazem suas memórias em torno do lugar, estando à distância dele, a partir da impossibilidade de acessá-lo. Recursos manufaturados nos acontecimentos que precedem qualidades técnicas. Mais que metalinguagem, a feitura se impõe como organismo vivo constituído dos acontecimentos que os filmes elaboram na sua própria constituição. É dimensão precária e também a dimensão processual, o devir-memória, que com a obra se constitui.

Quando Eliza Capai filma seu companheiro em casa, em uma imagem escurecida e granulada, ela pergunta: "cadê papai?". É o primeiro som, a informação inicial, o primeiro gesto da obra *Incompatível com a Vida* (2023). Instantes depois, após a câmera permanecer apontada para seu rosto, ele pergunta: o que é isso? A diretora responde: "um registro. Vida de um casal grávido no apocalipse". Ao fundo, como uma bonita música aos ouvidos, escutamos os gritos ecoados pela rua: "fora, Bolsonaro!" Em seguida, uma sequência de imagens familiares, caseiras, amadoras, com uma Eliza que desliza em

tempos: criança, adolescente, adulta. Cenas que relevam seus entes, seus sorrisos, entre beijos e abraços. Uma montagem que evoca passado, transformando o pensar no futuro – a gravidez maneja esse pensamento quase sempre, associada ao passado, aos que nos antecederam, aos nossos ancestrais. Ao final da sequência, a diretora surge se filmando, acariciando sua barriga diante do espelho.

Depois, ela se pergunta: por onde começar essa história? A questão é elaborada não só para nós que a assistimos, mas para quem ela irá conversar ao longo da obra: suas entrevistadas. "Esse filme eu ainda estou entendendo como fazer", afirma a diretora. Só neste momento percebemos tratar de um documentário não sobre a passagem do tempo de uma barriga que cresce para findar em um bebê saudável e vivo, como fez, por exemplo, Cao Guimarães em seu *Otto* (2012). Somos, enfim, levados para o outro espectro dos afetos. Partimos de um início fílmico da esperança da vida para a dureza da finitude. Compreendemos ser sobre o luto a passagem dos minutos que se seguem.

Ao explicar sobre o projeto para suas entrevistadas, Eliza revela que a pretensão era captar um "álbum de família" dos acontecimentos em torno de uma gestação, um rito de chegada, mas, na labuta dos acontecimentos inesperáveis, o filme acabou se tornando um lugar para a despedida. Aqui, o "projeto" – como chama a diretora no início da obra, torna-se outro. É uma busca sobre algo que se perdeu, assim como acontece com Cristiano Burlan e muitos outros filmes. Feituras que se colocam na perseguição de compreender algo, de enxergar determinados afetos que turvam a rotina do viver. Em casos autobiográficos assim, é o luto que atravessa as elaborações fílmicas.

3.2. O luto como afeto da feitura

Morre-se sempre. Força empírica e imutável da ordem do mundo, a morte, a despeito do desejo humano de imortalidade, é a chegada definitiva do viver. Como disse Walter Benjamin: "do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção de cadáver" (BENJAMIN, 1984, p. 241). Ou Martin Heidegger: "desde que nasce, um homem é suficientemente velho para morrer" (HEIDEGGER *apud* MORIN, 1997, p. 277). Tema inesgotável e necessário ao longo da história do conhecimento humano, a finitude alimentou as mais diversas áreas da ciência, da filosofia, da literatura e, claro, do cinema. Para citar alguns exemplos, basta lembrar de *O livro das mil e uma noites*, provavelmente do século XIX; de *Os versos da morte*, de Hélinand de Froidmont, do

século XII, passando pelo período da "dança da morte", apresentado a nós por Maria Alzira Seixo (2006), cujo exemplo discursivo emblemático é certamente a "Balada dos enforcados"[18], de Villon, no qual o eu lírico observa seu próprio corpo apodrecendo e servindo como exemplo aos outros homens. Para Edgar Morin (1997), do ponto de vista da organização da vida, a sociedade só funciona como instituição pela morte, com a morte e na morte. É por isso que, entre nós, sempre existiu mais do que uma relação viver-morrer: uma relação viver-mortos, que é quando a presença dos mortos é tão forte no cotidiano quanto quando eram vivos. Talvez por isso, seja possível perceber imagens da ordem do fantasmagórico tão presentes na filmografia universal e, em particular, nos documentários autobiográficos que buscam alguém que já esteve e que já não está.

Na história do conhecimento humano, são os mortos que vivem regendo a fortuna, a caça, a guerra, as colheitas, a chuva etc. Para tanto, não existam grupos humanos organizados na história que tenham abandonados seus mortos. As primeiras evidências de sepultamento surgem já na era dos neandertais. Morin cita Eugéne Pittard: "não eram os brutos que se dizia. Deram sepultura aos seus mortos" (*Idem*, p. 23). São as sepulturas os dados primeiros da visão antropológica da relação entre homem e morte e são elas que evidenciam, nos estudos da história do homem, a presença desde sempre da crença na imortalidade humana[19]. "A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual" (*Idem*, p. 25). E que, aos poucos, vai sendo tomada como algo inerente à vida do homem, transformando os rituais em torno

[18] Irmãos humanos que ao redor viveis / Não nos olheis com duro coração / Pois se aos pobres de nós absolveis / Também a vós Deus vos dará perdão / Aqui nos vedes presos, cinco, seis / Quanto era cara viva que comia / Foi devorado e em pouco apodrecia / Ficamos, cinza e pó, os ossos, sós / Que de nossa aflição ninguém se ria / Mas suplicai a Deus por todos nós / Se dizemos irmãos, vós não deveis / Sentir desprezo, embora condenados / Tenhamos sido em vida. Bem sabeis: / Nem todos têm os sentidos sentados / Desculpai-nos, que já estamos gelados / Perante o filho da Virgem Maria / Que seu favor não nos falte um só dia / Para livrar-nos do inimigo atroz / Estamos mortos: que ninguém sorria / Mas suplicai a Deus por todos nós / A chuva nos lavou e nos desfez / E o sol nos fez negros e ressecados / Corvos furaram nossos olhos e eis-nos de pêlos e cílios despojados / Paralíticos, nunca mais parados / Pra cá, pra lá, como o vento varia / Ao seu talante, sem cessar, levados / Mais bicados do que um dedal. A vós / Não ofertamos nossa confraria / Mas suplicai a Deus por todos nós / Meu príncipe Jesus, que a tudo vês / Não nos entregues à soberania / Do Inferno, que só ouvimos tua voz / Homens, aqui não cabe zombaria / Mas suplicai a Deus por todos nós. In: VILLON, François. Disponível em: <http://omarona.blogspot.com.br/2007/09/balada-dos-enforcados-franois-villon.html>. Acesso em: nov. 2024.

[19] Eduardo Galeno conta, no seu livro *Os filhos dos dias*, que no Haiti, uma antiga tradição proíbe levar o corpo do morto em linha reta até o cemitério. "O cortejo segue em zigue-zague e dando muitas voltas, por aqui, por ali e outra vez por aqui, para despistar o defunto, e para que ele não consiga mais encontrar o caminho de volta para casa". No final do texto, Galeano escreve: "No Haiti, como em todo lugar, os mortos são muitíssimos mais que os vivos" (GALEANO, 2012, p. 348).

dos cadáveres como o reconhecimento da sua chegada. Portanto, existirá ao longo da trajetória humana uma contradição em que se opera uma vontade de se fazer eterno – "No dia seguinte ninguém morreu" (SARAMAGO, 2005, p. 11), paralela a um mal-estar e um horror de se saber finito – "Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja" (*Idem*, p. 18).

Da linguagem e do símbolo surgem as ideias de mito, magia e salvação, que estão, inicialmente, ligadas aos cultos agrários, mas que evoluem até a figura de um salvador. Nasce um homem simples, filho de um carpinteiro de Nazaré, a mais "bem-sucedida" proposta de salvação da história do Ocidente: Jesus Cristo. De fato, o terror da morte é um oceano de possibilidades para as religiões. Uma perfeita forma de dominação: a promessa de que não iremos morrer. Para Morin, o cristianismo é que exprimirá com mais violência, mais simplicidade e universalidade o "apelo da imortalidade individual, o ódio da morte" (MORIN, 1997, p. 194). Assim, o cristianismo se coloca diante dos complexos problemas humanos e se esconde, assim como o homem, nas aspirações em face da morte[20]. Jesus assume os pecados do mundo e carrega em si a segunda chance divina para os homens, permitindo a reconciliação. Ele representa um Deus triunfante diante da morte. Passa-se então a precisar morrer, sofrer, para ter a recompensa. "A ideia da redenção pelo sofrimento é e continuará a ser a melhor ideia do mundo moderno" (*Idem*, p. 197).

Enquanto as religiões propagam a salvação, ainda antes do nascimento de Jesus Cristo, em Atenas, Sócrates, o primeiro filósofo a tratar do assunto com extensão, olhou a morte sem angústias, com quase desdém. Por lá, até então, as propostas de salvação e imortalidade estabelecida pelas religiões não surtaram efeito. "A filosofia sentiu-se suficientemente segura e lúcida para pôr entre parênteses os deuses e as promessas, e com bastante energia olhar de frente a morte" (*Idem*, p. 228). Assim, Sócrates pensava que não

[20] A eficiência da invenção cristã passou também pela ideia de sexualidade com a fábula do pecado original. Nela a Igreja põe a morte na conta do homem e ao mesmo tempo responsabiliza o desejo sexual. "Maldito seja quem quer que afirme que Adão foi criado mortal", diz Morin. É pelo pecado original que, uma vez cometido, o homem, por mais puro que seja, não poderá mais fugir da morte. Por isso, a partir daí, a resposta verdadeira é divina. Só o perdão de Deus passa a possibilitar a vida eterna. Outra estudiosa que veremos nas páginas seguintes e que trata do assunto do pecado é Françoise Dastur. Para ela, a ideia do pecado original só pode ser formada porque "o ser humano ao nascer, vê se estender, atrás de si, um passado absoluto do qual jamais poderá se apropriar inteiramente e pelo qual ele é, portanto, originalmente culpado". (2002, p. 101).

sabendo "se a morte é um bem ou um mal, um nada ou um tudo, só devemos agarrar-nos ao bem da vida, que esse é certo" (SÓCRATES *apud* MORIN, 1997, p. 230). Ele entendeu que não se pode querer contra a morte, que o homem não consegue, ainda que seja o seu maior desejo, se fazer imortal e que, por isso, não existem razões para dar ao assunto importância e muito menos sacrificar a vida por aquilo que não se sabe certo. Pouco mais de um século depois, o epicurismo[21] materializará o corpo e atomizará o cosmo, reduzindo a morte a um simples nada. Uma máxima que afirma simplesmente que a morte não existe para quem morre.

> A morte não é nada: o que é destruído é insensível, o que é insensível não existe. "Depois da morte tudo acaba, mesmo a morte", diz Séneca, o estoico, de maneira muito epicurista. O epicurismo, e depois dele os moralistas clássicos da razão, de Montaigne a Feuerbach, passando pelos enciclopedistas, concluem pela inexistência da morte (MORIN, 1997, p. 235).

Quem se debruça também sobre o epicurismo é Françoise Dastur em sua obra *A morte: ensaio sobre a finitude*. Nele, cita um texto da epopeia mesopotâmica, *Gilgamesh*, onde um rei (Gilgamesh) no momento da perda de um amigo, Enkidu, parte em viagem à procura de um remédio que servisse para evitar a morte. Ao final, fracassado e obcecado com o que aconteceu a seu amigo e temendo sofrer o mesmo fim, Gilgamesh, "se revolta contra esse prazo inevitável que parece, contudo, inscrever-se na própria natureza das coisas" (DASTUR, 2002, p. 14). "É significativo que a relação com a morte seja descrita, nesse texto que inaugura de alguma forma toda a literatura, como que diz respeito a morte do outro" (*Ibidem*). É, a partir da observação do epicurismo que se discorre sobre a existência da morte no outro e essa finitude que atinge ao próximo nos lembra constantemente que um dia atingirá a todos. Isso, na visão de Dastur, gera um dos sentimentos mais complexos da humanidade: o luto. "É precisamente a privação do outro que é experimentada no luto" (*Idem*, p. 67).

> o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. [...] É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios de conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo (FREUD, 2011, p. 47).

[21] O sistema filosófico está diretamente ligado aos pensamentos e ensinamentos de Epicuro de Samos, o Filósofo do Jardim – como ficou conhecido. Grosso modo, o epicurismo prega a procura dos prazeres moderados para atingir um estado de tranquilidade e de libertação do medo.

Segundo Freud, “uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido” (FREUD, 2011, p. 51). Nesse texto, intitulado *Luto e melancolia*, escrito em 1915 (publicado em 1917), ele compara as duas reações humanas a um sentimento de algo perdido. Enquanto o luto, a perda do outro, é natural, embora ela nos desperte para nossa própria morte, a melancolia remete a algo desconhecido, enigmático, que pode ou não estar relacionado com a perda de alguém. Além disso, explica-nos Freud, a melancolia gera também um rebaixamento do sentimento de autoestima. “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (*Idem*, p. 53). Desse modo, enquanto a melancolia é desencadeada por uma lista infinita de possibilidades, o luto está sempre relacionado com a perda real, a morte de um objeto.

Comparado à melancolia, o luto parece para Freud como um mal menor, mesmo com o empobrecimento do ego e da transformação em um sujeito inapetente para buscas libidinais. Ainda assim, é um trabalho de paulatino desligamento da libido em relação ao objeto de prazer e satisfação narcísica que o ego perdeu, por morte ou abandono, nos alerta Maria Rita Kehl. “Ter sido arrancado de uma porção de coisas sem sair do lugar: eis uma descrição precisa e pungente do estado psíquico do enlutado” (KEHL, 2011, p. 18). E, elaborar isso, não é algo simplório. Por isso mesmo, Freud, na visão de Kehl, atua em uma investigação inesgotável, apurando todos os questionamentos possíveis para compreender o experienciar do luto.

Três anos após publicar *Luto e melancolia*, Freud introduz conceitos que ampliam sua teoria psicanalítica ao explorar fenômenos que não parecem seguir o princípio do prazer – que postula que os seres humanos tendem a buscar a satisfação e evitar o sofrimento. Assim, ele publica *Além do princípio do prazer*, em 1920. Nesse trabalho, o psicanalista apresenta a ideia da pulsão de morte (Thanatos) que atuaria em oposição à pulsão de vida (Eros). Com isso, Freud amplia a compreensão da psique humana, mostrando que o comportamento não é motivado apenas pela procura de prazer, mas também por impulsos destrutivos. Esses impulsos se manifestariam em comportamentos repetitivos, desafiando a lógica da autopreservação. Assim, Freud observa que, além de buscar prazer e evitar dor, o comportamento humano também pode ser impulsionado por uma tendência à repetição de experiências dolorosas, sugerindo uma força inconsciente que busca o retorno a um estado inorgânico, ou seja, à morte. É desvelada uma dinâmica mais complexa, revelando um aspecto paradoxal da natureza humana.

> O princípio de prazer parece estar verdadeiramente a serviço dos impulsos de morte; no entanto, ele também vigia os estímulos de fora avaliados pelos dois tipos de impulsos como perigos, mas, de maneira muito especial, as intensificações de estímulo provindas de dentro que almejam uma dificultação da tarefa de viver (FREUD, 2016, p. 94).

Há, para Freud, características capazes de revelar tal pulsão. Entre elas a compulsão à repetição que se estabelece, para o autor, em alguns indivíduos que refazem as experiências traumáticas ou dolorosas com frequência. Sujeitos que, em importantes momentos, buscam reencontrar as experiências chocantes da vida, como nas reações terapêuticas negativas[22]. Freud também elabora o pensamento a partir da sua percepção na relação traumas e sonhos, analisando como pessoas que sofreram traumas tendem a reviver o evento em pesadelos repetitivos, colocando em crise a ideia de que os sonhos são manifestações de desejos.

Apesar do aparente conflito entre pulsão de morte (*Thanatos*) e pulsão de vida (*Eros*) e, embora exista uma leitura comum que sugere que Freud desenvolveu um pensamento em torno da dicotomia "vida = busca da criação e prazer" e "morte = procura pela destruição", o conceito não pode ser simplificado a tal ponto. Importante lembrar que a ideia de pulsão de morte não surge necessária ou diretamente da experiência clínica. O próprio Freud argumenta no final do texto que existem várias questões que demandam respostas que não são possíveis naquele momento. "É preciso ser paciente e aguardar por mais meios e ocasiões de pesquisa" (*Idem*, p. 94).

Nos explica Christian Dunker (2017) que é comum se utilizar o conceito de pulsão de morte para explicar manifestações clínicas diretamente, passando-se da pulsão de morte para a destrutividade ou agressividade. Para o autor, isso leva uma ideia de "superdeterminação" do conceito que, na prática, não existe. Segundo ele, para compreender de uma forma mais ampla, é preciso considerar o que Freud elaborou a respeito do paradigma da fusão e desfusão das pulsões. É nesse conceito que se tem o desdobramento da leitura pulsional, onde é possível encontrar as relações entre pulsão de vida e morte. É o lugar, para Dunker, em que a pulsão de morte pode também ser criativa.

[22] Segundo Laplanche e Pontalis, a reação terapêutica negativa refere-se a um tipo de resistência ao processo de cura, particularmente difícil de vencer. Em vez de apresentar melhoras durante a análise, o paciente demonstra um agravamento do quadro, como se, para alguns, o sofrimento fosse algo preferido (LAPLANCHE; PONTALIS, 1998).

Em *Um estudo autobiográfico*, Freud (1996b) mantém a ideia de que a psicanálise, a partir da sua obra *A interpretação dos sonhos*, "deixou de ser um assunto puramente médico" (FREUD, 1996a, p. 78). E defendeu que a arte também poderia ser uma fuga de uma realidade não satisfatória, como também o faz o neurótico, porém, o artista saberia encontrar o caminho de volta.

> O domínio da imaginação logo foi visto como uma 'reserva' feita durante a penosa transição do princípio do prazer para o princípio de realidade a fim de proporcionar um substituto para as satisfações instintuais que tinham de ser abandonadas na vida real. O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para este mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos [...]. Mas diferiam dos produtos sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas (FREUD, 1996b, p. 81).

O poder criativo do indivíduo pode se manifestar por meio de um conceito bem conhecido de Freud: a *sublimação*, que é um processo psíquico pelo qual impulsos e desejos instintivos, especialmente de natureza sexual ou agressiva, são transformados em atividades ou realizações socialmente aceitáveis, como a arte, a ciência ou o trabalho. Ao invés de satisfazer diretamente esses impulsos, o indivíduo os redireciona para formas mais elevadas e culturalmente valorizadas, promovendo assim "uma espécie de apaziguamento do sofrimento psíquico, organizando-o numa direção construtiva e benéfica" (CARVALHO, 2006, p. 16). Segundo Ana Cecília Carvalho, apesar da produção cultural e o reconhecimento social serem capazes de proporcionar certo alívio ao sofrimento, a criação também pode liberar algo que gera aspectos paradoxais capazes de contribuir para a destruição e aumentar o desamparo do indivíduo. Assim, quanto mais a criação sublima, mais libera a pulsão de morte.

Para Clarissa Metzger e Nelson da Silva Junior, considerando a hipótese de que quanto mais sublimação, tanto mais pulsão de morte desfusionada, a conclusão lógica é que, sendo a escrita um processo sublimatório, ela tem como consequência a desfusão pulsional. "No entanto, se a sublimação acarreta como consequência inevitável a desfusão pulsional, por outro lado, ainda assim essa talvez seja uma das saídas mais eficientes que temos à disposição no enfrentamento do desamparo" (METZGER; JUNIOR; 2010, p. 573).

É possível pensar essa paradoxal e complexa forma de experiência humana, a partir do trabalho com luto que mobiliza os filmes de Cristiano Burlan. Podemos nos perguntar como essa conexão de uma desfusão pulsional que gera algo do criativo, mas também do destrutivo, se apresenta no nosso corpus de análise, aproximando assim a feitura dos filmes, seu processo, investimento, ao luto e sua elaboração. Em *Construção*, o luto se faz visível no material fílmico, compelindo a toda uma ressignificação do filme, por meio da dedicatória ao final. Porém, há outras camadas que nos levam a pensar na elaboração que Cristiano Burlan realiza, como o silenciar de algumas cenas. Em um documentário bastante barulhento, a ausência de som chega a ser incômoda e aterrorizante. Como no minuto 16, quando entre uma imagem e outra – coberta por um som diegético –, uma janela é filmada em completo silêncio. Seria o sumiço do som em meio ao caos de uma construção, uma reflexão de ausência? O curioso é que a mesma janela retorna dois minutos depois, trazendo um outro momento de ausência sonora para a obra.

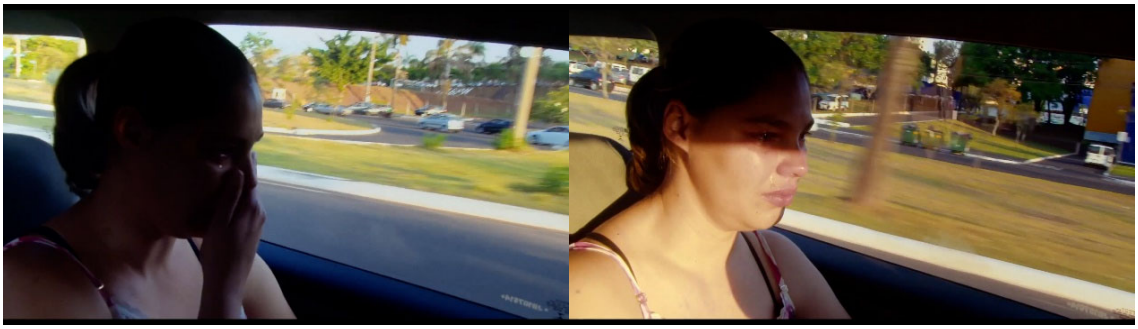
Em *Mataram meu irmão*, há dois momentos onde a elaboração do luto nos parece mais manifesta. A primeira delas se dá na mais longa sequência do filme: na conversa de Cristiano com seu amigo de infância, na praia. Ali, onde se discursa a respeito de uma "odisseia familiar", durante quatro planos que duram mais de 20 minutos, o cineasta escuta as lembranças de um amigo muito próximo sobre suas impressões em relação ao próprio Cristino, a sua rede familiar e a seu irmão. Além disso, rememora a noite do assassinato no Capão Redondo. "Eu lembro que você pegou ele no colo. [...] Lembro que peguei nele... estranhíssimo. Aquela coisa dura, inanimada", afirma o entrevistado. "A gente ficou com você a manhã inteira, o resto da madrugada inteira, você não dormiu". É um momento no qual o realizador confronta suas memórias, relembra suas feridas e revive, enfim, o luto.

A conversa, mais do que contextualizar os acontecimentos para os espectadores, coloca Burlan diante da realidade da perda. Aqui, o cineasta se permite a posição de espectador passivo diante do raciocínio tecido pelas lembranças e percepções de um amigo (Figura 28). Neste momento, temos um realizador reflexivo que se aproxima mais do silêncio e de uma não ação que o trabalho de luto implica. Novamente se coloca, agora menos pela fantasmagoria e mais pelo posicionamento de Cristiano no sentido da tensão entre a presença-ausente ou entre proximidade e distância.

Em uma das cenas emblemáticas, sobre a qual já nos debruçamos em outro momento analítico, há um potente ensejo para elaboração de um sujeito enlutado. É quando, já no final do filme, Burlan encontra seu sobrinho e sobrinha, filho e filha de Rafael. Em um determinado instante, quando a sobrinha, após tocar algumas canções que a faz lembrar do pai, tenta "puxar" algum assunto com o tio, um silêncio se estabelece. Depois, assistimos a um abraço entre tio e sobrinha e percebemos se tratar da única cena do longa-metragem em que Cristiano chora a morte do irmão.

O choro, por outro lado, é muito presente ao longo de todo o terceiro filme da trilogia. O luto aqui parece ainda senão se elaborar, se manifestar por meio das conversas. É no ato da filmagem que o filho-cineasta necessita reviver os afetos da despedida da mãe. Nesse sentido, um trabalho com o luto está em jogo. Burlan, agora presente no campo, ocupa novamente um lugar de escuta. "Faz seis anos, mas eu remeto aquela época ali todinha. Eu sei tudo, em detalhes", lembra a irmã ao irmão, falando sobre o dia em que o feminicídio aconteceu. Em *Elegia de um crime,* os afetos de perda são mais evidentes nos documentados. Kelly Burlan, a irmã, é convocada todo o tempo. Ela, que morava próxima à mãe, em Uberlândia, era a filha de convivência diária. Foi ela que encontrou Isabel morta. No final do filme, a personagem depõe sobre os sonhos que costuma ter tentando salvar a mãe: "mas não consigo", diz em prantos. O momento é atravessante e desvela talvez não o trabalho do luto do cineasta, mas um trabalho com o luto sendo filmado (Figura 43).

Figura 43 – Kelly Burlan relembra seu sonho constante (Plano 176)



Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

É também com ela que Burlan vive talvez o momento mais evidente da experiência de um enlutado. É quando ambos vão até a casa que era da mãe e onde ela foi assassinada pelo namorado. Ali, com a irmã como guia, Cristiano confronta com as memórias de Kelly, detalhando o momento do encontro com o corpo da mãe, Isabel. A

cena desvela uma estranheza e um desconforto, sobretudo, do cineasta. Minutos depois, assistimos aos dois sentados em um meio-fio, desolados, em completo silêncio, processando talvez a visita que acabaram de realizar, remexendo as memórias doloridas de um lugar (Figura 32). A ausência de palavras expõe a dificuldade em verbalizar algo devastador. A escolha de Burlan em se colocar diante das câmeras, mostrando sua vulnerabilidade, potencializa a veracidade e a crueza do momento.

No estudo de Diego Benevides Nogueira sobre a "Trilogia da Morte" de Petrus Cariry — composta pelos filmes *O Grão* (2007), *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* (2015) — a morte é apresentada não só como uma separação física, mas como uma ruptura dos vínculos afetivos, que gera uma sensação de impotência. Talvez onde só o silêncio seja possível, como na cena de Burlan e Kelly sentados na rua. No entanto, Nogueira aponta que a morte também pode unir os que continuam vivos, fortalecendo laços de apoio mútuo no enfrentamento da perda. Nesse sentido, o luto é elaborado em meio às relações humanas, incluindo aquelas construídas durante a criação dos filmes. O cinema, para Cariry, não é apenas um registro de ausência, mas também uma plataforma onde o luto é compartilhado e experienciado coletivamente, permitindo que tanto cineasta quanto espectadores enfrentem a ausência de forma mais profunda e reflexiva (NOGUEIRA, 2020).

Com base na leitura fenomenológica de Vilém Flusser, Nogueira sugere que a morte do outro nos "diminui" enquanto indivíduos. Quando essa perda é de alguém muito próximo, ela pode ser sentida como uma espécie de aniquilação pessoal, pois a ausência do outro faz com que o mundo pareça perder sentido. Em casos de proximidade íntima, a morte do outro pode equivaler à perda da substância toda: com a morte do próximo, eu deixo de existir. "E esta vivência do nada que se abre com a morte do próximo se manifesta enquanto sensação do desaparecimento do mundo: nada mais interessa e, portanto, nada está lá objetivamente" (FLUSSER *apud* NOGUEIRA, 2020, p. 32).

Ao observar os filmes de Cristiano Burlan, é possível pensar que essas aproximações familiares e afetivas que ele constrói na criação dos filmes – ao revisitar a memória de parentes como pai, irmão e mãe – são uma forma de reconstruir a si mesmo como um sujeito despedaçado pela dor, um processo por meio do qual o cineasta busca reorganizar o que foi destruído pela perda. Assim, como sugere Nogueira, na feitura da

obra, fortalecem-se os laços entre o irmão-realizador, Cristiano Burlan, e os irmãos-personagens, Kelly, Tiago e Ricardo, criando um espaço de intimidade e união que transcende a própria morte. A elaboração do luto se dá, portanto, no ato de criação; é na feitura que Burlan se encontra com o outro, restaurando fragmentos de memória e de si mesmo. É no fazer fílmico que Burlan, ao elaborar sobre si e sobre seus documentados, também se reinventa, imortalizando suas perdas e ressignificando sua dor.

Com base na interpretação de Georges Didi-Huberman feita por Mariane Pereira Rocha (2023), pode-se dizer que as imagens dos parentes vivos e as buscas pelos entes falecidos representam uma tentativa de reconstruir partes de si mesmo, em um esforço para relembrar e se reconectar com o que foi perdido. Na feitura do luto que se elabora em processo, há uma dinâmica em que a ausência dos mortos e a presença dos vivos se entrelaçam em uma busca para "poetizar" a dor, equilibrando constantemente a falta com o desejo de preservar alguma memória.

Burlan cria, enfim, um "memorial audiovisual" para aqueles que partiram, usando imagens, sons e a própria estrutura narrativa para compartilhar memórias e sentimentos dos que ficaram. Essa representação permite ao cineasta reorganizar seu luto, transformando a ausência em arte, o que imortaliza os entes perdidos e ressignifica sua relação com o vazio deixado por eles. Isso se manifesta de diferentes formas: por meio de imagens fragmentadas que expressam a dificuldade em lidar com a perda, como no filme sobre o pai, ou em uma narrativa que denuncia injustiças, como o assassinato de seu irmão ou o feminicídio de sua mãe. Em todos os casos, o cinema, com seus recursos de câmera, iluminação e ação, atua como um elo entre o cineasta, sua dor familiar, seus entes e o processo de luto, cada filme revelando isso de forma única.

Em *Construção*, a espontaneidade e a ausência de uma abordagem "objetiva" do luto criam uma potente elaboração dessa dor, deixando espaço para uma expressão genuína e fragmentada da perda. Já em *Mataram meu irmão*, o sucesso do filme trouxe ao cineasta uma nova consciência sobre seu papel como personagem enlutado, fazendo com que ele reconsiderasse o próprio *Construção* e percebesse a profundidade do luto que estava retratando já na primeira obra. Na última etapa da trilogia, *Elegia de um crime*, a busca pela memória da mãe é mais estruturada e consciente, utilizando mais imagens de família, fotos e cenas planejadas, o que torna a elaboração do luto menos intensa, já

que a perda, neste caso, é abordada de forma mais organizada, controlada, e menos arriscada e processual, explorando um território próximo e familiar, já muito agenciado pelos álbuns de família. Essa diferença sugere uma transformação na forma como Burlan lida com o luto, passando de uma abordagem mais visceral e intuitiva para uma reflexão mais contida, que retrata a familiaridade já adquirida com a dor e a lembrança. Adquirida, inclusive, na feitura dos dois primeiros trabalhos da trilogia.

Para compreender essa dinâmica, será importante analisar o conceito de "infamiliar". Pensamos que, quanto mais o filme apresenta a experiência "infamiliar", mais intensamente o luto é trabalhado. Em contraste, quanto mais o filme consegue se aproximar do familiar, utilizando arquivos e imagens de família, e estratégias documentais codificadas e protocolares, menos espaço para o trabalho do luto se deixa em aberto. Até porque, em *Elegia de um crime*, os arquivos caseiros são tratados, diferente da única foto dos irmãos borrada em *Mataram meu irmão*, de modo pouco opaco e mais transparente, como um material que proporciona um sentimento de conforto. Nos filmes de Burlan, o infamiliar aparece como uma espécie de distanciamento dele mesmo — uma abordagem que sugere o trabalho de luto enquanto vai além do âmbito familiar e entra no terreno movediço da incerteza e da busca de sentido.

3.3. A experiência do Infamiliar

Ao longo da pesquisa, persistiu uma sensação de desajuste nas tentativas de captar o íntimo nos documentários, como em *Elegia de um crime,* quando Cristiano ao conversar com seu irmão, Ricardo (no minuto 16), tenta manter a comunicação ativa, ao perguntá-lo sobre a prisão. A conversa que girava em torno da memória do irmão sobre como ficou sabendo do feminicídio da mãe, repentinamente muda o tom, como as confabulações que se estabelecem entre desconhecidos em elevadores. O irmão surge contando: "eu fui trabalhar, de manhã, aí o zé... o nome dele é zé mesmo, chegou em mim e falou pra mim: ó, você não tá sabendo o que aconteceu com sua mãe, não? eu falei: não. [...] sua mãe faleceu. eu falei: cê tá brincando? Aí na hora fiquei muito triste, né? Comecei a chorar muito na hora", relembra o entrevistado. Logo depois, continua: "Aí na sequência minha ex-mulher me ligou, né? Chorando já... e foi assim que fiquei sabendo." Cristiano, então, pergunta: "por que você foi preso?" Ricardo, surpreso, reage: "Por quê?". Burlan confirma: "é." Ricardo então explica as razões. A conversa que parecia rumar para algo

mais íntimo da rememoração do irmão e do próprio Cristiano, então, se encerra estranhamente.

Ao comparar cada obra, o material fílmico revela a complexa jornada do realizador em suas aproximações. Na primeira, Burlan se mantém bastante distante dos personagens, mas, no terceiro documentário, sua presença é de muita proximidade. Esse vínculo se torna evidente nos abraços e choros compartilhados. Contudo, mesmo que esse acercamento se reconfigure, criando um novo tipo de relação (como discutido no capítulo anterior), não é só a intimidade que se estabelece. Mesmo ao se aproximar, Burlan permanece num espaço limítrofe, onde, ainda que irmão, não deixa de estar em um lugar de desconhecido.

Trata-se de uma constatação observável a partir do material fílmico de outros realizadores e realizadoras. É o caso, por exemplo, de *Uma passagem para Mário* (2013), de Eric Laurence. A relação entre dois amigos e um plano para seguirem estrada juntos do Recife até o Atacama, no Chile. Neste caso, o íntimo é estimulado pelas imagens em que o próprio personagem, Mário Duques, realiza durante o seu tratamento de câncer. Antes de se saber morto, o filme remete um plano de vida. Eric e Mário prontos para pegar estrada e atravessar paisagens, fortalecendo vínculos e sonhos. Com a morte de Mário, o documentário segue seu trajeto e, solitário, o realizador leva o que existe de fantasmagórico de Mário: suas imagens.

Poderíamos pensar em outras obras também já citadas nesta investigação, como *Separações* (2009), de Andréa Seligmann Silva ou *Inconfissões* (2017), de Ana Galizia. Vejam, por exemplo, o caso de *Cinema Contemporâneo* (2019), de Felipe André Silva, em que o realizador desvela um abuso sexual sofrido na sua infância. Nessa obra, a narrativa é costurada a partir de uma foto dele criança em volta dos parentes e abusadores. Trata-se de um pequeno pedaço de vida que se edifica em trechos de vivências, momentos íntimos produzidos a partir de uma realização, mas também do ato de viver que se amplia e reverbera nos outros, em quem o assiste, em quem o compreende, em quem se identifica. Há muito de uma exposição do íntimo, mas também de outra ordem, que sugere outro discernimento e muita estranheza.

Foi nesse percurso de pesquisa que encontramos o conceito que nos pareceu mais adequado: "*infamiliar*". Embora não seja nova, essa noção pode servir como uma

categoria explicativa para a maneira como a autobiografia é representada no cinema, trazendo uma perspectiva inovadora. Curioso é que o termo ganhou maior relevância em nossa pesquisa graças a uma tradução recente, de 2019, do termo *unheimlich*, de Sigmund Freud, que coloca a experiência do familiar sob suspeita ao usar o sufixo "in", para formar "*in-familiar*". O pensamento freudiano, junto com um termo do português, nos ajuda a entender o tipo de estranhamento que pode surgir ao localizar algo que vai além do íntimo nos filmes. A partir daí, percebemos haver uma experiência adicional, que acrescenta uma nova camada à nossa compreensão das narrativas cinematográficas autobiográficas.

Como se trata de uma palavra nova para um termo velho, é necessário alinhar explicações. O "Infamiliar" do qual falamos é amplamente conhecido por outras traduções, como "Estranho" (Edição Standard) ou "Inquietante" (Companhia das Letras). Ou "sinistro", "ominoso", "inquietante estranheza", "estranheza familiar" e até "inquietante estranheza familiar", como nos aponta em nota os tradutores Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, na edição da Editora Autêntica, de 2019.

No texto de apresentação, escrito por Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, os autores trabalham seus argumentos em torno da escolha da palavra, relembrando estarem diante de algo intraduzível. Citam Barbara Cassin: "o intraduzível é antes o que não cessa de (não) traduzir" (CASSIN *apud* IANNINI; TAVARES, 2019, p. 9). "Infamiliar é a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto do morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimliche*" (*Ibidem*).

Conforme os autores, a análise de Freud se baseia inteiramente no caráter ambivalente da palavra negada pelo prefixo alemão "*Un-*". Esse prefixo não apenas duplica a ambivalência, mas também a preserva e a evoca simultaneamente. "A força e a graça desse ensaio são inseparáveis de seu imanente problema de tradução" (DUNKER, 2019, p. 200). Importante notar que *heim* pode ser traduzido por "lar" ou "morada" e *heimlich* como "familiar", "conhecido", "costumeiro". Porém, é possível – explica seus tradutores, pensar na oposição público e privado, onde *heim* também pode ter associação com "íntimo", "oculto", "sigiloso". "Assim, *geheim* tem o sentido de secreto, *Geheimnis*, o de segredo. Vide o conhecido acrônico *Gestapo* para *Geheime Staatspolizei* (polícia secreta estatal)" (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 17).

Para Dunker, a escolha dos tradutores de se manter o mais literal possível, sendo "in-" prefixo de negação, para "*un*-" em alemão, e "familiar" como "*heimlich"*, "respeita a dupla indeterminação, de sentido e de conceito, que constitui a base e a fórmula expressiva do ensaio" (DUNKER, 2019, p. 200).

> Em vez de forçar a comensurabilidade semântica do termo, como se fez nas traduções inglesa (*uncanny*), espanhola (*ominoso*) ou nas traduções brasileiras anteriores (estranho/inquietante), desta vez se optou por manter o problema. Se as soluções anteriores sempre pediam por um esclarecimento complementar e corretivo, como em "estranheza inquietante", essa nova decisão tradutória deixa o problema às claras ainda que ao preço de um neologismo. Com isso somos levados a reconhecer, de saída, que há diferentes maneiras de negar a familiaridade e que essa dificuldade faz parte do conceito examinado (*Ibidem*).

A sua tradução, em suma, é de vital importância porque se trata de um vocabulário no qual o próprio Freud se dedica exaustivamente ao longo de todo o ensaio de 1919, atuando numa investigação filológica e lexical para buscar as diversas possibilidades interpretativas que a palavra produz. Além disso, como é uma nova palavra para um velho termo, é importante se apropriar das argumentações em torno dessa nova tradução.

Em seu texto, Freud realiza dois gestos. O primeiro é a investigação da palavra em si: *unheimliche*. Ele desmembra o vocábulo, examinando suas raízes etimológicas e significados históricos, passando pelo uso do termo em outras diversas línguas para compreender melhor as conotações e denotações que ela carrega. Faz isso, realizando testagens em torno de possíveis definições. Depois, Freud empreende uma pesquisa em torno do experiencial, citando exemplos no que existe de empírico, em sua própria vivência, mas sobretudo na literatura. Ele recorre às narrativas literárias para ilustrar como o "infamiliar" se manifesta e é percebido pelos indivíduos. A partir daí, Freud vai cortando e costurando o termo para nos ajudar a compreender o que o vocábulo e os sentimentos envoltos produzem. Antes do mergulho em cada gesto, ele alerta: "Quero logo anunciar que ambos os caminhos conduzem, de fato, a um mesmo resultado, o de que o 'infamiliar' é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo" (FREUD, 2019, p. 33). Por fim, provoca: "Como é possível, sob quais condições, o que é íntimo se tornar 'infamiliar', aterrorizante, é algo a ser demonstrado na sequência" (*Idem*, p. 33).

Em seguida, Freud nos explica que a palavra alemã *unheimlich* [infamiliar], que é o oposto de *heimlich* [familiar], falseia uma conclusão de que algo seria assustador pela razão de ser desconhecido. "Mas, naturalmente, nem tudo que é novo e que não é familiar

é assustador; a relação não é reversível" (*Ibidem*). Segundo ele, para o não familiar se tornar infamiliar é preciso acrescentar algo.

Para Iannini e Tavares, familiar trata de "algo que, por um lado, reconhecemos como íntimo e já conhecido, mas, por outro lado, percebemos como desconhecido, como estranho e inquietante, como esquecido e oculto, de e em nós mesmos" (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 10). Para Dunker, este comparativo lexical gera relações de hospitalidade e reconhecimento, dimensões de segredo e ocultamento e uma interpenetração entre público e privado. Enquanto em familiar é possível perceber a "casa", com intimidade e privacidade, ou "confiança" (manter-se próximo) ou ainda o que existe de vivo, de animado e de humano, no infamiliar há floresta e rua (público), desconfiança (manter-se distante) e mortos, inanimados e inumanos. Porém, as oposições não são simples. Os termos derivam de um lado para o outro e do outro para um, estabelecendo uma relação de indeterminação entre o que é familiar e infamiliar. "A solução pragmática encontrada por Freud para esse empecilho definicional apoia-se em Schelling, que designa o *Unheimliche* por meio do movimento envolvendo a transformação: o que deveria permanecer oculto, mas veio à tona" (DUNKER, 2019, p. 204).

É a partir do conceito de *Schelling* que Freud parece encontrar um caminho possível para definir essa complexa ambiguidade, esse jogo lexical que já se põe difícil no alemão e quase impraticável para outras línguas. Para Iannini e Tavares, o termo "infalimiliar" sugere que a barreira entre os idiomas, não chegando a ser intransponível, necessita de implicações que exigem um certo "forçamento". "O 'infamiliar' não é, nesse sentido, resultado da fidelidade à língua de partida, mas o vir à tona da infidelidade que tornou possível a transposição do hiato entre as línguas" (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 9). "Em suma, familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar" (FREUD, 2019, p. 47-49).

Encontrado uma possível definição, Freud transfere seu interesse da investigação da palavra para o exame detalhado do experienciar, testando os sentimentos de vivência em relação aos conceitos de permeiam o infamiliar. Assim, detalha o conto *O homem da*

areia[23], de E. T. A. Hoffmann, relacionando o medo de se perder os olhos como um substituto do medo da castração. A obra, considerada de conto fantástico, detalha a história de Natanael que escreve sobre uma experiência assustadora de um encontro com um vendedor de barômetros que o relembrou um trauma da infância. Este homem, o homem da areia, era associado as histórias aterrorizantes contadas por sua babá. Segundo ela, o homem da areia era um perverso que chegava quando as crianças não iam para a cama, jogava areia nos olhos delas, fazendo com que saltassem fora. Ao investigar, Natanael descobriu que o suposto homem era o advogado Copéllius, que se envolvia em experimentos alquímicos com seu pai. Uma explosão matou seu pai e, anos depois, Natanael reconheceu Copéllius no vendedor de barômetros. Para Freud, isso marca a substituição do homem da areia pelo temido pai, "de quem se espera a castração" (*Idem*, p. 63).

Nesse conto há também outro elemento essencial destacado por Freud nas observações do psiquiatra alemão Ernst Jentsch: o tema da boneca aparentemente viva. Diz Freud: "Segundo esse autor, esse fato é uma condição especialmente favorável para a eclosão dos sentimentos do infamiliar, na medida em que desperta uma incerteza intelectual, se algo estaria ou não vivo, e se o sem vida é demasiado semelhante ao vivo. (*Idem*, p. 63-65). Na obra, após se apaixonar por Olímpia, a boneca, Natanael enlouquece e, após ser internado, tenta matar sua noiva Clara e, enfim, se suicida. Neste caso, porém, não se trata de um medo infantil, como da castração, mas de um desejo infantil. Assim, castração e desejo se relacionam entre os afetos possíveis do infamiliar.

Mais adiante no texto, Freud irá discutir sobre o retorno do reprimido, lembrando que essa sensação é frequentemente provocada pelo ressurgimento de desejos e medos que foram suprimidos, como nos parece o caso presente, a partir da análise freudiana do conto. Porém, os exemplos para demonstrar o experienciar da infamiliaridade não se restringe ao campo da literatura fantástica. Ele também explora como essa sensação de estranheza pode surgir em situações cotidianas, transformando o ordinário em algo carregado de inquietação. Ele analisa como objetos e eventos comuns, quando vistos sob

[23] A sinopse da Editora Ubu resume a obra da seguinte maneira: "a história segue a vida do jovem estudante Nathanael, que se vê atormentado desde criança pelo homem da areia – uma figura sinistra que rouba os olhos das crianças. Confrontado por suas memórias infantis e pela incerteza da própria percepção, Nathanael navega os limites entre razão e loucura, imaginação e realidade.

uma nova luz ou em um contexto inesperado, podem evocar sentimentos de desconforto. Cita uma experiência pessoal, de quando se perdeu pelas ruas de uma pequena cidade italiana; usa exemplos de quando as pessoas se perdem em florestas ou quando buscam o interruptor em um quarto escuro; fala do seu caso clínico do neurótico obsessivo; da percepção em torno da superstição do mau-olhado; entre outros exemplos. Vai listando uma espécie de inventário de modelos possíveis onde a experiência do infamiliar pode se estabelecer.

Na maneira como observamos, o inventário de situações é listado pelo autor para edificar três trajetos. Primeiro, nos ajudar a perceber do que se trata o infamiliar. Depois, nos mostrar que há uma espécie de tipografia experiencial diferente em torno do sentimento. Mais adiante no texto ele mostrará o infamiliar da onipotência do pensamento ou da realização do desejo, ou, ainda, do retorno dos mortos. Por fim, as amostras situacionais também o ajudam a "expor o conteúdo essencial desta pequena investigação" (Idem, p. 85), a constatação de que o que mobiliza o infamiliar está ligado a angústia e ao recalque.

> Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque, entre os casos que provocam angústia deve haver então um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalcado que retorna. Essa espécie de angustiante seria então o infamiliar e, nesse caso, seria indiferente se ele mesmo era, originariamente, angustiante ou se carregava algum outro afeto consigo. Em segundo lugar, se isso é mesmo a natureza secreta do infamiliar, então entendemos por que o uso da língua permitiu que o familiar deslizasse para seu oposto, o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalcamento. Essa relação com o recalcamento também lança luz, agora, à definição de Schelling, para quem o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona (FREUD, 2019, p. 85-87).

Com o conceito mais estruturado, o autor parte para compreender o que ele chama do "mais elevado grau do infamiliar" (*Idem*, p. 87). Trata-se dos casos do infamiliar ligados "à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas" (*Ibidem*). É neste momento da argumentação freudiana que nossa pesquisa se apinha mais estritamente com a ideia de infamiliar. É onde os documentários se aproximam do conceito psicanalítico, especialmente ao explorar temas como o luto e a morte. O infamiliar emerge não apenas como algo desconhecido, mas como uma presença que assombra o cotidiano. Assim, essas obras cinematográficas se tornam um espaço onde o real e o imaginário se entrelaçam, evocando as angústias do retorno do reprimido.

Na morte, segundo Freud, permanece a condição do recalcamento, exigido para que exista um retorno como algo infamiliar. Isso se dá, segundo o autor, pelo fato de que temos uma relação com a morte ainda muito próxima dos tempos primitivos, onde permanece pouco alterado nossas reações emocionais originárias e a incerteza de nosso conhecimento científico. "Nossa biologia ainda não pode decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, talvez um evitável acaso do interior da vida" (*Ibidem*). Se ainda pensamos como "os selvagens", é perfeitamente concebível a presença do medo primitivo da morte em nós. Além disso, é aceitável que ele se faça poderoso "e esteja pronto para se expressar, assim que algo venha ao seu encontro" (*Idem*, p. 89).

> Nossa conclusão é a seguinte: o infamiliar da vivência existe quando complexos infantis recalcados são revividos por meio de uma impressão ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas. [...] Quando pensamos que as crenças primitivas se acoplam no meio íntimo aos complexos infantis e, de fato, neles se enraízam, não nos admiramos muito com o desaparecimento dessas delimitações (FREUD, 2019, p. 105-107).

Rever a "Trilogia do Luto" aos olhos do infamiliar nos parece ainda mais potente quando pensamos no que existe de ausência-presença e, sobretudo, de imagens fantasmagóricas nos três filmes.

3.4. Despertando o primitivo

Se algumas crenças primitivas seguem presentes na sociedade, isso se deve, pelo menos em parte, ao cinema. O tradutor de Freud, Ernani Chaves, nos ajudar a pensar a respeito. Segundo ele, o movimento que Freud faz em seu texto *O infamiliar* é também estético, percebendo que a literatura, a partir dos seus exemplos, sobretudo, de E. T. A. Hoffmann, desloca os demônios de fora de nós, para dentro, passando a nos habitar. Um sintoma disso está na definição que Freud dá à estética, atribuindo-lhe a ideia de uma "teoria das qualidades do nosso sentir" (FREUD, 2019, p. 29). "O artista e a arte não mais pretendem 'imitar', 'reproduzir' a realidade, mas sim 'percebê-la', e isso implica, necessariamente, o 'sentir', um 'sentir' no qual o somático e o psíquico estão em permanente relação" (CHAVES, 2019, p. 158). Nos exemplifica Chaves que o surrealismo de Dalí e Max Ernst na pintura e o cinema de Luis Buñuel levaram essa "verdade" freudiana, "a de que aquilo que insistimos chamar de 'realidade' é o que nos é mais 'infamiliar' – ao seu extremo" (*Ibidem*).

Da forma como Chaves observa Freud, ele percebe que o autor procede em relação aos especialistas em estética da mesma forma como atuou, anos antes, com os médicos-psiquiátricos: enfrentando-os. Assim, Freud não se coloca simplesmente como contemplador das obras que analisa, mas se posiciona muito mais próximo, passando, na visão de Chaves, de "leitor" à de "autor". "É como se ele também operasse, em relação aos textos que lê, com os mesmos instrumentos ópticos que o século 19 acabara por inventar" (*Idem*, p. 160). O autor se refere a invenção da fotografia e do cinema. "Assim, o mundo dos duplos, antes restritos às aparições fantasmagóricas, passará em breve a se tornar "real" pela duplicação própria às imagens fixas da fotografia e àquelas em movimento do cinema" (*Ibidem*). Não sendo uma mera "reprodução", mas operando uma lógica semelhante à realizada por Freud em seu texto, ou seja, devolvendo uma outra imagem da realidade.

> Freud se apropria de uma palavra de uso relativamente comum em alemão (pelo menos em seu uso adjetivo-adverbial), empresta-lhe um estatuto conceitual, transporta-a por variadas searas linguísticas e filosóficas, examina a experiência literária que melhor a engendra, escrutina a vivência real que ela recorta, para, ao final, devolver a palavra à língua, mas desta vez com o selo perene da psicanálise (IANNINI; TAVERES, 2019, p. 7).

Deste modo, podemos imaginar que se trate de um movimento freudiano abeirado do que faz os instrumentos ópticos que aproximam, distorcem e distanciam as supostas "realidades". O próprio Freud já comparou o aparelho psíquico e seu funcionamento com a câmera fotográfica em *A interpretação dos sonhos*. "A localização psíquica corresponderá a um ponto no interior do aparelho em que se produz um dos estágios preliminares da imagem" (FREUD, 1996a, p. 491).

Segundo Chaves, as várias formas do "infamiliar" estão "absolutamente presentes no nosso mundo midiatizado e fascinado pelas imagens" (CHAVES, 2019, p. 162). Basta pensar na exploração infinita e constante das figuras dos mortos-vivos, zumbis, vampiros e fantasmas da produção comercial cinematográfica, sejam em séries ou filmes.

Para Morin, atualmente, é a sétima arte que reforça e até ressuscita essa perspectiva. "No estado mais primitivo, o reino da morte é um universo de duplos que decalca em todos os pontos o universo dos vivos" (MORIN, 2014, p. 45). Sendo assim, é um reino passível de ser projetável em todas as coisas. Se antes isso se dava na arte da pré-história por intermédio do artesanato, desenhos, gravuras e pinturas, a partir da

invenção da fotografia e do cinema, ele passa a se manifestar por meio de imagens ainda mais "realísticas", porém, "enriquecida com a qualidade psíquica" (*Idem*, p. 49).

O duplo, defende o autor, visto na projeção cinematográfica, desperta o inconsciente ou *alter ego*, revelando os anjos da guarda ou os fantasmas que nos habitam. "A imagem detém a qualidade mágica do duplo, mas interiorizada, nascente, subjetivada. O duplo detém a qualidade psíquica, afetiva, da imagem, mas alienada e mágica" (*Idem*, p. 48). Assim, a fotografia e depois o cinema, irradia essencialmente duas percepções: da amortalidade e da metamorfose do tempo. Sobre a primeira, Morin defende que carregamos, ao longo de toda a vida, nosso dublo até o momento da morte, quando, enfim, ele se liberta para se tornar fantasma. "Logo, detentor da amortalidade" (*Idem*, p. 44).

A segunda percepção é considerada por Morin como a maior de todas as trucagens descobertas pelo cinema: a metamorfose do tempo. No cinema, o tempo é compreensível, dilatável e reversível. "Tempo mágico [...], tempo psicológico, subjetivo, afetivo, tempo cujas dimensões – passado, presente, futuro – se encontram indiferenciados, em osmose, como na mente humana" (*Idem*, p. 83). É, sobretudo, um passado-presente-futuro que se estabelece, sendo que o passado que escapa, mas que também permanece é o mundo dos duplos: dos mortos. Por isso, é possível, por meio do cinema, herdado pela fotografia, se estabelecer com clareza e magia uma presença-ausência. Conforme já citamos no capítulo anterior: "A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência" (*Idem*, p. 41).

Como já discutido anteriormente, é essa possibilidade de se buscar a presença por meio de uma ausência que mobiliza os filmes aos quais essa pesquisa se dedica. Em *Construção*, já indicamos como uma procura indireta e disfarçada estabelece uma evocação do pai. Como apontamos, é abeirando que o realizador formaliza o gesto. Burlan, ao longo do filme, explora o local onde seu pai trabalhou por muitos anos, aproximando-se gradualmente das pessoas que poderiam ter compartilhado esse ambiente com ele, revelando os rostos e as rotinas de homens invisíveis, ignorados pela sociedade. Dessa forma, os elementos humanos são observados à distância, separados das identificações. Aos poucos, a câmera, sempre montada em um tripé, começa a focar nas mãos antes de se aproximar dos personagens, mostrando a labuta diária em um dia comum de trabalho. É nesse jogo de imagens rememoradas que os entrelaçamentos entre Burlan

e Vânio são evocados. Em *Construção* tudo é barulhento, mas ainda mais ensurdecedoras são as tentativas de convocar a memória de um pai sobre o qual mal se conhece as reais circunstâncias de sua ausência.

Utilizando procedimentos diferentes, Burlan também realiza uma busca por um ente amado no segundo filme da "Trilogia do Luto": seu irmão. Em *Mataram meu irmão*, o cineasta trabalha com a precariedade das imagens, transformando Rafael Burlan, ao mesmo tempo, em um nome e em muitas memórias – que os entrevistados compartilham ao longo do filme. A obra é construída a partir da oralidade e das lembranças, onde as imagens surgem através dos depoimentos. O máximo que temos é uma fotografia borrada de três crianças na praia. Supõe-se que duas delas sejam o documentarista e o documentado, mas nem isso é certo. O primeiro e único potencial imagético de Rafael é seu corpo, baleado, inanimado, morto, depois de uma hora, quatorze minutos e quarenta e sete segundos de longa-metragem.

No terceiro filme da trilogia, enfim, Burlan trabalha uma busca da presença-ausência de forma clara e potencialmente comum. Em *Elegia de um crime,* os espectadores acompanham o desvelar de uma espécie de inventário de fotografias caseiras que acontece em paralelo ao processo de feitura do filme. Como já apontamos, é nesse documentário que Burlan costura laços afetivos, vendo e revendo momentos de entusiasmo a partir de arquivos que resistiram ao tempo.

É como procede Petra Costa em *Elena* (2012), para citar novamente outro trabalho para além das realizações de Cristiano Burlan. Petra, porém, opta por se manter marcadamente presente em campo durante o documentário. Ela, por exemplo, se filma percorrendo as ruas de Nova Iorque, e aciona uma proposital confusão entre ela e sua irmã. O longa-metragem, que conta com farto material de arquivo, entre vídeos caseiros, recortes de jornais, diários e trechos de correspondências, também é constituído por narrativas epistolares (ou supostamente epistolares), com muitas leituras de cartas. Ao longo do documentário, Petra, na busca pela ausência, refaz os passos da irmã, revive suas memórias e chega a revelar que nutria os mesmos sonhos de Elena. Uma aproximação que, em determinado momento da obra, causa uma confusão entre os traços e reflexões das duas. Em alguns momentos, não se sabe quem é a irmã mais velha e quem

é a irmã mais nova, em "um jogo de desejo de identidades", segundo Ismail Xavier[24]. Embora predominantemente egoico, o filme realiza também a busca pela ausência, estabelecendo, evidentemente, um duplo fortemente demarcado pela tentativa por parte da documentarista de ocupar o lugar ou a força da documentada.

Assim, embora se trate de filmes muito dessemelhantes, Petra e Burlan, em suas obras, e particularidades, ao buscar pela presença-ausência, valendo-se da potente possibilidade cinematográfica de se esculpir temporalidade, avivam o que há de primitivo em nossa relação com a morte – nos lembrando nossos duplos, recobrando nosso lugar de observadores diante da finitude. Para tanto, em ambos os casos, assim como em muitos outros filmes, há as imagens fantasmagóricas.

Entre outras substâncias das quais o cinema é constituído, há uma edificação que é fundamental. Trata-se da imbricação entre realismo, com Auguste e Louis Lumière, e irrealismo, com Georges Méliès. "É nessa admirável antítese, de que Hegel teria gostado, que nasceria e se desenvolveria o cinema, fusão do cinematógrafo dos Lumière e do feérico de Méliès" (MORIN, 2014, p. 70). A fantasmagoria implantada por Méliès não exerce simplesmente uma fluorescência. Ela desempenha um papel estrutural, dialogando diretamente com a noção do duplo e fazendo surgir uma das técnicas mais essenciais do primeiro momento do cinema: a sobreposição de imagens. Para Morin, é essa ferramenta que cria, no nascimento da sétima arte, um traço familiar de uma magia sempre muito evocada no imaginário coletivo dos espectadores, mas também revela uma característica muito própria do novo mundo que se abre: "são os truques, primeiro de efeitos fantásticos, mas que, em seguida, vão se tornar técnica da expressão realista" (*Idem*, p. 72).

As artimanhas usadas por Méliès liga o cinema com os sentimentos primitivos e crenças em bruxaria, ocultismo e sombras. Mas não apenas. No raciocínio de Morin, ele é proposto pensar que o universo da magia que desperta os fantasmas se estabelece também nas metamorfoses. Segundo ele, na visão primitiva, todas as transformações são possíveis e ultrapassam limites objetivos, inclusive, dentro da dicotomia vida e morte. Entre a metamorfose mais difundida, está aquela que triunfa diante da finitude e torna-se

[24] A frase foi cunhada por Ismail Xavier em um debate com a presença da diretora Petra Costa, em evento do Cineusp, na USP, em São Paulo. Disponível em: <https://vimeo.com/70064198>. Acesso em: nov. 2024.

renascimento. “A morte-renascimento é a segunda imortalidade, paralela e conjuntamente à sobrevida do duplo” (*Idem*, p. 74).

Entre a maior de todas as metamorfoses empreendida por Méliès está a transformação do cinematógrafo em cinema. Desde a película emperrada, durante uma filmagem no *Place de I’Opéra*, em Paris, em 1896, quando o realizador percebeu, após a película voltar a correr, que o ônibus havia se transformado em carro fúnebre – descobrindo assim a trucagem de fato, Méliès vira um grande investigador e investidor dos procedimentos que reverberaram, anos depois, na metamorfose do tempo, fazendo ser possível, por exemplo, a presença-ausência. Ou, ainda, da mutação espacial. “Pode-se dizer que o papel da câmera é transgredir a unidade de lugar. O filme, em termos de plano ou de conjunto da montagem, é um sistema de ubiquidade integral que permite transportar o espectador para qualquer ponto do tempo e do espaço” (*Idem*, p. 84).

Foram esses componentes, tão nascedouros da arte cinematográfica, que impregnaram, mais de 100 anos depois, os elementos funcionais da construção fílmica de um realizador na periferia de São Paulo. Foram as trucagens, infiltradas das comoções primitivas, que permitiram a Cristiano Burlan agir no jogo presença-ausência e na formulação de imagens fantasmagóricas em seus filmes da “Trilogia do Luto”. Essa amálgama de potencialidade técnica e criativa ganha força aos olhos das crenças e das visões encantadas diante da mágica do mundo. Substâncias que costuram o que há de antropomorfismo entre realidade objetiva e subjetividade fantasmagórica.

> A imagem é o estrito reflexo da realidade, sua objetividade fica em contradição com a extravagância do imaginário. Mas ao mesmo tempo esse reflexo já é o duplo. A imagem já está embebida pelas forças subjetivas que irão deslocá-la, deformá-la, projetá-la na fantasia e no sonho. O imaginário encanta a imagem porque esta já é uma encantadora em potencial. E ele prolifera na imagem como um câncer natural. Ele cristaliza e expande nas necessidades humanas, mas sempre em imagens. O imaginário é o lugar comum da imagem e da imaginação (MORIN, 2014, p. 100).

Desse modo, enquanto o mundo dos duplos se multiplica com as potencialidades da metamorfose, o lugar da imagem ocupa o terreno do imaginário, possibilitando ao cinema de hoje encontrar o primitivo de ontem, reverberando um território impregnado de alma e uma alma impregnada de mundo. É o que percebemos com as imagens das telas fachadeiras em *Construção* ou do Cristo crucificado, visto por Jean-Claude Bernardet, com as fotografias de Rafael Burlan morto, em *Mataram meu irmão* ou, ainda, como já

defendemos no capítulo anterior, a imagem aproximada de uma mãe sorridente e desconfigurada pela má qualidade do vídeo, em *Elegia de um crime*.

Como já afirmamos, são imagens que evocam um poder emocional, capazes de despertar memórias profundas. São, em suma, fantasmas, tomados aqui de forma mais ampliada em relação ao debate do segundo capítulo, que residem no inconsciente coletivo, evocando associações e sentimentos subjetivos que podem não ser prontamente acessíveis à razão. Imagens que dizem de um recinto de ausência, de um espaço-tempo da busca, que refletem um empreender pelo tatear de uma paragem onde seja possível compreender uma perda não apenas de um ser, como no caso de Burlan, mas também de um lugar em que o vivo ocupava junto ao morto. É como sentiu o Senhor Silva, personagem do escritor angolano Valter Hugo Mãe, diante da morte da sua mulher, no seu livro *A máquina de fazer espanhóis*.

> perdemos alguém, e temos de superar o primeiro inverno a sós, e a primeira primavera e depois o primeiro verão, e o primeiro outono. e dentro disso, é preciso que superemos os nossos aniversários, tudo quanto dá direito a parabéns a você, as datas da relação, o natal, a mudança dos anos, até a época dos morangos, o magusto, as chuvas de molha-tolos, o primeiro passo de um neto, o regresso de um satélite à terra, a queda de mais um avião, as notícias sobre o brasil, enfim, tudo. e também é preciso superar a primeira saída de carro a sós. o primeiro telefonema que não pode ser feito para aquela pessoa. a primeira viagem que fazemos sem a sua companhia. os lençóis que mudamos pela primeira vez. as janelas que abrimos. a sopa que preparamos para comermos sem mais ninguém. o telejornal que já não comentamos. um livro que se lê em absoluto silêncio. o tempo guarda cápsulas indestrutíveis porque, por mais dias que se sucedam, sempre chegamos a um ponto onde voltamos atrás, a um início qualquer, para fazer pela primeira vez alguma coisa que nos vai dilacerar impiedosamente porque nessa cápsula se injeta também a nitidez do quanto amávamos quem perdemos, a nitidez do seu rosto, que por vezes se perde mas ressurge sempre nessas alturas (MÃE, 2011, p. 105-106).

É o Senhor Silva encarando o longo e tortuoso caminho que precisa trilhar após a perda de alguém. Esse trajeto exige uma reorganização de vida e o enfrentamento das banalidades do cotidiano, agora marcado pela ausência daquela pessoa que ele imaginava sempre estar presente, mas que já não está. Cada atividade, cada silêncio e cada pequena lembrança tornam-se dolorosas lembranças de uma presença que falta. Reaprender a viver com essa ausência se torna um desafio constante, um processo de redescobrir sentido no vazio deixado e de aprender a lidar com as pulsões de vida e de morte, destrutivas e criativas. Será, como nos explica Freud, uma operação de compromisso que "consiste em executar uma por uma a ordem da realidade" (FREUD, 2011, p. 49-51).

3.5. Filmar o luto, encontrar o infamiliar

Na paridade que Freud realiza entre luto e melancolia há algo muito evidente: no luto, o enlutado tem ciência do que morreu, tendo clareza do que perdeu na perda sofrida. "O enlutado apresenta um movimento de inibição e retraimento, quando tenta processar e superar o vazio da perda, mas não se autocastiga como o melancólico, a integridade do eu (ego) não é comprometida" (PERES, 2011, p. 116). Segundo Peres, a elaboração do luto implica ao indivíduo enlutado a busca permanente pelo reencontro. É nesse trajeto de procura que, escancarando a impossibilidade em si do recuperar, o algo amado obtém a existência como "objeto desaparecido", largando em seu rastro a "ânsia desejante". Algo que passa a ser uma espécie de companheira permanente do homem.

> Eis uma das lições que nos dá a psicanálise: enquanto seres de fala, somos frutos de uma perda. Trauma do nascimento, desmame, complexo de intrusão, Édipo, castração etc. São indicadores que nos fazem manejar teoricamente nossa caminhada pela vida, regida e determinada pelas vicissitudes de nosso encontro com o Outro (*Idem*, p. 121).

A busca permanente do reencontro é matéria-prima nas obras que se elaboram a partir dos seus entroncamentos com o luto. A fotografia e, um pouco depois, o cinema, são espécies de portais capazes de permitir uma passagem do reino da vida para o reino da morte. É como nos sentimos ao olhar a imagem de alguém que já não está ou de um lugar que já não existe. Ou ainda, de uma pessoa que fomos e que já não somos mais. A partir dela, da imagem, podemos mergulhar nas lembranças daquele dia específico que a moldura enquadra ou recordar outros tantos momentos que a sensação da reminiscência nos traz. "Toda câmera fotográfica é uma pilha de presença que carregamos com os rostos queridos, objetos admirados, acontecimentos 'lindos', 'extraordinários', 'intensos'" (MORIN, 2014, p. 36-37).

O fotógrafo, profissional ou amador, há muito e cada vez mais no mundo das redes sociais, entre *selfes* e audiências, está disposto a divulgar quase tudo: viagens, passeios, festas, amores, admissões, quedas, golpes, comidas, demissões, derrotas, perrengues. Somente o luto, nos diz Morin, "permanece inviolado" (*Ibidem*). A afirmação do sociólogo, escrita em 1956, na primeira edição do livro *O cinema ou o homem imaginário*, pela força do tempo, vem se desatualizando. Já não podemos falar da preservação expositiva dos afetos do enlutado. E, para além das redes, tem sido o cinema um espaço também para a propagação das dores da finitude, por mais incomunicáveis que elas

pareçam ser. Todo modo, resta acreditar que na labuta da feitura fílmica sobre a perda de alguém, muito do que é doloroso permanece intacto.

Mas existem em muitos desses filmes, como na vida, um lugar perfeitamente agenciado do álbum de família. Lembremos do desejo de Eliza Capai a iniciar as gravações do seu *Incompatível com a vida* (2023), quando ela diz se saber grávida e começa a gravar a rotina do casal feliz que esperaria a chegada do filho desejado. Nesse momento, para exemplificar o que seria o filme, ela afirma: "eu fiquei grávida no início da pandemia e meio que comecei a filmar o processo. Como um álbum de família...". Resta evidente o que ela quer dizer com isso. O álbum de família é aquele lugar dos sorrisos, das imagens emolduradas em porta-retratos, ocupando estantes, mesas de escritórios, tela de bloqueio de *smartphones*. Quase sempre, ocupantes de lugares expositivos das nossas casas, roteirizados com os momentos felizes. É um lugar agenciado em nossas vidas, onde a felicidade reina. Momentos de celebração, das alegrias do nascimento, passando pelas cenas de batizados, primeira comunhão, aniversários, natais e viagens. Se antes ocupavam um espaço físico, hoje inundam as redes sociais. Para cada passo, um flash.

É preciso lembrar, no entanto, que a fotografia também sempre esteve associada a ideia de morte. Talvez resida, nesse jogo paradoxal, uma das suas principais potências. Por isso mesmo que ela sempre esteve interligada ao mesmo tempo na relação pulsante da vida, como nos álbuns de família – como desejava registrar Eliza Capai, mas também da morte. "Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte" (SONTAG, 2003, p. 24).

Como nos lembra Maria da Luz Correia, no seu texto *No negativo: morte e fotografia*, o gesto de tirar retratos fotográficos dos familiares falecidos era uma atividade profissional dos fotógrafos do século XIX, dando origem a um gênero da fotografia, o *postmortem.* O retrato dos entes queridos depois de mortos poderia ser realizado de modo simples, mas também prestar-se às mais meticulosas encenações, que procuravam animar os corpos que eram detalhadamente cuidados antes da realização fotográfica.

Objetivando uma imagem que seja de recordação do familiar, as fotos *postmortem* foi algo muito comum no período, realizadas com uma desenvoltura natural de uma prática bastante consensual (CORREIA, 2016). Talvez as imagens mais partilhadas eram

justamente dos entes onde a imprevisibilidade da morte era ainda maior, como dos "anjinhos" – crianças falecidas em um período de elevada mortalidade infantil. Nesse momento, era bastante comum que familiares tirassem fotos segurando retratos de entes queridos falecidos, mantendo a presença simbólica daqueles que já haviam partido. "Nestes retratos de retratos, assinalava-se a presença virtual de um familiar, [...] remetendo-nos para a força rememorativa e a eficácia fantasmática da fotografia: a existência fotográfica permitia reunir numa só prova fotográfica os mortos e os vivos" (*Idem*, p. 215).

Outro gênero fotográfico no qual se concretiza a afinidade com a morte é a fotografia espírita, que se vulgarizou, na segunda metade do século 19 "como objeto de materialização de fantasmas e prova de comunicação entre os vivos e os mortos nos círculos espíritas" (*Idem*, p. 218). Segundo a autora, a história desse gênero foi exaustivamente revisitada, mas até hoje oscila constantemente entre a ficção, o jogo e o entretenimento, por um lado, e a verdade, a seriedade e a crença, por outro.

Para Roland Barthes, cada foto é um lembrete da passagem do tempo e, por consequência, da mortalidade. Ao fixar um momento no passado, a fotografia revela que aquele instante já não existe mais, aproximando a imagem da ideia de finitude. Olhar para uma fotografia é, em certo sentido, confrontar o desaparecimento. Eis a imagem que produz a morte na tentativa de conservar a vida.

> Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber (BARTHES, 1984, p. 15).

Na leitura que Diego Nogueira faz do trabalho de Barthes, ele nos lembra que o autor fez seus primeiros relatos sobre a morte da mãe em 1977, na obra intitulada *Diário de Luto*, com breves apontamentos sobre si mesmo diante do acontecimento. Tais trabalhos são tentativas de enfrentamento do luto e preservação das memórias familiares, sendo possível um mergulho no sentimentalismo dos processos afetivos do autor. Barthes não se convence de que a fotografia é um instrumento apenas para relembrar do passado,

mas essencialmente uma forma de saber que aquilo existiu e, no caso, teve um fim (NOGUEIRA, 2020, p. 48).

Parece-nos possível ler Barthes[25] e relembrar o paradigma da fusão e desfusão das pulsões, de Freud, ao perceber o que existe de ambas as perspectivas em torno das difíceis dualidades a serem percebidas. Há, no gesto de escrita de Barthes, uma elaboração do luto – já que se trata de um homem enlutado que olhava as fotografias da sua falecida mãe. É um exercício de pensamento semiológico, mas fortemente atravessado pela perda de um ente. "A Vida / a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final" (BARTHES, 1984, p. 138).

De uma maneira semelhante, Phillipe Dubois (1993) opera uma comparação entre fotografia e morte, trazendo a ideia de tanatografia, destacando a fotografia como um meio que, de certa forma, captura e fixa o momento de forma permanente, transformando-o em uma espécie de "morte simbólica" do tempo. Dubois associa o ato fotográfico à ideia de preservação de algo que já não existe mais no presente, congelando o momento em uma imagem que se torna testemunha de uma ausência. Ao falar do corte temporal das imagens fotográficas, o autor traz a figura da Medusa que converte tudo em pedra a quem o dirige o olhar, petrificando os instantes e embalsamando os segundos, remetendo o vivo a algo fora do tempo da morte.

Todo esse pequeno recorte de uma espécie de trilhar histórico em torno da relação fotografia e morte nos leva mais uma vez a Edgar Morin e seu pensamento em torno da duplicidade da imagem. Para o autor, a noção de morte entre os homens passa a existir justamente quando nasce também uma compreensão do duplo que se estabelece pelo reflexo ou pela crença nas sombras, ou a partir do pensamento em torno da existência no reino dos mortos. É quando o homem descobre a sensação da finitude (MORIN, 1997).

---

[25] Roland Barthes introduz dois conceitos essenciais para interpretar a fotografia: *Studium* e *Punctum*. O *Studium* diz respeito ao interesse cultural e estético que uma imagem pode despertar no observador. Esse conceito abrange aquilo que chama a atenção de forma mais generalizada, relacionado ao conhecimento, gosto e bagagem cultural, permitindo a identificação de temas e significados presentes na fotografia. Já o *Punctum* é o elemento que desperta uma reação emocional forte e subjetiva. Ele envolve um detalhe específico na imagem que toca o observador de maneira pessoal, estabelecendo uma conexão emocional imediata. Embora distintos, *Studium* e *Punctum* coexistem: o *Studium* dá o pano de fundo contextual, enquanto o *Punctum* é o que faz a imagem se destacar e deixar uma marca emocional. Juntos, eles enriquecem a fotografia, tanto como objeto de análise cultural quanto como fonte de experiências emocionais intensas.

Nessa descoberta, o duplo passa a ser algo capaz de conectar o mundo dos vivos com o reino dos mortos. Nesse sentido, o cinema pode ser visto como uma espécie de máquina de produzir duplos: ele imita a vida, mas cria algo que é ao mesmo tempo real e imaginário, familiar e fantasmagórico. Para Morin, antes de projetar nele seus terrores, o homem primeiro fixou no duplo as ambições de sua vida e a ambição fundamental de sua morte: a imortalidade.

> a arte, cuja função é enriquecer ainda a potência afetiva da imagem (ou enriquecer a potência afetiva do real pela imagem), mostra-nos que uma das qualidades emocionantes da foto está ligada a uma qualidade latente do duplo. Um halo fantástico envolve a arte da fotografia. Ele acentua o fantástico latente implicado na própria objetividade da imagem. Na verdade, diante da foto, temos a impressão de contemplar um *analogon* (duplo), um *eidolon* (ídolo), a quem só faltaria o movimento. Na verdade, trata-se de um misto de reflexo e de jogo de sombras, que dotamos de materialidade e de algo inoculando nela o vírus da presença (MORIN, 2014, p. 50-51).

Há muitos duplos possíveis de serem identificados na perspectiva antropológica, mas a associação que desejamos agora é pensá-los por meio dessa busca e desse jogo relacional entre vida e morte, como nos fez pensar Barthes. O duplo que procura alguém, como fazem os filmes de Cristiano Burlan. O duplo que se mantém presente no ordinário da vida, naquela foto que concorre com pequenas relíquias e suvenir nos espaços da casa, como estantes e mesas de centro. A fotografia que evoca as arcaicas devoções familiares, o relembrar dos bons momentos entre irmãos, mãe e pai. Para Morin, a difusão da fotografia talvez tenha reavivado esses momentos em família ou talvez "tenha sido a necessidade do culto familiar que tenha encontrado na fotografia a representação exata daquilo que os amuletos e objetos realizavam de modo simbólico imperfeito: a presença da ausência" (*Idem*, p. 35).

Ao mesmo tempo que a fotografia ocupa o lugar dos sorrisos, há também nelas o espaço do mal-assombrado. Em instantes, é possível sair do vívido para o estranho, do ordinário lugar do álbum de família para o extraordinário vazio da busca fantasmagórica. Como a fotografia dos irmãos na praia, rasurada provavelmente pelo tempo. Três crianças, o mar, uma bola (Figura 7). Uma imagem que poderia ser um íntimo, mas que deu – estranhamente – lugar para alguma outra coisa. Do registro do momento feliz para um local aterrorizado. Uma foto que vira fantasma por não permitir sequer ser possível ver quem são aqueles três meninos abraçados. É como se os olhos de quem olha estivessem cheios de areia, como no conto do escritor E. T. A. Holffmann, quando o

personagem Natanael ouvia da sua babá a história de um homem perverso que chegava quando as crianças não iam para a cama, jogava areia nos olhos delas, fazendo com que saltassem fora. Exatamente o conto exemplificado por Freud para falar do seu conceito de infamiliar.

Ao passar pelos operadores analíticos adotados no capítulo dois, percebemos que o duplo rege boa parte das obras trabalhadas nesta pesquisa. Tudo que diz respeito ao duplo é possível perceber em elementos como as imagens da presença-ausência ou fantasmagóricas, assim como o que chamamos de aproximações, tanto do documentarista que se implica, quanto do realizador que se aproxima dos documentados. É o eu que filma e que, ao mesmo tempo, é também personagem. Ao se implicar nessa dualidade, o realizador que se permite em desconfiguração, pensando a partir de De Man (2012), certamente se assusta com o que resulta dessa autoinscrição – ou, pelo menos, deveria se assustar. É como gravar a própria voz e depois ouvi-la: sempre há algo de inquietante, quase fantasmagórico nisso. Clarice Lispector[26], por exemplo, detestava gravadores. O mesmo acontece quando ouvimos uma fala nossa de tempos passados e estranhamos: "Eu disse isso?", nos perguntamos. Ou quando olhamos para uma foto antiga e vemos um "eu" diferente – talvez mais jovem, mais magro, sorridente ou assustado. Ver-nos assim causa estranhamento, pois nos confrontamos com uma versão dividida de nós mesmos. Esse encontro desfaz a ideia de uma unidade do "eu", uma noção desafiada tanto no candomblé quanto em filmes autobiográficos que se arriscam a mostrar o real.

[26] No livro *O inventário das sombras* (2022), José Castello conta uma história no mínimo curiosa. Quando o jovem repórter depositou seu pequeno gravador na mesa de centro, Clarice Lispector começou a gritar e a andar pela sala da casa com os "braços estirados em hélice". O então jornalista de O Globo, encarregado de entrevistar a escritora, que, diziam, decidira nunca mais receber a imprensa, procurava alguma justificativa àquele grito. Suas hipóteses são bastante divertidas: "A sala estava sendo invadida por algum desconhecido? Havia algum foco de incêndio? Algum sinal de tragédia a que este pudesse corresponder?" Nenhuma resposta. Nem mesmo a amiga da escritora, que surgira na sala imediatamente, proferiu qualquer palavra que justificasse a razão daquela cena, apenas abraçou a amiga com força. Até que, mais controlada, Clarice apontou para o gravador: "Tire isso daqui!", ela disse, "Não quero isso aqui!", continuou, "Tire isso imediatamente." A mulher que a abraçava reafirmou: "Minha amiga se refere ao gravador. Guarde-o, por favor." Mas Clarice se antecipou. Ela mesma tomou o gravador das mãos do José Castello e o trancou no armário. "No fim da entrevista, eu lhe dou aquilo de volta." disse, por fim. Concedeu uma entrevista "tensa, cheia de suspeitas e de mal-entendidos, sem conversa, somente respostas curtas e ríspidas". Ao final, convidou seu entrevistador para comer bolo com Coca-Cola em sua cozinha, onde revelou: "Gosto de você", e explicou: "Você também sabe que tudo isso é uma tolice." Enfim, a escritora lhe devolveu o gravador, e, já na porta, disse "Volte para me visitar, mas nunca mais traga isso." (SAAD, Vera. A primeira entrevista: Clarice Lispector entrevistadora. Revista Vício Velho, 2020. Disponível em: <https://viciovelho.com/2020/11/29/a-primeira-entrevista-clarice/>. Acesso em: nov.24.

Para Yudith Rosenbaum, essa experiência de se perceber fragmentado é a realização do "território de vivências que se tornam estrangeiras ao próprio sujeito, o que instaura o não-idêntico no cerne da identidade" (ROSENBAUM, 2024). Segundo Bárbara Lissa Campos, ao olhar o próprio duplo no espelho, sem, no entanto, se reconhecer instantaneamente, confundindo-o com outrem, o efeito de estranhamento é acionado. Na leitura que Lissa Campos faz da noção do duplo em Freud, ela afirma que para o psicanalista, apesar do duplo nos parecer estrangeiro, estranho a nós mesmos, ele sempre foi algo que nos acompanhou desde tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e a provocar uma sensação de inquietante estranheza. "O Eu é um outro, escreveu Rimbaud (1871), de modo que se o eu e o outro podem se confundir diante da alteridade, a sensação de estranho e de sobrenatural podem operar no desmoronamento das defesas conscientes, abrindo leituras para o desconhecido, o oculto, o inconsciente" (CAMPOS, 2022, p. 26-27). Nesta ambiguidade entre dentro e fora, entre o próprio e o alheio, o duplo nos provoca ao estranhamento de que não somos tão iguais a nós mesmos como gostaríamos e, também, não tão diferentes daqueles que consideramos estrangeiros. Assim, o duplo pode dizer de um ser que contém em si mesmo os seus opostos, ou pode remeter ao estranho de si.

> O homem cartesiano, em sua pretensão de unicidade, racionalidade e coerência consigo mesmo, é destronado em nome da multiplicidade de 'eus' e do desconhecimento sobre si. 'O ego não é o senhor de sua própria casa', diz Freud. E, quando menos se espera, vive-se o contato com o *Unheimliche*, em que intensidades pulsionais, sensações e fantasmas passados e presentes são mobilizados por situações cotidianas (ROSENBAUM, 2024).

Inscrever-se a si mesmo em uma obra fílmica significa estar imerso em uma experiência paradoxal e limítrofe entre ser e aparecer (VEIGA, 2016). Estar nesse lugar provoca uma sensação de estranhamento no ato de criação. É o que vemos na obra de Cristiano Burlan: não uma trilogia sobre o realizador, mas uma autobiografia não-autorizada. Assim, esse trabalho não é apenas uma construção do "eu" e do "outro", mas sim um processo que explora a relação do cineasta com o ente querido, consigo mesmo, e com temas profundos como morte e luto. Nesse contexto, o conceito de "infamiliar" se adequa, pois, lida com o estranho que traz algo de familiar em si, como um estranho-familiar, refletindo a proximidade íntima e desconcertante que o cineasta sente ao abordar essas memórias e sentimentos. E, nesse mesmo trilhar, elabora algo sobre si próprio (seu íntimo) e sobre pessoas íntimas, mas, ao mesmo tempo, distantes – elas e ele próprio

colocados à distância pelo aparato cinema. Trata-se, portanto, de uma dialética constante: longe-perto, familiar-estranho, vivo-morto, eu-outro, evocando algo do nosso íntimo e, portanto, assustador. As feituras fílmicas vão tecendo uma proximidade com seus entes, mas o que elas encontram de verdade é uma aproximação com a finitude, estabelecendo outra relação com o luto e com a dicotomia vida e morte.

As fotografias, os arquivos pessoais, fazem parte de dois dos três filmes da "Trilogia do Luto". Novamente, é interessante pensar que *Construção* foge da obviedade ao optar por não revelar, em nenhum momento, a imagem do pai. A obra torna-se ainda mais fantasmagórica vista nesta perspectiva em que a ausência-presença só se dá em função de uma homenagem que ao ressignificar toda a obra conjura o vulto do pai. Nele, o trabalho se desvela por meio de uma evocação de presença. Vemos isso durante a investida do realizador em torno dos rostos dos trabalhadores, homens da construção civil, assim como Vânio. Nos perguntamos: é possível que o cineasta busque alguém que se assemelha a sua figura paterna? Há também uma montagem que mostra uma rotina que possivelmente era também uma rotina do seu pai (Figura 44): hora do refeitório ou do dominó, ou do cochilo nos chãos fundadores de sombras. Como nos questionamentos anteriormente: o trabalhador que fuma, deitado à sombra, rememora algo de um primogênito que observa antes com os olhares infantis, agora com as lentes fotográficas?

Figura 44 – Sequência de imagens da rotina dos operários (Planos 61 a 70)

Fonte: *Print screen* do filme *Construção* (2006).

É justamente na ausência de Vânio que se constrói a mais intensa relação entre o filho (que tenta encontrar o pai) e o pai (que permanece ausente) na obra. Nessa busca, surge o sentimento de "infamiliar": o ambiente da construção civil, que representa o mundo do pai, parece familiar, mas a procura transforma-se em algo perturbador e estranho, quase assustador. É a não presença em imagem de Vânio que fura a bolha do familiar, do lugar agenciado do álbum de família, do filho sorridente abraçado a um pai. Há nesses silêncios, nas cenas demoradas, um trabalho de luto aparentemente mais elaborado do que nos dois filmes seguintes. Aqui, a duração dessa procura que nunca encontra permite que a ausência do pai se faça sentir.

Os procedimentos fílmicos que despertam pela pretensão de um reencontro também fazem parte de *Mataram meu irmão*. Desta vez, a obra se constrói na oralidade por meio das memórias dos seus entrevistados. Só vemos apenas uma fotografia borrada, com três crianças na praia. Do ponto de vista das reminiscências, o documentário monta um quebra-cabeça da personalidade do irmão de Burlan, sem o mostrar fisicamente. O único momento em que vemos Rafael é justamente ao final do filme, após ouvimos tanto sobre ele. Mas neste instante, o que enxergamos é um irmão que já não está. São os arquivos policiais que são revelados (Figura 8). As imagens de um corpo inerte. Uma

sequência de fotos que, apesar de dura, dialoga fortemente com o universo violento que nos vai sendo relatado ao longo do documentário. É como nos alerta Freud:

> Em muitas pessoas, o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas. Já ouvimos que em muitas línguas existe a expressão "uma casa infamiliar", cujo significado não nos poderia ser restituído a não ser reformulando-o: uma casa mal-assombrada (FREUD, 2019, p. 87).

Em *Elegia de um crime* há, na esteira do pensamento freudiano, uma busca mais concreta pela ordem de realidade. Há também um objetivo mais claro de se refazer a imagem da mãe. Há ainda uma ânsia por vingança. Elementos que vão constituindo um documentário onde a documentada é imageticamente presente em seus bons momentos da vida: entre familiares, com os filhos, em viagens. Existe um trilhar por uma tentativa de leveza. Aqui, Burlan nos poupa da imagem da mãe assassinada pelo namorado. Sabemos que há cenas registradas por uma equipe de reportagem local, onde a mãe morta é publicizada, mas não temos acesso aos arquivos.

Movido pelo medo de esquecer o rosto da figura materna, Burlan desdobra uma sequência de fotografias da mãe e elabora, ao longo do próprio filme, um catálogo de imagens. Vai solicitando aos seus entrevistados e entrevistadas e, cena a cena, nos revela Isabel (Figura 9). Na confecção deste inventário fotográfico, o cineasta costura memórias afetivas, revisitando instantes de felicidade e reconhecendo a beleza das histórias que as fotos detalham. No longa-metragem, as fotografias reconstroem, para Cristiano, outro potencial materno, uma mãe ligada aos clichês das boas lembranças familiares e não mais aos arquivos de uma imprensa sensacionalista. Um filme que impossibilita o apagamento inicial do qual o realizador era acometido no início da obra. Neste terceiro documentário, a presença da imagem da mãe é constante, muito diferente das duas obras anteriores. Aqui, nos parece que a proposta de arquivos que remetam o ente inibe de algum modo a elaboração do luto. É como se não houvesse espaço para o silêncio, a introspecção, como há um pouco mais em *Mataram meu irmão* e há muito em *Construção*. Ainda assim, ao longo da "Trilogia do Luto", Burlan vai se forjando na inibição e retraimento, como nos disse Peres (2011), no processar das perdas, permitindo que o objeto desaparecido conquiste o lugar da ânsia desejante. "Meu desejo é de eternizar outra lembrança. Preciso reconstruir a nossa história. Refazer os passos", afirma o realizador no início do terceiro filme da trilogia. Entre buscas e desejos, Cristiano Burlan empreende sua investigação para o encontro da sua prova de realidade que lhe permitirá concluir o seu trabalho

enquanto um indivíduo enlutado. Talvez o momento mais emblemático de toda trilogia onde resta evidente esse processamento da perda seja justamente na cena seguinte a ida de Cristiano Burlan e sua irmã à casa onde a mãe foi assassinada. Depois da visita, vemos ambos sentados ao meio-fio (Figura 32), visivelmente impactados. Como apontamos, em 23 segundos de cena, Burlan se mantém em um completo silêncio. Talvez seja a elaboração do luto acontecendo.

Durante a sua investida lexical, buscando entender o desenvolvimento da língua em torno da palavra que se traduziu para o português como "infamiliar", Freud nos apresenta algumas definições a partir do *Dicionário alemão*, de Jacob e Wilhelm Grimm: "*heimlich* [familiar] é também o local livre do fantasmagórico" (FREUD, 2019, p. 45). Se assim se define a palavra familiar e o texto maneja sempre uma dicotomia entre *heimlich* [familiar] e *unheimlich* [infamiliar], podemos supor que o infamiliar seria, portanto, um território onde o fantasmagórico se faz presente. Lembrando que tal palavra se funda, segundo a definição do autor, entre a ambivalência dos dois termos gerando a constituição de um oposto. É como, de maneira didática, nos apresentou Dunker, em uma série de oposições: casa (familiar) diferente de rua (infamiliar); confiança (familiar) diferente de desconfiança (infamiliar); oculto (familiar) diferente de revelado (infamiliar); vivo (familiar) diferente de morto (infamiliar) (DUNKER, 2019).

Se no familiar, o espaço não é habitado pelo fantasmagórico, no infamiliar o fantasmagórico pode estar presente. São essas imagens que estabelecem relações entre vida e morte, entre o presente e o passado, que suscita o primitivo e permite uma conexão com o duplo. No caso dos filmes de Burlan, é possível pensar essa conexão. São as telas fachadeiras e os esqueletos estruturais das obras prediais em *Construção*. São as sequências de um cemitério ou os arquivos policiais que retratam Rafael Burlan em *Mataram meu irmão*. Imagens que seguem na mesma perspectiva em *Elegia de um crime* com, por exemplo, as fotografias dos autos policiais da investigação do feminicídio. Porém, no terceiro filme da trilogia, há a imagem fantasmagórica da mãe ausente que a feitura parece buscar, como mostramos na figura 25. É o único registro em vídeo de Isabel e a última imagem do documentário. É um filho que, em busca do encontro com a mãe sorridente e se aproximando das boas lembranças, produz, ao mesmo tempo, a impressão estranha da distância. É o duplo de Isabel Burlan que nos é evidenciado. Lembremo-nos: "o 'infamiliar' é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há

muito íntimo" (FREUD, 2019, p. 33), mas que "deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona" (SCHELLING *apud* FREUD, 2019, p. 45).

É nesse sentido que, as imagens fantasmagóricas nos interpelam como uma representação exemplar do que existe de infamiliar nas obras de Cristiano Burlan. Contudo há mais evidências. No capítulo dois, trabalhamos como operador analítico as aproximações, desatando-as ao longo de toda a trilogia, mas também dentro de cada obra específica. Realizamos isso por meio de dois gestos. O primeiro, observado como se dava a implicação do documentarista ao longo das obras. Depois, investimos em tentar detectar o que dizia o relacional dos documentários entre o seu realizador, Cristiano Burlan, e seus entrevistados. Vimos que o cineasta, embora ferido diante dos atravessamentos violentos da vida, consegue, em cada filme a seu modo, transformando o cinema em uma espécie de ninho de acolhimento diante das revelações e das memórias que impactam seus personagens e documentados.

Ao observarmos as três obras, percebemos que Burlan constrói, por meio de suas abordagens, um caminho de retorno à intimidade da infância ou à história familiar compartilhada, explorando a proximidade com seus irmãos. No entanto, mesmo que os irmãos tenham crescido juntos no ambiente familiar, fraternal, maternal e paternal, o cineasta busca estabelecer uma experiência íntima entre ele, Cristiano Burlan, e seus personagens. Ainda assim, essa experiência carrega algo de inquietante, uma espécie de estranheza familiar ou uma estranheza familiar, como já quiseram outros tradutores de Freud para o termo *unheimliche*.

Entre as várias pistas já mencionadas, a análise feita pelo amigo da família, em *Mataram meu irmão* condessa bem essa estranheza. O personagem sentado numa mesa de bar em primeiro plano, com uma praia ao fundo, bebendo cerveja e fumando (Figura 28), engendra uma análise a partir da qual depreende que o lugar de Cristiano na "odisseia familiar" é diferente daquele ocupado pelos outros irmãos. Ele lembra, no início de sua elaboração que Burlan, ainda criança, já se pronunciava um filho adotado. "Eu achava isso um sarro", afirma ao falar do tema, mas continua: "conforme os anos foram passando eu fui pensando nisso e a vida da família seguiu outro caminho que a sua. Isso é estranho, né?", se questiona. Para o entrevistado, é como se realmente Burlan não fizesse parte daquele universo. "É como se eles realmente fossem uma família sanguínea e tivessem

atrelado a um destino – diga-se de passagem, terrível", afirma, concluindo que o destino de Burlan seria outro, como de fato, se deu. "Você é completamente diferente e sua vida é completamente diferente da vida deles", argumenta.

Essa análise feita pelo entrevistado, amigo de infância do realizador, vista nas estruturas relacionais que os filmes operam, evidenciam o que resta de distanciamento entre Cristiano Burlan e seus familiares. Também nos ajuda a compreender essa busca pela aproximação que, ao longo das três obras, vai acontecendo.

Assistimos, em *Elegia de um crime*, muitos abraços, choros e cenas comoventes, um entroncamento de afetividade que possibilita o partilhar da dor do luto e também da confirmação da adoção. Esse é também um momento que podemos tomar como um exemplo característico do experimento infamiliar. Se ao longo da vida, existiu sombra sobre a possibilidade da adoção, é no terceiro filme da trilogia que o tema é jogado, enfim, à luz. Cristiano Burlan descobre que não é filho, do ponto de vista sanguíneo, de Vânio nem de Isabel, assim como não é irmão de Ricardo, Kelly, Tiago e Rafael. A descoberta, no entanto, não é dada nos bastidores do filme, ela nos é franqueada em campo, durante um diálogo entre o diretor e sua irmã.

Cristiano, que já sabia a verdade pela avó, afirma que isso não tem importância, mas ainda assim insiste em perguntar, como se quisesse encarar uma realidade oculta, sempre presente, mas nunca discutida. Kelly, inicialmente hesitante, acaba respondendo de forma sensível, explicando como ocorreu a adoção e lembrando que o primeiro brinquedo do irmão foi uma girafa rosa. "Aí você pensa, né? Um brinquedo para um menino, rosa?", observa Kelly. A girafa havia sido comprada para a primeira filha de Vânio e Isabel, que faleceu ao nascer. Logo em seguida, os pais de Kelly encontraram Cristiano no hospital, um bebê com problemas respiratórios. "Vocês dois se acolheram, entende? Você foi super importante para ela, assim como ela foi para você", conclui Kelly (Figura 45). Esse relato revela a complexidade dos laços familiares, mostrando afetos não verbalizados e traumas silenciosos. Carregada de simbolismo, a girafa rosa se transforma em um elo entre a dor da perda e a esperança de um novo começo. Esse objeto, testemunha de luto e renascimento, toca Cristiano, levando-o às lágrimas enquanto revive a história.

Figura 45 – Burlan conversa com a irmã sobre adoção (Planos 120 a 125)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

Outro acontecimento que convoca a experienciar do infamiliar se estabelece no momento em que o realizador se mostra incapaz de confrontar o lugar da cena do feminicídio da mãe, se recusando a adentrar a antiga casa onde vivia Isabel. Na sequência, a irmã Kelly, mostra a casa, as plantas plantadas pela mãe, o lugar que "não mudou muito", e detalha como encontrou o corpo de Isabel, reconstituindo sua memória sobre a tarde do encontro com o feminicídio. O realizador, em um determinado momento, apressadamente avisa: "eu não quero entrar", estabelecendo um silêncio reflexivo entre ambos. "Vamos lá, então", diz ele logo depois, como quem quer rapidamente sair do local. Na sequência seguinte, assistimos à irmã falar novamente das plantas e se oferecer a ir à casa filmar com a equipe. Depois, enfim, assistimos Burlan de costas, olhando para um vazio, visivelmente desconfortável com a câmera que se mantém as suas costas (Figura 46).

Como nos lembra Cleyton Andrade, no infamiliar a prova de realidade não é só fundamental, como é também condição, uma vez que é nesse ponto do já conhecido, do que já é ou foi familiar, que reaparece algo num ponto onde já deveria ter sido superado. No infamiliar das experiências, é comum que uma realidade seja invadida por outra que já estava lá. "Como aquela foto impressa, aquele brinquedo de criança, ou carta de amor guardada em algum lugar até ser esquecida, e que foi reencontrada por contingência, não

com júbilo, mas com desconcerto, ou desassossego" (ANDRADE, 2020). É o que registra Burlan, o cineasta, sobre a vivência do filho, Cristiano, que também é personagem, ao reencontrar com a casa da mãe, agora vazia da presença dela.

Figura 46 – Kelly e Cristiano visitam a casa de Isabel (Planos 135 a 138)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

As duas sequências nos mostram que, ao confrontar o real, Burlan elabora também seus limites, fortificando o familiar ao mesmo tempo em que experimenta as estranhezas. No que se refere à casa, entrar seria atravessar essa fronteira. É assim também nas relações fraternais. Apesar de todas as aproximações, de todos os abraços, no final da trilogia o que vemos é um Cristiano Burlan solitário em sua descida de elevador, na sua visita ao jazigo maternal, na sua confissão de incapacidade de ser o protetor da família e no seu desejo individual de se vingar ao realizar filmes. É Burlan sozinho que caminha se distanciado da sepultura da mãe (Figura 47). "Significativamente, o filme começa numa estrada e termina num cemitério" (COUTO, 2019).

É revelador que o filme se encerre neste cenário. Para Nogueira, na esteira de Philippe Ariès, visitar o túmulo foi entendido, desde o século 16, como um gesto de resistir ao desaparecimento dos mortos. "O defunto se tornaria uma propriedade exclusiva de seus familiares e lembrar dele é uma forma de manter viva a memória deixada" (NOGUEIRA, 2020, p. 45). Segundo o pesquisador, os cemitérios tornaram e ainda são "um espaço de eternidade e crença nos reencontros e nas vidas futuras" (*Ibidem*).

Figura 47 – Burlan solitário visita o cemitério (Planos 178 a 181)

Fonte: *Print screen* do filme *Elegia de um crime* (2018).

O que lhe resta, como último momento do documentário – logo após a sequência do cemitério –, é exatamente a última imagem da mãe, que pode ser vista pela perspectiva de algo estranho. No vídeo, uma mãe sorridente, na intimidade da casa, no âmbito íntimo, como quem elabora confiança e se revela viva (familiar), mas, ao mesmo tempo, uma imagem fantasmagórica, capaz de operacionalizar desconfiança e revelar o que existe ali de morto, de ausente, enfim, de infamiliar (Figura 25). Tal experiência surge justamente nessa tensão: a presença física da mãe, que já está morta, retorna como uma imagem espectral de algo que deveria estar oculto – a ausência dela – mas que retorna, em alguns momentos, de forma perturbadora. Essa duplicidade faz com que a imagem provoque ao mesmo tempo uma sensação de conforto e de assombro, ampliando a conexão emocional com a narrativa. Assim, o documentário não só resgata memórias, mas também ativa a angústia psíquica do retorno do reprimido, como Freud descreve, gerando uma inquietude profunda diante do que parecia ser meramente uma recordação familiar.

3.6. Nasce uma categoria

Neste terceiro capítulo, buscamos alcançar o objetivo central desta pesquisa: criar uma categoria conceitual que consiga captar filmes como os que fazem parte da "Trilogia do Luto", abordando a relação entre o cineasta e seus familiares ausentes, onde ele assume a posição não só de parente, mas também de personagem. Desde o início da pesquisa,

sentimos a necessidade de um conceito que melhor explicasse esses documentários. Percebemos que as teorias sobre o cinema autobiográfico não captavam por completo a potência expressiva presente. Ao assistir e revisitar essas produções, sentimos que elas ultrapassam os limites de uma classificação estritamente autobiográfica, deixando transparecer algo mais profundo e singular.

Por isso, revisitar esses filmes e refletir sobre o quanto eles compartilham características com outras formas de expressão autobiográfica nos levou a buscar uma maneira de nomear e categorizar esse tipo de cinema. Esse exercício, ao mapear a obra de Cristiano Burlan, mostrou que o objetivo não era apenas categorizá-la como numa classificação, mas fazer um gesto mais amplo: observar de perto os procedimentos fílmicos que o cineasta utiliza para abordar seus personagens ausentes e seu próprio luto. Dessa forma, a pesquisa também pretende oferecer uma contribuição aos estudos sobre as formas de autorrepresentação no cinema – onde o documentarista se insere como personagem, algo cada vez mais comum em documentários e ensaios cinematográficos.

Nosso objetivo, ao propor uma categoria dentro do escopo dos cinemas de escrita de si, não é engessar os filmes, que seguirão amplos, diversos, com particularidades únicas e similaridades coletivas, mas realizar um gesto de sistematização, mecanismo comum da tarefa de categorização que consiste em estabelecer bases para processos de organização, percepção, linguagem, aprendizado e representação.

Platão é um dos primeiros filósofos a explorar a teoria da categorização em profundidade no diálogo *Político*, onde introduz a ideia de agrupar objetos com base em suas propriedades similares. Seu discípulo, Aristóteles, no tratado *Categorias*, expande esses conceitos ao analisar a diferença entre classes e objetos, proporcionando uma estrutura mais detalhada e sistemática para a categorização. Esses textos não apenas estabelecem as bases para o assunto, mas também influenciam significativamente o desenvolvimento posterior da filosofia e da ciência, delineando como entendemos e organizamos o mundo ao nosso redor.

No tratado, Aristóteles introduz a distinção entre “essência” e “acidente”, explorando como objetos individuais podem ser agrupados em classes mais amplas com base em suas propriedades essenciais e características acidentais. Para ilustrar o pensamento de Aristóteles, Surdi exemplifica: “a essência de ‘homem’ é ser animal

bípede; é acidental ser branco e culto" (SURDI, 2019, p. 29-30). Dessa forma, são os atributos essenciais que definem os lugares das coisas nas categorias, tornando as características acidentais irrelevantes. Nesta teoria clássica, são as propriedades comuns a todos os seus membros que definem o pertencimento em cada lugar. Assim, nenhum membro pode ser apontado melhor exemplo da categoria que os demais.

Para Natália Elvira Sperandio, essa visão de categorização predominou o pensamento filosófico até os primeiros trabalhos desenvolvidos na psicologia cognitiva, onde a categorização tornou-se um campo muito mais vasto de pesquisa. O avanço ocorreu com os estudos desenvolvidos, sobretudo por Eleanor Rosch em meados dos anos 1970, com a "Teoria Prototípica". Sperandio nos conta que foi a partir dos estudos propostos por Brent Berlim e Paul Kay que Rosch inicia seus achados sobre os protótipos.

> Nesse estudo os autores investigaram, em diferentes línguas, a categorização das cores e observaram que havia algumas regularidades nos termos básicos: 1) eram designados por apenas um morfema, 2) não eram restritos a um número pequeno de objetos e 3) possuíam uso comum e geral (SPERANDIO, 2020, p. 88).

A partir disso, Eleanor Rosch investigou se o foco central era enraizado na linguagem ou na cognição linguística. "Para desenvolver seu projeto a autora recorreu a informantes que tinham pouco conhecimento de nomes de cores, nesse caso, crianças da pré-escola de Nova Guiné" (SPERANDIO, 2020, p. 89). Os achados deste estudo revelam que as cores principais se destacam mais que as secundárias. Além disso, essas cores são lembradas de forma mais precisa pela memória de curto prazo e retidas de maneira mais eficiente pela memória de longo prazo. Também se observou que os nomes dessas cores são mais prontamente produzidos em exercícios de nomeação e aprendidos mais cedo por crianças. "A autora tinha como ideia que o 'status' cognitivo poderia ser afirmado pelas cores focais. Dessa forma, essas cores possuíam uma saliência cognitiva perceptual particular que é independente da linguagem" (*Ibidem*). Outras pesquisas foram desenvolvidas pela autora e chegou-se à conclusão de que as categorias são formadas em torno de protótipos, que funcionam como ponto de referência. Para exemplificar, o amarelo (cor primária) sempre será o protótipo do laranja (cor terciária) e nunca o contrário.

> Se tomarmos como exemplo a categoria pássaro, comparando os seus atributos prototípicos representativos da categoria como o pintarroxo, teremos: 1) põe ovo, 2) possui bico, 3) tem penas, 4) duas asas e duas pernas, 5) pequeno e leve, 6) pode voar, 7) canta e gorjeia, 8) rabo curto, 9) pernas finas e curtas e

> 10) possui peito vermelho. Quando essa categoria é aplicada a outros tipos de pássaros, como, por exemplo, papagaio, canário e pombo; perceberemos que esses compartilham apenas algumas características da categoria. Diante disso, a categoria pássaro possui como membro representativo, mais central, o pintarroxo (SPERANDIO, 2020, p. 89-90).

De acordo com essa linha de pensamento, um elemento é classificado como parte de uma categoria não apenas por possuir um atributo específico, mas também pela proximidade das suas características. Dessa forma, os conceitos não são agrupados em conjuntos simplesmente com base em traços binários alternados, mas sim pela semelhança com o protótipo, onde o membro exemplifica os traços mais distintivos daquele lugar. No caso de um pintarroxo, pode-se dizer que se trata de um exemplo mais típico de uma ave do que uma galinha ou um pinguim, o que facilita seu reconhecimento como um elemento participante da categoria "ave", diminuindo, por consequência, a chance de ser erroneamente categorizada em outro conjunto, como mamífero, por exemplo.

A noção por trás da teoria do protótipo torna-se interessante para o nosso trabalho na medida em que reivindica a categorização não como mera lista das propriedades compartilhadas por todos os elementos, como o modelo clássico aristotélico, mas como uma teia que se constrói na complexidade. Onde uma amostra de protótipo representa melhor a categoria, mas não a define concretamente. Percebemos isso como algo fundamental já que pretendemos espraiar esse pensamento em um campo tão dilatado e híbrido como é o campo documental de produção fílmica autobiográfica.

Aos olhos apressados, a ideia de categorizar filmes pode parecer limitante e limitadora, mas aos olhos da noção de protótipo, a categorização desempenha um papel crucial no pensamento humano – diríamos até que amplia as percepções fílmicas. Na leitura que Hadot faz do pensando de Ludwig Wittgenstein sobre o tema, por exemplo, é essencial perceber que o pensador acredita não serem previsíveis os limites das categorias e, por isso mesmo, elas não podem ser fechadas (HADOT, 2014).

Entre as leituras que Serge Moscovici faz do tema, uma delas nos permite acreditar que é nisso que reside a distinção entre categorização e classificação. "Classificar algo significa que nós o confinamos a um conjunto de comportamentos e regras que estipulam o que é, ou não é, permitido, em relação a todos os indivíduos pertencentes a essa classe" (MOSCOVICI, 2009, p. 63). Por outro lado, categorizar

“alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele” (*Ibidem*). Enquanto classificar é limitante, categorizar é libertador.

Ao defender a importância da categorização, Lima cita Jacob e Shaw: “categorização é um processo cognitivo de dividir as experiências do mundo em grupos de entidades, ou categorias, para construir uma ordem física e social do mundo” (JACOB; SHAW *apud* LIMA, 2010, p. 109). Também lembra o pensamento de Lakoff: “A compreensão de como categorizamos é o ponto central para a compreensão de como nós pensamos, funcionamos e, consequentemente, um ponto central para a compreensão daquilo que nos faz humanos” (LAKOFF *apud* LIMA, 2010, p. 109).

Para Lilian Ferrari (2016), é uma ação que permite estruturar e compreender o mundo ao nosso redor de maneira significativa. Na esteira da “Teoria Prototípica”, a autora argumenta que agrupamos objetos, atividades ou características em classes específicas com base em suas semelhanças essenciais, o que facilita a comunicação e a organização do conhecimento. Porém, isso não torna as coisas idênticas. Lima complementa esse pensamento: “Na categorização, o reconhecimento das similaridades e diferenças leva à criação de um conhecimento novo, pelo agrupamento de entidades, de acordo com as similaridades e diferenças observadas” (LIMA, 2010, p. 110). É esse conhecimento acerca desse campo de experiências de si no cinema, principalmente documental e ensaístico, que buscamos aqui.

Ao longo das últimas páginas desvelamos, em um exercício lexical, em alguns casos, mas também prático, com vistas ao material cinematográfico, três palavras para, juntas, formar uma modulação de categoria. Assim, elaboramos: Feitura Fílmica Infamiliar. Nossa defesa é que, de uma maneira mais ampla, em um exercício de categorização, podemos forjar algo que abarque as complexidades das semelhanças e também das dessemelhanças entre as muitas obras que pontuamos. Para cada experiência infamiliar, formas de elaborá-la distinta. Lembrando que cada eu, pensando nos realizadores e realizadoras, que se elaboram, é um sujeito único. É preciso considerar as particularidades de cada obra ao mesmo tempo que é importante, para um trabalho de análise, agrupá-las.

Não se trata, porém, de uma modulação para englobar apenas a "Trilogia do Luto". Nossa dedicação em debulhar as obras se dá por uma escolha de recorte. Mas resta evidente que podemos pensar em muitos outros filmes documentais que carregam características semelhantes e que podem se aglomerar ao conceito aqui elaborado. Podemos citar, por exemplo, o trabalho que Paula Gaitán realiza em *Diário de Sintra* (2007), que trata sobre as memórias em torno do ex-marido, o cineasta Glauber Rocha. O filme recorre a imagens, sobretudo, fotografias do realizador do Cinema Novo, enquanto apresenta o território onde o casal viveu, a cidade de Sintra, em Portugal. São as lembranças, as vozes particulares e principalmente as escolhas de Paula que reverberam no documentário, mas tudo isso é construído a partir e em relação a um outro, um Glauber que já não há, mas que houve muito. Há ali muito de feitura, do ponto de vista do artesanal da construção imagética, assim como existe do experienciar do infamiliar. É o caso das fotografias que "nascem" da árvore, constituindo um encontro com um fantasmagórico presente-ausente de Glauber Rocha.

Podemos lembrar ainda do que maneja a diretora Juliana Antunes, no seu *Trópico de Capricórnio* (2020), que busca rememorar os sentimentos em torno da vida familiar, da relação com seu irmão, da descoberta da sexualidade, do humor e de uma resposta para se compreender enquanto cineasta do agora. A sinopse do filme em si é uma excelente síntese do momento que a filmografia brasileira atravessa: "A retomada dos vídeos familiares é a retomada de um caminho", define a cineasta. Quase sempre, como é neste caso, a família é produtora da experiência do infamiliar. Na obra, vemos cenas da sua trajetória feitas para fazerem parte de um álbum de família clássico, com sorrisos e abraços, mas Juliana evidencia, nesses momentos, seu descontentamento em fazer parte daquele lugar, furando as convenções de gênero codificadas em celebrações familiares. Ela questiona, a partir das seus arquivos pessoais em fotos e vídeos, o seu lugar de filha, criança, participativa de um aniversário sempre compartilhado com o irmão. No minuto 3 do filme, podemos ver Juliana insatisfeita com esse lugar. Para evidenciar isso, a cineasta, por meio de um movimento de aproximação na edição, mostra sua expressão infeliz em meio a um festejo da família. Vemos a diretora, ainda criança, completamente impaciente com o acontecimento, respirando fundo e olhando diretamente para a câmera que se aponta, rompendo o lugar do sorriso e expondo a cara de tédio. Assim, transformar os arquivos clichês em algo estranho e, portanto, infamiliar.

Há outros procedimentos, como os que buscam elaborar traumas, como faz *Memórias do subsolo ou o homem que cavou até encontrar uma redoma* (2017), de Felipe Camilo, onde o realizador promove uma travessia por meio de fotografias pessoais, com rabiscos e intervenções, quase sempre com rostos desconfigurados, passando por imagens familiares desde o seu nascimento, em 1984, até o seu aniversário de 32 anos, em 2016. Um filme imagético e fantasmagórico que reelabora suas memórias e traumas. Um documentário onde as imagens não dizem muito, mas dizem tudo.

Ou ainda, quando realizadores e realizadoras tematizam seus corpos como *Relato número um* (2020), de Elizabeth Caldas, onde a cineasta se filma ocupando os espaços da sua casa, em meio aos dilemas vividos devido a seu corpo, potencializado pelo isolamento social da pandemia de Covid-19. "Um corpo gordo, disforme, já isolado socialmente, atravessado agora, por uma pandemia. Como uma sociedade padronizada e violentamente magra reage aos anseios de um corpo perseguido?", diz a sinopse da obra.

Documentários que realizam um olhar com molduras íntimas, segredos pessoais que se desenrolam quase sempre em reflexões de vivências fragmentadas e imagens de arquivos pessoais, familiares, seja em vídeo ou fotos. Um evidenciar constante do eu-traço experienciado, a de uma visão freudiana, para além do privado, reverberado no território público, no ato de quando o segredo vai à tona, como define Schelling (SCHELLING *apud* FREUD, 2019, p. 45).

Filmes que nascem da necessidade primeira de tornar público o que é dor, trauma ou simples saudade, que deveria fazer parte somente do que é privado, mas que vira ânsia de transbordar no público. Obras que revelam que nem o cinema com sua força fantasmagórica, sua evocação da presença na ausência, não consegue explicar ou fazer retornar os mortos, fazendo com que o gesto dos documentários só possa deixar a morte nesse lugar do infamiliar.

A partir de uma perspectiva lacaniana, Maria Rita Kehl, nos fala que, diante da morte como algo inatingível, o sujeito busca tentar cercá-la com palavras e imagens na tentativa de atribuir-lhe algum significado. Para a psicanalista, porém, a morte atua na esfera do irrepresentável, do impossível, do real. Assim, aquilo sobre o qual não se pode falar é justamente o que o sujeito não cessa de mencionar. A experiência da morte, nomeada para Freud como trauma ou de Lacan como real, produz uma inscrição

inconsciente em cada sujeito que, ao buscar uma representação, encontra sempre uma parte que resta irrepresentável. É como algo que não pode ser dito, que só o silêncio é capaz de desvelar. “De cada experiência, de cada objeto, de cada percepção, fica sempre um resto que não conseguimos simbolizar; o núcleo duro das coisas, que lhes confere independência em relação à linguagem e nos garante, de alguma forma, que o mundo não é uma invenção de nosso pensamento” (KEHL, 1998, p. 67). Como na cena dos irmãos Burlan sentados ao meio-fio após visitar o local do crime.

Na “Trilogia do Luto”, os documentários são capazes de esboçar um retrato de uma família violentada e, em paralelo, de um lugar da violência urbana vivida. Assim, Cristiano Burlan se forja diante da sua história e dos seus procedimentos fílmicos, torna-se cineasta também, mas não apenas, de um filme autobiográfico, mas de uma feitura fílmica infamiliar. Na violência das suas histórias de família, além de elaborar seu luto e suas dores, enquanto realizador e personagem da trama que reconstrói, ele se elabora enquanto sujeito que faz parte de um grupo. Chega nas proximidades do íntimo, mas experiencia o estranhamento do infamiliar. É o gesto de se afastar (infamiliar), e de se aproximar (familiar), de que tanto nos ensina o cinema documental brasileiro: tão longe, tão perto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas de dentro”

Marguerite Duras

Se, como afirma Jonas Mekas em seu *Manifesto Anti-100 Anos de Cinema*, a verdadeira história do cinema é a história invisível (MEKAS, 2013a), então o ato de realizar um filme autobiográfico – uma autobiografia não-autorizada (aquela na qual o cineasta fala de si ao falar do outro) – emerge como um dos gestos mais poderosos no cinema. Nessa modalidade, o documentário se configura não apenas como uma expressão artística, mas como um meio de reconstrução social, permitindo a reconfiguração dos próprios diretores e diretoras que o criam, transformando-os. Esse processo tem o potencial de modificar também os espectadores que se permitem ser tocados pelas obras.

É também no caminho autobiográfico que novos afetos são capazes de se fundar. Ele permite uma compreensão mais profunda das memórias e uma aproximação de experiências "infamiliares", possibilitando uma conexão com realidades diferentes, onde os cineastas se repõem em confronto com o "outro". Se em Mekas é a potência da vida que o move e o transforma, em Cristiano Burlan, é a pulsão da morte que o movimenta e o forja, reinventando sua subjetividade ao explorar um "eu" múltiplo e fragmentado, em constante formação a partir do outro.

A experiência do "infamiliar" leva o cinema autobiográfico a uma dimensão mais política, deslocando-o do individual para o campo da alteridade. Em Burlan, isso se manifesta em momentos de profunda ruptura, como ao descobrir que foi adotado. Esses episódios expõem o confronto com o desconhecido mesmo na intimidade, onde o "outro" surge como um refletor de realidades próprias, mas ainda inexploradas. A experiência transformadora do cinema das histórias invisíveis, então, se concretiza nesse embate com o outro, que inicialmente parece familiar, mas logo se revela uma contraparte estranha. Nessa alteridade, cineastas confrontam questões íntimas, opacas, de si mesmos, numa tensão entre o distante e o próximo. É o que registra Burlan, o cineasta, sobre a vivência do filho, o Cristiano, que também é personagem, ao reencontrar com a casa da mãe vazia da presença dela. É o jogo do familiar e do estranho que o processo do filme forja e, ao mesmo tempo atesta e manifesta. É essa tensão entre familiar e estranho, entre ser próximo e distante, entre a ausência e presença que constitui o luto e que também constrói esse cinema de feitura infamiliar.

Esse processo de descoberta transcende o pessoal e se torna universal, mostrando o poder do cinema em acolher e ressignificar, dissolvendo o individual em um coletivo

compartilhado. Quando o cinema se revela como uma teia de relações, compreendemos que nos constituímos a partir do outro e que o íntimo é inapreensível na medida em que só ganha sentido fora do ego, na perspectiva relacional. Nisso, o infamiliar surge como uma presença constante. É na querência de algo tão longe, mas, ao mesmo tempo, tão perto, que a experiência da feitura documental se potencializa.

Nos documentários autobiográficos, há um vigor nas relações que a própria feitura desses trabalhos produz. Nossa busca encontrou, por meio do convívio e do confronto com essas obras, uma nova forma de pensá-las. Foi no diálogo com os filmes, especialmente com os documentários de Cristiano Burlan, que surgiram nossas inquietações e o gesto inventivo de uma nova categoria se estabeleceu. Defendemos que, de forma mais ampla e sistemática, é possível construir algo que contemple tanto as semelhanças quanto as diferenças complexas entre as várias obras. Para cada experiência do "infamiliar", há uma maneira distinta de elaborá-la, pois cada cineasta, enquanto sujeito único, cria uma perspectiva própria sobre o algo que tematiza. É preciso considerar as particularidades de cada obra ao mesmo tempo que é importante, para um trabalho de análise, agrupá-las.

Fizemos aqui, portanto, uma proposta livremente inspirada no que fez Jonas Mekas no início dos anos 1970, quando empreendeu um esforço, enquanto crítico, para pensar uma organização em torno do cinema de vanguarda norte-americano, dos quais nomes como Stan Brakhage, Hollis Frampton e Robert Frank faziam parte. O objetivo "era investigar a tradição emergente da autobiografia no cinema independente contemporâneo" (MOURÃO, 2016, p. 27). Compreender essa iniciativa foi o primeiro movimento desse trabalho, passando pela justificativa da crescente produção contemporânea das modulações autobiográficas no cinema internacional e brasileiro. Chegamos a arriscar pontuar as obras pioneiras no país, como os trabalhos de Glauber Rocha, em seu *Di-Glauber* (1977), José Agrippino de Paula, no *Céu sobre Água* (1978) e David Perlov, com *Diários 1973-1983* (1983).

A partir das primeiras experiências e da análise da produção cinematográfica nacional dos últimos anos, seguimos para a tarefa essencial de compreender teoricamente o que caracteriza o autobiográfico. Voltamo-nos para Philippe Lejeune, o primeiro pensador a explorar o tema, examinando suas argumentações iniciais e fundamentando

nossa pesquisa nas revisões históricas feitas tanto por ele quanto por outros estudiosos. Compreendemos, então, algo fundamental: o gesto autobiográfico, tanto na literatura quanto no cinema, só é capaz de produzir uma ilusão. Como observam Roberta Veiga, Carla Italiano e Ilana Feldman, que nos diz que ao virar a câmera para si, cineastas criam a ideia de que o realizador que se filma e se narra é idêntico ao "eu" filmado. No entanto, isso constitui um "grande engodo do cinema" (VEIGA, ITALIANO, FELDMAN, 2017, p. 11). Assim, a noção de autoficção nos ajuda a perceber que, no cinema autobiográfico, "a narrativa de si é sempre uma modelagem, uma roteirização romanesca da própria vida" (DOUBROVSKY, 2014, p. 124).

Somente a partir deste ponto iniciamos nossa investigação sobre o conceito na perspectiva cinematográfica. Foi então que os escritos de Roberta Veiga, orientadora dessa tese, nos ajudaram a entender melhor os processos fílmicos empreendidos pelo cineasta Cristiano Burlan. Passamos a assistir e re-assistir aos filmes com uma nova compreensão, considerando conceitos como "eu-traço", "autobiografia não-autorizada" e "devir-memória". Noções que evidenciam as ambiguidades entre ser e aparecer na construção do sujeito na obra, que se manifesta pela impossibilidade de controlar ou definir a imagem de si. Assim, o "eu" do autobiográfico é constantemente recriado no intervalo, no *entre* (VEIGA, 2016). Um intervalo que se constitui entre os vários Cristianos – o irmão, o filho, a criança adotada, o cineasta que se mantém distante, mas que deveria ser próximo. O entre que se manifesta por pares dialéticas da presença e da ausência dos entes, da proximidade e da distância do filho do pai, da mãe e do irmão, do "eu" que é parente, mas também realizador. Um Burlan, como personagem de seus próprios filmes, que não assume plena consciência da potência histórica de suas obras, mas que contribui para uma política da rememoração que o cinema autobiográfico pode produzir, ligando memória e presente de forma processual. A rememoração se torna uma prática ativa, que conecta o passado ao hoje e transforma o registro da lembrança em algo inventivo e dinâmico.

Ao dialogarmos com os filmes da "Trilogia do Luto", começamos a interpretá-los a partir de dois movimentos. Primeiro, procuramos entender como Burlan agia na procura pelos entes mortos. Identificamos, então, elementos recorrentes, que chamamos de imagens de presença-ausência e imagens fantasmagóricas. Em *Construção* (2006), por exemplo, o pai de Cristiano não é apenas buscado, mas evocado através das cenas que

carregam uma aura de fantasmagoria, sugerindo um peso emocional profundo e um vínculo que transcende a simples memória.

Além disso, analisamos como o diretor se expõe cada vez mais na obra, saindo do antecampo para o campo, se arriscando em se (des)configurar enquanto sujeito. Também examinamos sua interação com seus entrevistados e documentados e, como esse avizinhamento oferece novas perspectivas relacionais. Esse processo analítico nos levou à noção de intimidade ou, como percebemos mais adiante, à tentativa ou expectativa de alcançá-la. Foi ao investigar esses desdobramentos do íntimo à intimidade que começamos a reconhecer outras experiências, incluindo a tensão entre o que é compartilhado e o que permanece oculto, revelando a complexidade das relações humanas, a partir das relações familiares que os filmes portam, e da própria memória.

Avançamos, então, para o terceiro capítulo. Observamos que as aproximações que discutimos são potencializadas pela natureza artesanal das obras de Cristiano, que conferem ao seu trabalho uma qualidade mais caseira. Com uma produção reduzida, a criação de um ambiente menos elaborado facilita a expressão da intimidade, tanto para Cristiano quanto para seus entrevistados. Assim, seus filmes emergem das substâncias da própria feitura. A figura do realizador vai além da discussão sobre técnica, equipamentos e equipe; ela se entrelaça na própria construção do sujeito. A maneira como Burlan cria seus documentários reflete também em sua identidade como realizador. Por isso, o pensamento candomblecista sobre "individuação" nos ajudou a entender melhor o conceito de "eu-traço" e a implicação de Cristiano em sua obra, revelando-o como um sujeito em formação, repleto de singularidades múltiplas, instáveis, interdependentes se coloca em constante mudança (FLAKSMAN, 2016). Essa perspectiva enriquece nossa compreensão do papel do cineasta e do impacto de suas experiências pessoais na criação de suas narrativas.

Como discutido, as buscas empreendidas nessas produções documentais são diversas e multifacetadas. Elas podem representar uma procura por um pai, como no longa-metragem *Nada sobre meu pai* (2023), de Susanna Lira, ou pela própria trajetória profissional e pessoal, como em *Já visto jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci. Em outras produções, como *Limiar* (2021), de Coraci Ruiz, a narrativa aborda uma fase de vida marcante, relatando os desafios da transição de gênero de seu filho adolescente. As

produções autobiográficas também exploram sentimentos humanos complexos, como o luto, abordado por Cristiano Burlan em seus longas-metragens. A partir de uma perspectiva antropológica, analisamos como a presença da finitude moldou o conhecimento humano e reverberou nas artes literária, fotográfica e cinematográfica. Nos documentários de Burlan, a abordagem artesanal do processo produtivo reforça as conexões com o luto, ampliando as possibilidades de aproximação com o íntimo. Essa "Trilogia do Luto", como muitos filmes autobiográficos, revela uma consistência na forma como o próprio ato de filmar molda a narrativa. A ênfase na produção manual e simplificada promove uma conexão mais direta entre todos os envolvidos, essencial em temas tão delicados como a morte, o assassinato e o feminicídio de familiares.

Ao revisitar as memórias de seu pai, irmão e mãe, Burlan busca reconstruir a si mesmo, reorganizando o que a dor fragmentou. Na criação da obra, os laços se fortalecem entre o cineasta, Cristiano Burlan, e seus irmãos-personagens, Kelly, Tiago e Ricardo, criando um espaço de intimidade que transcende a morte. A elaboração do luto se dá, portanto, no ato de criação; é na feitura que Burlan se encontra com o outro, restaurando fragmentos de memória e de si mesmo. É no fazer fílmico que Burlan, ao elaborar sobre si e sobre seus documentados, também se reinventa, imortalizando suas perdas e ressignificando sua dor.

A noção de feitura, conectada ao conceito de íntimo, deu lugar, em muitos momentos da obra, a uma experiência que transcende a simples proximidade, abrindo espaço para o estranhamento. Foi então que o conceito freudiano de "infamiliar" se tornou essencial para interpretar os documentários. O infamiliar se refere a algo que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho, uma noção que revela camadas de significado oculto e que, ao emergirem, provocam uma sensação inquietante.

Nos ambientes familiares, não se espera a presença do fantasmagórico; porém, no infamiliar, esse elemento pode se manifestar. Essas imagens exploram as relações entre vida e morte, passado e presente, evocando o primitivo e criando uma ligação com o "duplo", gerando uma atmosfera de estranheza. Em *Construção*, por exemplo, há as telas cobrindo fachadas e as estruturas à mostra dos prédios em construção; em *Mataram meu irmão* (2013), vemos cenas de um cemitério e arquivos policiais que mostram o corpo sem vida de Rafael Burlan. Em *Elegia de um crime* (2018), surge o que talvez seja a

imagem mais fantasmagórica da trilogia: o único registro em vídeo da mãe, Isabel Burlan, encerrando o documentário. Esse breve momento é a última lembrança material da mãe, ao mesmo tempo, uma busca e um adeus. A presença dela é como um "duplo" que nos confronta, revelando o íntimo que assombra e nos traz de volta ao infamiliar. É como define Freud: "o 'infamiliar' é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo" (FREUD, 2019, p. 33). É o que "deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona" (SCHELLING *apud* FREUD, 2019, p. 45). Assim, temos o que aqui chamamos de *Feitura Fílmica Infamiliar*.

Como argumentamos no final do capítulo 3, criar uma categoria para o cinema documental autobiográfico não é uma ação limitante; ao contrário, é um ato que possibilita uma expansão das formas de expressão e dos modos de compreensão dessas obras no campo cinematográfico e acadêmico. É circunscrever possíveis modulações dentro de uma modalidade ampla e assim tornar o terreno teórico e conceitual mais inquietante, rico em relações e complexo em nuances. Diferente de uma classificação, que frequentemente organiza e padroniza elementos em moldes rígidos, a categoria pode ter um papel libertador, ao mesmo tempo, em que nos auxilia a organizar pensamentos e características em torno de algumas modulações fílmicas, potencializando o diálogo e a intertextualidade. Enquanto classificar é limitante, categorizar é libertador.

A Feitura Fílmica Infamiliar pode funcionar como um recurso pedagógico para o campo acadêmico, oferecendo uma base a partir da qual é possível estudar as diferentes técnicas e abordagens que compõem o documentário autobiográfico. A partir de uma perspectiva de uma modulação específica, é possível realizar um mapeamento e a catalogação dessas obras, fornecendo aos pesquisadores uma base de dados coerente para investigações sobre tendências estéticas e recursos narrativos. Isso, por sua vez, facilitaria a comparação entre obras de diferentes contextos culturais e históricos, revelando padrões e diferenças na forma como cineastas autobiográficos abordam a subjetividade e a introspecção em seus filmes.

Esperamos, a partir deste trabalho, contribuir para o desenvolvimento de novas articulações teóricas e abordagens analíticas nos estudos cinematográficos contemporâneos, promovendo uma compreensão mais profunda e diversificada do cinema autobiográfico. Sabemos que esta é uma etapa desse processo de pesquisa.

Pretendemos continuar com os estudos em torno do tema, publicando artigos e, quem sabe, levando adiante esta investigação para compreender ainda mais a multiplicidade da força documental das Feituras Fílmicas Infamiliares.

Entre tais potências poderíamos pensar em uma continuidade de pesquisa, por exemplo, no campo do gesto político e coletivo que a "Trilogia do Luto" espelha, desvelando um fundo trágico, de uma experiência empírica, da violência urbana do Brasil. Entre as "mortes morridas" e as "mortes matadas" há uma camada potencialmente forte que também merece – em outro momento – uma dedicação. Elementos como assassinato, feminicídio, convívio constante com a violência diárias de lugares como o Capão Redondo, prisão de irmãos, pai alcoólatra e violento, enfim, substâncias das quais são moldados uma parte significativa das estruturas sociais do Brasil que os filmes trazem e que, por recorte, não foram tratados nesta pesquisa. Elementos que forjam o realizador são ingredientes inseparáveis da trajetória do país e sua distribuição desigual de sentido de vida. Poderíamos nos perguntar: como o gesto de filmar o luto de Cristiano Burlan, a partir da sua trilogia fílmica pode se relacionar com a noção de "precariedade" de Judith Butler ou com a ideia de "necropolítica" de Achille Mbembe?

As realizações de Cristiano Burlan estão inseridas em uma tradição do cinema brasileiro que, como aponta Maria Beatriz Colucci, ganhou destaque entre o final dos anos 1990 e o início do século XXI. Nesse período, um número significativo de filmes voltou-se para questões sociais, especialmente aquelas relacionadas à violência urbana, retomando debates cruciais sobre os problemas nacionais. Colucci destaca obras como *Santa Marta* (1987), *Santo forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho; *Dois mundos* (1997), de Luís Eduardo Lerina; *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund; *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda; e *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento. "Sem dúvida, o cinema brasileiro dos primeiros anos do século 21 foi marcado pelas abordagens da violência urbana, dos conflitos sociais, dos dramas particulares e das guerras cotidianas vividas nos espaços de exclusão das grandes cidades brasileiras" (COLUCCI, 2007, p. 139).

Dentro desse contexto, a obra de Burlan dialoga com essa tradição, ao mesmo tempo em que imprime uma abordagem singular, combinando não apenas biografias

familiares, mas entrelaçando a história pessoal com as dinâmicas sociais e históricas. Ao revisitar sua própria vida, Burlan transita entre dois mundos: o de dentro e o de fora, o da violência que ele conseguiu escapar ao se tornar cineasta, e aquele do qual nunca estará completamente ausente. Essa ambiguidade (do filho que não pertence mais, mas ainda carrega os traços do lugar de onde veio) é fundamental para compreender a potência de sua obra.

Feitura Fílmica Infamiliar carregada da potência do íntimo e, ao mesmo tempo, da força do coletivo. Documentários que não apenas narram, mas também evocam; não apenas denunciam, mas convocam. Sua câmera, ao mesmo tempo afetuosa e incansável, transforma ausências em presenças, e dor em memória. Na trilogia, o cinema se torna uma linguagem de resistência e um canto de empatia, insistindo para que olhemos as cicatrizes da nossa sociedade de frente, com olhos abertos e coração pulsante. É uma obra que resistente, insistindo na vida apesar de tudo.

Cristiano Burlan, que forja os filmes e é forjado por eles no ato da feitura, é, ao mesmo tempo, força e vulnerabilidade, resistência e fragilidade. Enfim, múltiplo. Em entrevista a Jean-Claude Bernardet, Burlan diz:

> Hoje, quando estou bêbado no boteco, para parecer inteligente com a turma do cinema, falo que sou niilista, iconoclasta, agnóstico e corintiano. Na verdade o que queria é ter fé nas coisas, não sei em quê, voltar a ter uma certa inocência. É uma das grandes agressões que se faz a uma criança. Quando perde a inocência, ela deixa de viver boa parte da vida dela e aquilo cria um vazio dentro, pode ser psicologismo barato, mas parece que está sempre faltando alguma coisa, no trabalho ou nas relações pessoais. Não sei me relacionar, reajo muito mal. Sei reagir à violência, a situações limítrofes, não me dá medo nenhum. Agora, com carinho, amor, reajo mal (BERNARDET, 2014).

Tão longe, tão perto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Cleyton. **Uma estética do infamiliar**. XXIII Encontro Brasileiro do Campo freudiano: "O feminino infamiliar", 2020. Disponível em: <https://www.encontrobrasileiro2020.com.br/wp-content/uploads/2021/01/Andrade-Cleyton-Uma-este%CC%81tica-do-infamiliar.pdf>. Acesso em: nov. 24.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

ALPENDRE, Sérgio. **Já visto jamais visto**. Revista Interlúdio, 2015. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9117>. Acesso em: nov. 24.

ARISTÓTELES. **Categorias**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Revista Estudos Históricos. v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061>. Acesso em: nov. 24.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AZEVEDO, Fernando de. **Pequeno Dicionário Latino-Português**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

AZEVEDO, L. A. **Autoficção e literatura contemporânea**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 10, n. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>. Acesso em: nov. 24.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cristiano Burlan, um cineasta na periferia**. Portal Outras Palavras, 2014. Disponível em <https://outraspalavras.net/poeticas/cristiano-burlan-um-cineasta-na-periferia>. Acesso em: nov. 24.

_____. **Documentários de busca: 33 e passaporte húngaro**. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (ORG). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 142-157.

_____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANK, Thais. **Cavação e cinema doméstico**: rupturas e continuidades em imagens de família. Revista Significação, v. 45, n. 50, p. 159-178, jul-dez, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/139943>. Acesso em: nov. 24.

BRASIL, André. **Formas do antecampo**: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. v. 20, n. 3, p. 578-602, set/dez, 2013. Disponível em: < https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512>. Acesso em: nov. 24.

BRITTO, A. P. **Falar de si, 'falar para si'...** a solidão de Um real na transmissão da psicanálise. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/14568>. Acesso em: nov. 24.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAMARGO, A. F. G.; SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A.; **A feitura do santo**: percursos desenvolvimentais de médiuns em iniciação no candomblé. Revista Psicologia & Sociedade, v. 30, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/yv6f6CVNJSYmxnXDbsLcQ7G/?lang=pt>. Acesso em: nov. 24.

CAMPOS, Bárbara Lissa Alves de. **Estrangeiras do trópico**: estranhamento, fotografia e memória. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47018>. Acesso em: nov. 24.

CAPAI, Elisa. **Por que decidi filmar meu aborto**. Portal da Revista Piauí, 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/por-que-decidi-filmar-meu-aborto/>. Acesso em: nov. 24.

CARVALHO, A. C. Pulsão e simbolização: limites da escrita. Revista de Psicanálise, n. 29, set, p. 15-24, 2006. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100004>. Acesso em: nov. 24.

CHAVES, Ernani. *Perder-se em algo que parece plano*. In: O Infamiliar e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

COUTO, José Gerando. **Cinema**: Cristiano Burlan e as pedagogias da morte. Portal Outras Palavras, 2023. Disponível em <https://outraspalavras.net/poeticas/cinema-cristiano-burlan-e-as-pedagogias-da-morte/>. Acesso em: nov. 24.

_____. **O cinema encara as sombras da violência**. Portal Outras Palavras, 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-cinema-encara-as-sombras-de-nossa-violencia/>. Acesso em: nov. 24.

CORREIA, M. L.; **No negativo**: morte e fotografia. In M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (EDS.), Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar, p. 207-226, 2016. Braga: CECS. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/43359/1/MLC_2016_figuracoes-morte.pdf>. Acesso em: nov. 24.

CRUZ, Maria Teresa. **Cristiano Burlan:** Mataram meu pai, mãe e irmão. Será que vou terminar assim?, 2023. Disponível em: <https://ponte.org/cristiano-burlan-mataram-meu-pai-mae-e-irmao-sera-que-vou-terminar-assim/>. Acesso em: nov. 24.

DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como Des-figuração**. Revista Sopro, Florianópolis, n. 71, maio, 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71.html>. Acesso em: nov. 24.

DEREN, Maya. **Cinema**: o uso criativo da realidade (1960). Devires, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan/jun, 2012.

DEMEROV, Barbara. **"Meu personagem principal é sempre São Paulo"**, afirma Cristiano Burlan. 2022. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/filmes-e-series/meu-personagem-principal-e-sempre-sao-paulo-afirma-cristiano-burlan>. Acesso em: nov. 24.

DI TELA, Andrés. **O documentário e eu**. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (ORG). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, p. 68-81, 2005.

DIAS, Tiago. **Mataram minha família e fui fazer cinema**: o luto de Cristiano Burlan. **Portal Uol**. 2022. Disponível em <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2022/07/29/mataram-meu-irmao-minha-mae-e-fui-fazer-cinema-o-luto-de-cristiano-burlan.htm>. Acesso em: nov. 24.

DIOGO, Lígia. **Vídeos "de família" como gênero**: particularidades dos arquivos originais e algumas considerações sobre os vídeos do youtube. Doc On-line, n. 13, p. 21-53, dez, 2012. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/13/dossier_ligia_diogo.pdf>. Acesso em: nov. 24.

DOUBROVSKY, Serge. **O último eu**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (ORG). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Animismo e indeterminação em "Das Unheimlich"**. In: O Infamiliar e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. **Pulsão de morte, destrutiva ou criativa?** Christian Dunker, Falando Nisso 130, YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n44l_ILh3ek>. Acesso em: nov. 24.

ESCOREL, Eduardo. **Trilogia do luto**: filme como instrumento de vingança. Portal da Revista Piauí, 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/trilogia-do-luto-filme-como-instrumento-de-vinganca/>. Acesso em: nov. 24.

FEITURA. In: Michaelis On-line. Dicionário brasileiro da Língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: nov. 24.

FEITURA DE SANTO, 2024. In: Wikipédia. A enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Feitura_de_santo>. Acesso em: nov. 24.

FELDMAN, Ilana; **O êxito do fracasso**: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo / The Success of Failure: notes on contemporary Brazilian cinema. In: BRASIL, André; BORGES, Sérgio; ROCHA, Marília (ORG). Teia 2002 – 2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

_____. **Autobiografia, exílio e alteridade**: o cinema de David Perlov, Avi Mograbi e Elia Suleiman. Revista Devires. v. 14, n. 2, jul-dez, 2017. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si>. Acesso em: nov. 24.

_____; MOURÃO, Patrícia (ORG). **David Perlov**: epifanias do cotidiano. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.

FERRARI, Lilian. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2016.

FERRAZ, Txai de Almeida. **Relatos à beira do fracasso**: escrita de si e memória em quatro curtas-metragens brasileiros. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: <http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/defesas/399M.PDF>. Acesso em: nov. 24.

FERREIRA, António Gomes. **Dicionário de Português-Latim**. Porto: Porto Editora, 1996.

FLAKSMAN, Clara. **Relações e narrativas**: o enredo no candomblé da Bahia. Revista Religião e Sociedade, v. 36, n. 1, p. 13-33, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/BQZmgvKQLQNp9Z6vYCxbHcD/abstract/?lang=pt>. Acesso em: nov. 24.

FONTES, L. Y. C.; SAMAIN, E.; **Feitura de Santo**: uma narrativa artística e foto-etnográfica de uma iniciação no candomblé: Comentários por Etienne Samain. Novos Debates, v. 2, n. 1, p. 309–321, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.48006/2358-0097-2137>. Acesso em: nov. 24.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos**: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5586>. Acesso em: nov. 24.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. In: O Infamiliar e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. **Além do princípio do prazer**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

_____. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **A interpretação dos sonhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 4). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996a.

_____. **Um estudo autobiográfico**, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996b.

GALEANO, Eduardo H. **Os filhos dos dias**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GARDNER, Howard. **A nova ciência da mente**: uma história da revolução cognitiva. São Paulo: EDUSP, 1996.

GASPARINI, Philippe. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (ORG). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HADOT, Pierre. **Wittgenstein e os Limites da Linguagem**. São Paulo: Realizações, 2014.

HESSE, Hermann. **Demian**. Rio de Janeiro: Record, 2024.

HOLANDA, Karla. **Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. v. 3, n. 1, p. 1-12, jan / fev / mar, 2006. Disponível em: < https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/895>. Acesso em: nov. 24.

IKEDA, Marcelo. **Os filmes-diários de Jonas Mekas**: as memórias de um homem que se filma. Revista RuMoRes, ed. 11, n. 1, janeiro-junho, p. 220–232, 2012.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. **Freud e o Infamiliar**. In: O Infamiliar e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

INTIMIDADE. In: Michaelis On-line. Dicionário brasileiro da Língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: nov. 24.

ÍNTIMO. In: Michaelis On-line. Dicionário brasileiro da Língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: nov. 24.

ÍNTIMO. In: Dicionário On-line de português. Dicio. Disponível em: https://www.dicio.com.br/. Acesso em: nov. 24.

ITALIANO, Carla. **Senti que me partia em mil pedaços**: aproximações entre as escrituras fílmicas de David Perlov e Jonas Mekas. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

JAMES, David E. **Diário em filme/ Filme-diário**: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas. In: MOURÃO, Patrícia (ORG). Jonas Mekas. São Paulo: CCBB; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

JEANNELLE, Jean-Louis. **A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (ORG). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JORGE. Marina Soler. **Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro**. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 131-148, jul-dez, 2010.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KEHL, Maria Rita. **Melancolia e criação.** In: Luto e melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **O irrepresentável existe?** In: Psicanálise e Literatura, Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, n. 15, p. 66-74, 1998.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LECARME, Jacques. **Autoficção**: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (ORG). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **Autoficções & Cia**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (ORG). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **"Le pacte autobiographique (bis)"**, In Poétique, Paris, n. 56, p. 416-434, 1983.

LEVISKY, Ruth Blay. **Expressões da intimidade nos vínculos**: interferências da cultura. Revista *ide* v. 39, n. 63, p. 41-58, jan-jun, 2017. Disponível em: < https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062017000100004>. Acesso em: nov. 24.

LIMA, Gercina Ângela Borém de Oliveira. **Modelos de categorização**: apresentando o modelo clássico e o modelo de protótipos. Revista Perspectivas em Ciência da Informação, v. 15, n. 2, p. 108-122, mai-ago, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-99362010000200008>. Acesso em: nov. 24.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo**. Revista Significação. v. 39, n. 37, p. 52-74, jan-jun, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>. Acesso em: ago. 2024.

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

LOPES, Leandro S. **A memória à luz do fósforo**. Portal Kinoforum Crítica Curta. 2021. Disponível em: <http://kinoforum.org.br/criticacurta/a-memoria-a-luz-do-fosforo-rua-ataleia-de-andre-novais-oliveira/>. Acesso em: nov. 24.

MÃE, Valter Hugo. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, Patrícia. **A intimidade na tela do cinema**: reconfigurações do espetáculo e da vida privada na contemporaneidade. Revista Contemporânea, n. 13, p. 95-105, 2009.2. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_13/contemporanea_n13_08_patricia.pdf. Acesso em: nov. 24.

MATTOS, Tetê. **Experimentalismo e inventividade na produção documental de Glauber Rocha**. VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - Enecult, Facom, UFBA. 2010. Disponível em: <http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24787.pdf>. Acesso em: nov. 24.

MEKAS, Jonas. **Manifesto anti-100 anos de cinema**. Catálogo do 17º Festival do filme documentário e etnográfico. p. 228-229, 2013a.

_____; **O filme-diário**. In: MOURÃO, Patrícia. (ORG). Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2013b.

METZGER, Clarissa; JUNIOR, Nelson da Silva. **Sublimação e pulsão de morte**: a desfusão pulsional. Revista Psicologia USP, v. 21, n. 3, jul-set, 2010, p. 567-583. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/42056/45724>. Acesso em: nov. 24.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOURÃO, Patrícia. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: SP, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-22092016-153733/pt-br.php>. Acesso em: nov. 24.

_____. (ORG). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2013a.

_____. **Jonas Mekas *Underground***. Revista Laika. v. 2, n. 3. p. 203-218, 2013b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/issue/view/10101>. Acesso em: nov. 24.

_____. **Do arquivo ao filme**: sobre Já visto jamais visto. Revista Devires. v. 9, n. 2, p. 92-105, jul-dez, 2012. Disponível em: https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-9-n-2-dossie-tonacci/. Acesso em: nov. 24.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

NOGUEIRA, C. **A cor do sagrado em Céu sobre água (1978)**, de José Agrippino de Paula. Revista Visualidades, v. 17, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48227>. Acesso em: nov. 24.

NOGUEIRA, Diego Benevides. **A Trilogia da Morte de Patrus Cariry**: Narrativas da dor, perda e luto familiar no cinema. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/50366/1/2020_dis_dbnogueira.pdf>. Acesso em: nov. 24.

ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Revista Significação. v. 39, n. 37, jan/jun, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238>. Acesso em: nov. 24.

PERES, Urania Tourinho. **Uma ferida a sangrar-lhe a alma.** In: Luto e melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PEZATTI, E. G. **A gramática da derivação sufixal**: os sufixos formadores de substantivos abstratos. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v. 34, p. 153-174, 1990. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3837. Acesso em: nov. 24.

PLATÃO. **Diálogos / Platão**; Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo : Nova Cultural, 1991.

RENOV, Michael. **Filmes em primeira pessoa**: algumas proposições sobre a autoinscrição. Catálogo Mostra "Silêncios Históricos e Pessoais", BARRENHA, Natalia; PIEDRAS, Pablo (ORG), p. 31-52, 2014.

_____. **Investigando o sujeito**: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (ORG). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 234-257.

ROCHA, Mariane Pereira. **"Contra-imagem da dor"**: o cinema para elaborar o luto em C'est loin Bagdad [fotogramas] de Leila Danziger. Eixo Roda, Belo Horizonte, v. 32, n. 3, p. 79-97, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/52198>. Acesso em: nov. 24.

RODOVALHO, Beatriz. **O filme amador em movimento**. Revista Laika, v. 2, n. 4, dez, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137192>. Acesso em: nov. 24.

ROIZMAN, Geraldo Blay. **Céu sobre água**: O corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler. Revista Rebeca, v. 1, n. 8, p. 123-142, jan/jun, 2019. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/570>. Acesso em: nov. 24.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, M. **Fernando Pessoa e Jacques Lacan**: constelações, letra e livro. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2011.

_____. **Literatura e Psicanálise**: os escritos íntimos e a extimidade. In: I Colóquio Internacional. A Bibliofilia contra a bibliometria: o incomensurável da pesquisa em Psicanálise, 2010. Disponível em: <http://www.isepol.com/asephallus/numero_10/artigo_04_revista10.html>. Acesso em: nov. 24.

ROSENBAUM, Yudith. **O infamiliar**. Portal Clarice Lispector, 2024. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2024/02/22/o-infamiliar/>. Acesso em: nov. 24.

ROTA. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rondas_Ostensivas_Tobias_de_Aguiar>. Acesso em: nov. 24.

ROUSSEAU, J-J. **As confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

SAAD, Vera. **A primeira entrevista**: Clarice Lispector entrevistadora. Revista Vício Velho, ed. 17, 2020. Disponível em: <https://viciovelho.com/2020/11/29/a-primeira-entrevista-clarice/>. Acesso em: nov. 24.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Companhia das Letras: Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SCHWEITZER, Ariel. **David Perlov**: a paixão do cotidiano.Blog do IMS, 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/david-perlov-a-paixao-do-cotidiano/>. Acesso em: nov. 24.

SEIXO, Maria Alzira. **Quanto pode o coração**. Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, p. 23, fev, 2006.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Frenteira, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Kleverton de Almeida. **Ensaios do íntimo no cinema de Naomi Kawase**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Sergipe, 2022. Disponível em: < https://ri.ufs.br/handle/riufs/17352>. Acesso em: nov. 24.

SPERANDIO, Natália Elvira. **O processo de categorização**: da teoria prototípica aos modelos cognitivos idealizados. Revista Saberes Interdisciplinares, n. 26, p. 87-95, jul-dez, 2020.

STEYERL, Hito. **Em defesa da imagem ruim**. Revista Serrote # 19, p. 185-199, mar. 2015. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

SURDI, Mary Neiva. **Para que serve a comparação afinal?** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/77584>. Acesso em: nov. 24.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (ORG). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

TONELO, Gabriel Kitofi. **O documentário autobiográfico**: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes. Campinas: SP, 2017.

VALENTE, Eduardo. (Eduardo Valente). **Aquele toque de final de processo** (...) São Paulo, 10 de abril de 2019. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/eduardo.valente.96/posts/2292687880752829>. Acesso em: nov. 24.

VEIGA, Roberta. **Entre o passado implacável e as interações vivas**: a casa-cinema e Letícia, Heliana e Clementina. Catálogo do 23º Festival do filme documentário e etnográfico. p. 159-163, 2019.

_____. **Por uma política da rememoração**: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. Contracampo, Niterói, v. 35, n. 03, dez, 2016 / mar, 2017.

_____. **Autobiografia "não-autorizada"**: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. Doc On-line, n. 19, p. 42-59, mar. 2016. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/index19.html>. Acesso em: nov. 24..

_____. **Já visto jamais visto**: um filme de filmes ou o devir memória. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 87-96, jan-jun, 2015.

_____. **Já visto jamais visto**: devir memória ou a potência histórica na escrita de si. Revista Devires. v. 14, n. 2, jul-dez, 2017. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si>. Acesso em: nov. 24.

_____. **O menor e o maior no cinema pessoal**: Diário de uma busca, Elena e Mataram meu irmão. E-Compós, Brasília, v. 17, n. 3, set-dez, 2014.

_____; BARTOLOMEU, Anna Karina. **Limiar e partilha**: uma experiência com filmes brasileiros. Roberta Veiga, Carla Maia, Victor Guimarães (ORG). Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015.

_____; ITALIANO, Carla. **O diário como dispositivo e o efeito de eu no cinema**: Akerman e Perlov. Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 13, n. 3, p. 708-724, set-dez, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13864>. Acesso em: nov. 24.

_____; ITALIANO, Carla; FELDMAN, Ilana. **Apresentação**. Revista Devires. v. 14, n. 2, jul-dez, 2017. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si>. Acesso em: nov. 24.

VILLON, François. **Balada dos enforcados**. Tradução de Augusto de Campos. Disponível em: <http://omarona.blogspot.com.br/2007/09/balada-dos-enforcados-franois-villon.html>. Acesso em: nov. 24.

XAVIER, Ismail. **Di-Glauber**: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. Revista Devires, v .12, n. 2, p. 120-131, jul-dez, 2015. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/350>. Acesso em: nov. 24.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transperência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Debate sobre o filme ELENA no Cinusp** – com Petra Costa, Ismail Xavier, Esther Hamburger e Carô Ziskind, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/70064198>. Acesso em: nov. 24.

VALE, Glaura Cardoso. **Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino**. Revista Devires, v. 10, n. 2, p. 78-87, jul-dez, 2013.

YOSHISAKI, M. V. **Impasse e desafios do documentário em primeira pessoa**: trajetórias da voz e do corpo revisitadas. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: SP, 2024.

Filmografia

Construção | doc, cor, 48 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2006.

Mataram meu irmão | doc, cor, 82 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2013.

Elegia de um crime | doc, cor, 92 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2018.

Filmografia de Cristiano Burlan

4:48 am | ficção, cor, 15 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2005.

Os solitários | ficção, cor, 15 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2005.

Corações Desertos | ficção, cor, 70 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2006.

Lucrécia | doc, cor, 11 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2007.

O Homem da Cabine | doc, cor, 80 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2008.

Cuipiranga | doc, cor, 90 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2010.

Sinfonia de um homem só | ficção, p&b, 93 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2012.

O boto e o homem | doc, cor, 26 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2012.

Amador | ficção, p&b, 95 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2014.

Hamlet | ficção, p&b, 90 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2014.

Sermão dos peixes | doc, cor, 80 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2015.

Fome | ficção, p&b, 90 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2015.

Cidade Vazia | doc, p&b, 8 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2015.

Em busca de Borges | ficção, cor, 85 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2016.

No vazio da noite | ficção, cor, 80 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2016.

Estopô Balaio | doc, cor, 78 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2016.

Antes do fim | ficção, p&b, 86 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2017.

No se mira impunemente | doc, cor, 26 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2017.

Imaginário | doc, p&b, 18 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2018.

Nelson Felix - Método poético para descontrole de localidade | doc, cor, 70 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2018.

Batalha | doc, cor, 75 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2019.

Ensaio sobre o fracasso | ficção, cor, 71 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2019.

Paulo Freire, um homem do mundo | doc, cor, 260 min;

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2020.

A mãe | ficção, cor, MÃE, 80 min.

Direção: Cristiano Burlan | Brasil: Bela Filmes, 2022.

Filmografia citada

1489, de Shoghakat Vardanyan (2023).

33, de Kiko Goifman (2002).

A imagem que falta, de Rithy Panh (2013).

A Ópera-Mouffe, de Agnés Varda (1958).

A saída dos operários da Fábrica, Irmãos Lumière (1895).

ABC da Greve, de Leon Hirszman (1990).

As férias do cineasta, de Johan Van der Keuken (1974).

Babilônia 2000, de Eduardo Coutinho (2001).

Bem-vindos de novo, de Marcos Yoshi (2021).

Born into Brothels: Calcutta's Red Light Kids, de Zana Briski e Ross Kauffman (2004).

Cacau, de Leon Hirzman (1974-1976).

Cana-de-açúcar, de Leon Hirzman (1974-1976).

Carriage Trade, de Warren Sonbert (1972).

Céu sobre Água, de José Agrippino de Paula (1978).

Cinema Contemporâneo, de Felipe André Silva (2019).

Complaints of a Dutiful Daughter, de Deborah Hoffmann (1994).

Crônicas de um verão, de Jean Rouch e Edgar Morin (1961).

Democracia em Vertigem, de Petra Costa (2020).

Di-Glauber, de Glauber Rocha (1977).

Diaries (1971-76), de Ed Pincus (1980).

Diário de uma busca, de Flávia Castro (2010).

Dois mundos, de Luís Eduardo Lerina (1997).

Elena, de Petra Costa (2012).

Espero Tua (Re)volta, de Eliza Capai (2019).

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil, de Carol Benjamin (2019).

Finding Christa, de Camille Billops (1991).

For Sama, de Waad Al-Kateab e Edward Watts (2020).

Funerais: a arte de morrer, de Boris Lehman (2016).

Hapax Legomena, de Hollis Frampton (1972).

Hitler 3º Mundo, de José Agrippino de Paula e Silva (1968).

Incompatível com a Vida, de Eliza Capai (2023).

Inconfissões, de Ana Galizia (2018).

Intimate Stranger, de Alan Berliner (1991).

Já visto jamais visto, de Andrea Tonacci (2014).

Janela da Alma, de Walter Carvalho e João Jardim (2001).

Jollies, de Sadie Benning (1990).

Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007).

Kya Ka Ra Ba A, de Naomi Kawase (2001).

La televisión y yo, de Andrés Di Tela (2001).

Lacrimosa, de Aloisio Raulino (1970).

Limiar, de Coraci Ruiz (2021).

Línguas Desatadas, de Marlon Riggs (1990).

Meshes of the Afternoon, de Maya Deren (1943).

Minding the Gap, de Bing Liu (2018).

Movimento, de Gabriel Martins (2020).

Mussum, um Filme do Cacildis, de Susanna Lira (2018).

Mutirão, de Leon Hirzman (1974-1976).

Nada Sobre Meu Pai, de Susanna Lira (2023).

Nade ou Afunde, de Su Friedrich (1990).

Nas Asas da Pan Am, de Silvio Tendler, (2020).

News from Home, de Chantal Akerman (1977).

No intenso agora, de João Moreira Salles (2017).

Nossa mãe era atriz, de André Novais Oliveira e Renato Novaes (2022).

Notebook, de Marie Menken (1963).

Notícias de uma guerra particular, de João Moreira Salles e Kátia Lund (1999).

O almoço do bebê, dos Irmãos Lumière (1895).

O caso dos irmãos Naves, de Luís Sérgio Person (1967).

O início do fim, de Joel Zito Araújo (2020).

O jabuti e a anta, de Eliza Capai (2016).

O marinheiro das montanhas, de Karim Aïnouz (2021).

O prisioneiro da grade de ferro, de Paulo Sacramento (2003).

O que resta do tempo: crônica de um presente ausente, de Elia Suleiman (2009).

Ônibus 174, de José Padilha e Felipe Lacerda (2002).

Os dias com ele, de Maria Clara Escobar (2012).

Otto, de Cao Guimarães (2012).

Person, de Marina Person (2007).

Plumb Line, de Carolee Schneemann (1972).

Professor Polvo, de Pippa Ehrlich e James Reed (2021).

Regen, de Joris Ivens (1929).

Rua Ataléia, de André Novais Oliveira (2021).

Santa Marta, de Eduardo Coutinho (1987).

Santiago, de João Moreira Salles (2007).

Santo forte, de Eduardo Coutinho (1999).

São Paulo, Sociedade Anônima, de Luís Sérgio Person (1965).

Separações, de Andréa Seligmann Silva (2009).

Sherman's March, de Ross McElwee (1986).

Silverlake Life: The View from Here, de Tom Joslin (1993).

Strong Island, de Yance Ford (2017).

Such a Nice Boy I Gave Birth to, de Marcin Koszałka (2000).

Super Size Me, de Morgan Spurlock (2004).

Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut (2001).

Uma longa viagem, de Lucia Murat (2012).

Tarnation, de Jonathan Caouette (2003).

Temporada, de André Novais Oliveira (2018).

Testament, de James Broughton (1974).

Tia chinesa e os outros, de David Perlov (1957).

The Adventures of the Exquisite Corpse, de Andrew Noren (1968-2008).

The Present, de Robert Frank (1996).

Torre das Donzelas, de Susanna Lira (2018).

Valsa com Bashir, de Ari Folman (2008).

Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos, de Avi Mograbi (2005).

Window Water Baby Moving, de Stan Brakhage (1959).

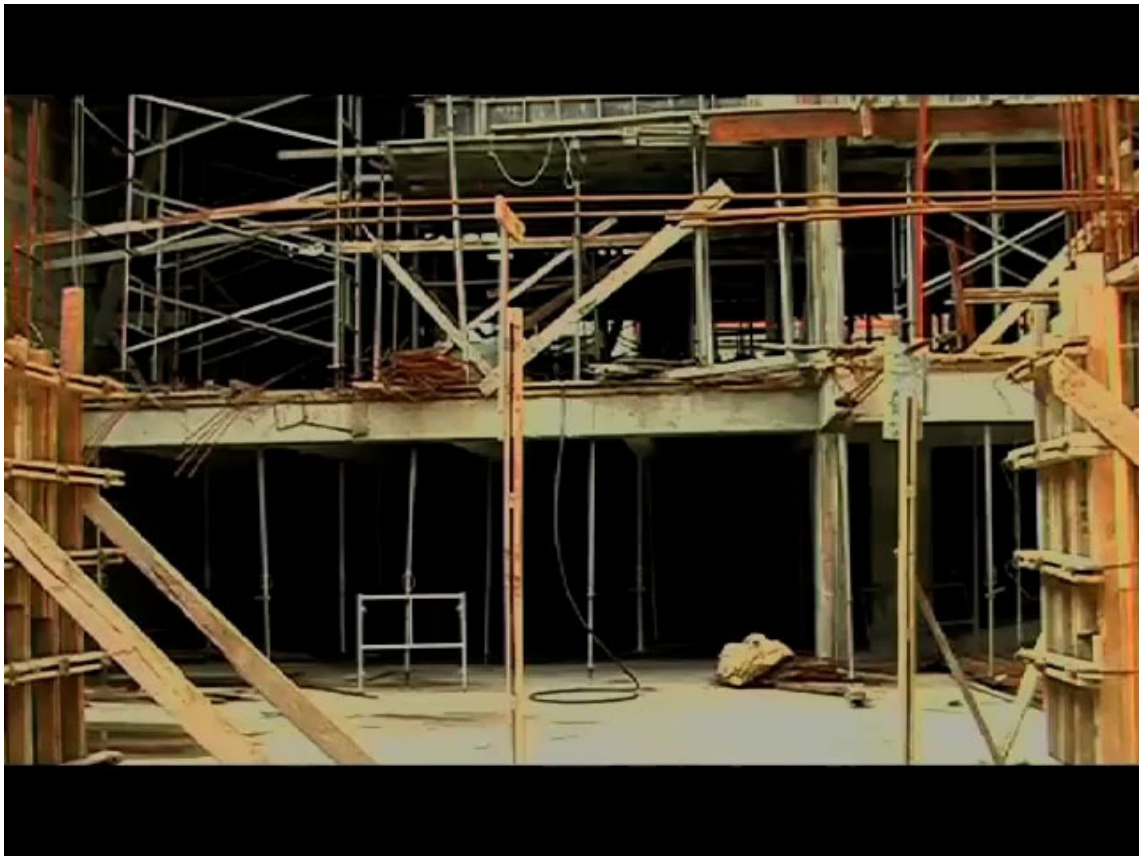
Women I love, de Barbara Hammer (1976).

APÊNDICES

APÊNDICE I

(DECUPAGEM “TRILOGIA DO LUTO”)

DECUPAGEM



CONSTRUÇÃO (2006)

PLANO	MINUTAGEM	DESCRIÇÃO
1	00:00 – 01:39	Tela preta, com barulho de obra com som ambiente
2	01:40 – 02:00	Plano aberto mostra um edifício visto de baixo. Um absoluto silêncio (em contraste com o plano anterior)
3	02:00 – 02:08	Assinatura do filme: Construção
4	02:09 – 02:42	Plano fechado, com reflexo de água mostrando uma estrutura de concreto. Água balança. Som ambiente de obra.
5	02:42 – 02:55	Plano fechado de dois canos jorrando água. Áudio da cena/som ambiente.
6	02:56 – 03:06	Plano fechado de um filete de água caindo ao lado de uma estrutura de concreto. Áudio da cena/som ambiente.
7	03:07 – 03:14	Cena do reflexo de uma parte da estrutura da obra numa água aparentemente decantada no chão da obra. Áudio da cena/som ambiente.
8	03:15 – 03:26	Plano fechado de uma estrutura metálica onde uma água está pingando. Áudio da cena/som ambiente.
9	03:27 – 03:50	Plano média mostra ambiente de obra com tapumes, vergalhão, peças de aço e, ao fundo, dois homens trabalhando. Áudio da cena/som ambiente.
10	03:51 – 03:59	Plano médio mostra um cômodo da obra ainda no tijolo, com a abertura de uma possível janela que revela (estourado) a vista para a cidade cheia de prédios. Aqui, há uma continuidade do áudio ambiente das cenas anteriores. Fica mais evidente que não se trata do som da cena em si.
11	04:00 – 04:10	Plano médio mostra a partir de uma abertura de janela, as paredes e janelas de um outro cômodo do outro lado do imóvel ainda por se fazer. Aqui, há uma continuidade do áudio ambiente das cenas anteriores. Fica mais evidente que não se trata do som da cena em si.
12	04:11 – 04:20	Plano médio mostra uma abertura (simetricamente bem-posicionada) de uma futura porta. O som continua sem parecer ser diegético.
13	04:21 – 04:31	Plano aberto mostra o esqueleto de uma obra vista de fora, com pedaços de concreto, madeiras que servem de moldes, paredes já construídas... revela um ambiente de oba. O som continua sem parecer ser diegético.
14	04:32 – 04:42	Plano média mostra uma parte de um cômodo já com as paredes rebocadas. Som não diegético.
15	04:43 – 04:55	Plano médio (em silhueta) mostra a vista da cidade, com aberturas para possíveis janelas. Um lugar ainda bem bagunçado pela dinâmica da obra em si. Som não diegético.
16	04:56 – 05:09	Plano média (em silhueta) mostra outra vista bem estourada da cidade ao fundo. Agora conseguimos perceber prédios a partir de uma abertura, como um molde, bem enquadrado no plano. Som segue sendo não diegético.
17	05:10 – 05:22	Plano fechado na preparação de um concreto. Vemos uma betoneira trabalhando, misturando areia e cimento, formando a massa de trabalho. Aqui, o som volta a ser diegético.

18	05:23 – 05:34	Plano fechado mostra duas roldanas trabalhando, descendo a corda com algum material. Desde o plano anterior, o som passa a ser o som de cada plano.
19	05:35 – 05:44	Plano fechado mostra um equipamento de vai, como uma agulha perfuradora rodando aceleradamente. Som diegético.
20	05:45 – 05:47	Plano fechado do mesmo equipamento, mas visto agora de um outro lado. Não é possível dizer aqui se é um som diegético, mas percebe-se uma continuidade do som do plano anterior.
21	05:48 -05:58	Plano fechado mostra uma mão de um trabalhador que corta um pedaço de madeira em um equipamento de corte. Som diegético.
22	05:59 – 07:02	Plano médio mostra em perspectiva, uma sala com peças de madeiras sendo cortadas. Aqui, outros dois elementos humanos aparecem. O diretor espera a ação toda se realizar. Um homem pega a madeira, corta e entrega para o segundo que carregas as peças cortadas. Quando ele sai da sala, o plano muda.
23	07:03 – 07:25	Voltamos ao plano fechado. Aqui, vemos uma mão com luva batendo um martelo aparentemente no concreto. Vemos isso por meio de uma brecha, como se fosse uma janela. O som não é diegético. Outro barulho de obra se impõe nessa cena.
24	07:26 – 07:42	Plano médio em contra-plongeé mostra uma bate-estaca trabalhando e vemos também o limite da construção, com um muro e um caminhão amarelo estacionado ao fundo. A cena é filmada através da tela de proteção, dando um efeito visual para a cena, como um filtro. Aqui, o som volta a ser diegético.
25	07:43 – 08:07	Plano médio continua mostrando o bate-estaca, agora de um outro ângulo. Vemos pessoas com capacetes logo abaixo do maquinário discutindo. Quatro ou cinco homens circulam pela obra. A imagem continua sendo feita através da tela de proteção. Som diegético.
26	08:08 – 08:26	Agora, com um plano fechado, Burlan nos mostra um homem que opera o bate-estaca. Ele vai repetido o gesto de ativar a alavanca para a frente. Som diegético.
27	08:27 – 08:43	Plano volta a ser médio. Dessa vez, com o operador da bate-estaca simetricamente posicionado ao centro. Som não diegético. Reforçando que tudo é visto através da tela de proteção.
28	08:44 – 09:09	Plano fechado da bate-estaca, mostrando o equipamento que vem com a parte superior e esbarra na parte inferior fortemente. Som diegético. Tudo visto através da tela de proteção.
29	09:10 – 09:26	Plano aberto mostra em contra-plongeé a construção se dando na parte térrea, sempre observando o bate-estaca. Mas vemos nesse plano um prédio do lado e uma casa do outro, como quem mostra um novo limite geográfico para o trabalho dos homens que operam as máquinas lá embaixo. Som diegético. Aqui, pela primeira vez, vemos o zoom da câmera sendo movimentado. Saímos do rigor dos planos parados, para mostrar algum movimento. O operador primeiro abre o quadro, como quem procura um enquadramento, depois, fecha-o, voltando a um plano semelhante ao plano 27.

30	09:27 – 10:44	Plano médio mostra, em contra-plongeé, um homem operando uma máquina e outros trabalhadores retirando objetos em sua volta, como quem busca desobstruir algo. Não fica claro do que se trata a ação. Vemos isso, mais uma vez, através da tela de proteção. O som não é diegético.
31	10:45 – 10:58	Plano fechado (bem bonito!) mostra uma mão que bate um martelo em um instrumento que perfura parte da parede. Som diegético.
32	10:59 – 11:45	Agora, em plongeé vemos o trabalhador donos das mãos da cena anterior, martelando a parede. Assistimos isso de cima para baixo. É a primeira vez que temos a presença da figura humana com protagonismo no filme. Som diegético.
32	11:46 – 11:57	Voltamos para o plano anterior da mão em plano fechado. Som diegético.
33	11:58 – 12:11	Continuamos a acompanhar a ação do homem que martela a parede. Agora, num plano médio, com ele posicionado do lado direto do vídeo. Som diegético.
34	12:12 – 12:56	Plano fechado no rosto do pedreiro que continua a martelar a parede. Vemos isso em um quadro plongeé bem aproximado. Som diegético.
35	12:57 – 13:25	Plano volta a ser aberto, mostrando o nosso personagem que desce da escada, mas agora vemos outro pedreiro, também numa escada ao lado aparentemente realizando o mesmo serviço em outra parte da parede. Som diegético.
36	13:26 – 13:39	Voltamos a um plano semelhante ao plano 2, com um prédio visto de baixo e muito céu ao fundo. Vemos também a tela de proteção que encobre quase todo o prédio. Som não diegético. Há aqui um som evidentemente que não faz parte da cena, com martelos sendo batidos e barulho de obra, impossível para o plano em que o prédio é captado.
37	13:40 – 13:55	Plano aberto continua mostrando o prédio sendo construído, mas dessa vez visto de outro ângulo, de frente para as varandas. O som continua o mesmo da cena anterior, ou seja, não diegético.
38	13:56 – 14:10	Plano médio mostra um pedreiro passando massa de cimento no marco de uma abertura de porta. De capacete amarelo e luva verde, o enquadramento é um contra-plongeé.
39	14:11 – 14:16	Plano médio mostra dois pedreiros por meio de uma abertura de uma janela. Eles estão agachados passando a massa nos marcos. Som diegético.
40	14:17 – 14:31	Continuamos a observar os dois pedreiros, agora, de um plano contra-plongeé bem embaixo deles. Som diegético.
41	14:32 – 14:42	Plano aberto mostra os pedreiros na abertura da janela no quanto da tela esquerda, quase em segundo plano. Som diegético.
42	14:43 – 14:53	Plano fechado plongeé mostra um nivelador e uma garrafa pet de água em um plano estático. Som aparentemente não diegético.
43	14:54 – 16:28	Plano médio mostra um pedreiro realizando um acabamento com tijolo e massa de cimento em uma churrasqueira. O personagem humano está em protagonismo. Em um determinado momento, olha para a câmera, mas segue o seu trabalho. Som diegético.
44	16:29 – 16:46	De repente, um silencia absoluto. Plano médio mostra uma janela quase em silhueta, com a tela de proteção balançando ao fundo. O que chama atenção nesse plano é o silêncio.

45	16:47 – 17:16	Plano quase zenital mostra um homem que pega um metalon, uma régua, a limpa e começa a nivelar a parede. Som diegético.
46	17:17 – 18:18	Agora a gente vê esse mesmo personagem de outro ângulo, ainda quase zenital, mas agora lateralmente. É como se o diretor buscasse os planos enquanto os filmam. Aqui, a ação acontece por inteiro e o plano só é cortado quando o pedreiro termina de nivelar, coloca o metalon na parece e sai de cena. Som diegético. Aqui também a estética fílmica é de câmeras de segurança.
47	18:19 – 18:36	Voltamos a cena e o silencia do plano 44.
48	18:37- 19:04	Plano médio, com estética de câmera de segurança, mostra um pedreiro nesses elevadores suspensos, com as ruas da cidade ao fundo. Som não diegético.
49	19:05 – 20:18	Plano médio mostra dois homens quebrando uma estrutura de concreto, realizando uma abertura de uma possível janela. D
50	20:19 – 21:05	Voltamos aos dois homens que estão no plano 35. Ambos em escadas, com o plano médio em diagonal para as personagens. Eles continuam a martelar a estrutura. Som diegético.
51	21:06 – 21:17	Plano volta as personagens do plano 49, agora filmado também na diagonal oposta ao plano anterior (50), mostra os dois tirando uma estrutura de concreto que está na base da abertura da suposta janela. Som diegético.
52	21:18 – 21:52	Agora voltamos para a dupla da cena 50. O mesmo plano 50, mas um pouco mais fechado, mostra os pedreiros pregando algo em um vão aberto de passagem. Som diegético.
53	21:53 – 22:11	Plano começa fechado e o zoom vai abrindo e revelando o pedreiro que nivela a parede e a prepara para o reboco. Esse também olha para a câmera. Som diegético.
54	22:12 – 23:02	Plano médio mostra pedreiro sentado batendo martelo em algo no chão. Também olhar para a câmera e em seguida para o relógio. Som diegético.
55	23:03 – 23:30	Plano médio enquadra um homem escondido entre moldes de madeira (que provavelmente serão concretados). Som diegético.
56	23:31 – 24:01	Belo enquadramento mostra em plano aberto, uma abertura entre pilastra e tapumes, com um homem lá no fundo, figura humana sem muito protagonismo, como no início do filme. Neste momento é possível ouvir com nitidez a conversa entre os trabalhadores no extracampo. Eles aqui, ganham vozes.
57	24:02 – 24:46	Plano médio mostra um pedreiro no chão cortando uma mangueira de eletricidade. Ele também olha para a câmera. Som diegético.
58	24:47 – 25:32	Plano médio mostra homem em um desses elevadores suspensos, rebocando a parede do lado de fora, com o elevador balançando. Ao fundo, um pouco estourado, a cidade. O pedreiro novamente olha para a câmera. Som diegético.
59	25:33 – 26:06	Plano aberto mostra o esqueleto da obra, troncos de madeiras ao chão e muita escora para sustentar a estrutura. Som não diegático, sendo que aqui, o som vai diminuindo, diminuindo... até ficar o silêncio.

60	26:07 – 26:25	Sequência de planos estáticos de ferramentas e ambientes de trabalho característicos da construção civil: espaço onde a massa é produzida; martelo ao chão; espalas e serrotes. Som não diegético.
61	26:26 – 26:32	Plano aberto do refeitório da obra. Seis trabalhadores são registrados. Um deles olha para a câmera. Som diegético.
62	26:33 – 26:58	Plano aberto de um corredor com os trabalhadores ao fundo jogando dominó. Som diegético.
63	26:59 – 27:16	Agora a câmera se aproxima e revela o jogo de dominó em plano fechado, com o quadro revelando a mesa. Som diegético.
64	27:17 - 27:35	Plano médio de uma porta revela ao fundo um homem deitado. É possível ver seus pés somente, com seu corpo ao longo da escuridão. Enquanto isso, o som se mantém no jogo de dominó. Som não diegético.
65	27:36 – 27:58	Plano médio mostra um homem sentado. Ele se levanta e saí. O som do dominó permanece como quem evidencia o áudio do momento do silêncio e descanso dos trabalhadores.
66	27:59 – 28:17	Plano médio agora mostra um homem lendo um jornal espalitando os dentes. Ele está sentado entre os tapumes. Som diegético.
67	28:18 – 28:31	Plano médio mostra um homem deitado nos madeirites empilhado. A cena é escura, mas o som volta a ser barulhento de obra. Som diegético.
68	28:32 – 28:50	Plano médio mostra em primeiro plano umas pilastras de madeiras e no segundo um homem deitado a sombra em horário de descanso. Não é possível dizer se o som é diegético.
69	28:51 – 29:10	Vemos esse mesmo homem deitado a partir de outro ângulo, em um plano aberto de dentro para fora da obra. Muito som e a sombra é o lugar do descanso do homem. Não é possível dizer se o som é diegético.
70	29:11 – 31:04	Mais quadro planos médios são dedicamos a mostra o momento de descanso dos trabalhadores. O som em alguns planos é diegético.
71	31:05 – 31:15	Plano com silhueta no primeiro plano e o prédio em construção no segundo, bem iluminado. Em contra-plongeé, a gente vê um movimento interno e a tela de proteção balançando ao fundo. Não é possível dizer se o som é diegético.
72	31:16 – 31:28	Plano contra-plongée mostra o topo do prédio visto lá de baixo. Câmera inclinada para cima. Parte do quadro é céu azul, parte é prédio também com a tela de proteção balançando. Não é possível dizer se o som é diegético.
73	31:29 – 31:39	Plano fechado mostra um motor que treme. Parece algo como uma betoneira.
74	31:40 – 33:05	Plano fechado mostra um rosto de um trabalhador em perfil subindo um elevador. Som diegético.
75	33:06 – 33:15	Plano com câmera no tripé mostra uma placa de segurança da obra. A placa diz: Segurança. Evite quedas, ande, não corra. Não é possível dizer se o som é diegético.
76	33:16 – 33:26	Plano com câmera no tripé mostra em primeiro plano uma estrutura de metal com pequenos cortes em formato de bola. Ao fundo, num segundo plano, os trabalhadores estão atuando.

77	33:27 – 33:43	Outro plano minimalista, mostra em primeiro plano algumas estruturas de concreto e aço. Ao fundo, em segundo plano, um trabalhador agachado, trabalhando. Não é possível dizer se o som é diegético.
78	33:44 – 33:52	Plano com câmera no tripé mostra outra placa que diz: Perigo. Risco de atropelamento. Não é possível dizer se o som é diegético.
79	33:53 – 34:06	Plano com câmera no tripé mostra um homem pregando um prego e saindo do quadro em um lugar que parece ser alguma estrutura de teto, como uma ferragem para laje. Som diegético.
80	34:07 – 34:22	Plano bem recortado, com a abertura na porta no centro do enquadramento, mostra os homens passando e trabalhando ao fundo. Som diegético.
81	34:23 – 34:38	Plano com um homem da elétrica no centro, atuando em uma caixa de tensão energética. No topo do quadro é possível ler uma placa que diz: Perigo. Cabo Energizado. Não é possível dizer se o som é diegético.
82	34:39 – 34:59	Plano mostra uma grade em primeiro plano e um homem trabalhando ao fundo, entre cavaletes, sem segundo plano. Não é possível dizer se o som é diegético.
83	35:00 – 35:11	Plano fechado enquadra um monitor com câmeras de segurança que mostram os trabalhadores na obra. Não é possível dizer se o som é diegético.
84	35:12 – 35:30	Plano fecha ainda mais, enquadrando exatamente a tela do monitor no plano. Não é possível dizer se o som é diegético.
85	35:31 – 35: 48	Voltamos para a obra em si. Plano mostra trabalhadores em uma parte um pouco mais alta, como se fosse uma pequena laje já na laje. Plano médio mostra quatro trabalhadores. Não é possível dizer se o som é diegético.
86	35:49 – 36:13	Plano médio mostra um trabalhador colocando um carrinho no elevador, fechando o compartimento e mandando o equipamento para cima. Vemos o elevador subir. Som diegético.
87	36:14 – 36:32	Passamos para dentro do elevador. Agora vimos os números dos andares passando. Vamos subindo junto com a objetiva. Som diegético.
88	36:33 – 36:52	Voltamos a observar os trabalhadores de cima, desde a tela de proteção. Voltamos a ver o bate-estaca e 4 ou cinco trabalhadores. Não é possível dizer se o som é diegético.
89	36:53 – 37:09	Plano fechado mostra um dos trabalhadores olhando para o horizonte a partir de uma janela. O trabalhador está meio em silhueta e ao fundo, um pouco estourado, a imagem da cidade cheio de prédios. Não é possível dizer se o som é diegético.
90	37:10 – 37:21	Plano fechado mostra um aviso que diz: A empresa EMJ Construções declara que todos os funcionários que tiveram dentro do mês 02 (duas) falta, perderá o direito de receber a cesta básica. Sem mais. Não é possível dizer se o som é diegético.
91	37:22 – 37:41	Voltamos para o mesmo trabalhador do plano 89. Agora, o plano mais aberto mostra ele que continua a olhar para a cidade, sem gestos, em silêncio. De repente, ele para de observar e sai andando em direção a câmera, saindo do cômodo. Não é possível dizer se o som é diegético.
92	37:42 – 38:15	Silêncio total. Uma sequência de planos curtos mostra objetos dos trabalhadores, como botas, capacetes, ferramentas de trabalho, uma mesa

		vazia, mochilas penduradas, chinelos. É como se ele filmasse num momento em que não havia mais ninguém no prédio.
93	38:16 – 38:58	Silêncio continua. Agora vemos, um perfil de um trabalhador em primeiríssimo plano. A câmera então começa a percorrer os rostos que estão em algum lugar pequeno e apertado, como dentro de um elevador. De repente, o elevador se abre, um dos homens sai, outro aparece para entrar. Entra. A porta se fecha.
94	38:59 – 39:08	Silêncio continua. Agora, vemos um rosto filmado de maneira frontal. A porta se abre, ele sai.
95 - 105	39:09 – 40:57	Silêncio continua. Voltamos aos perfis dos trabalhadores. Ele vai mudando para planos semelhantes, mas rostos diferentes. O terceiro homem, olha e sorri. São treze rostos mostrados em 10 planos.
106	40:58 – 41:06	O som estarrecedor é retomado. Voltamos para a mesmo plano do plano 91, onde o homem saiu. A janela está vazia. Som não diegético.
107	41:07 – 41:20	Câmera aponta para o sol, que faz um flaer na lente. Vemos uma parte do elevador. Tudo está parado, mas o som estarrecedor permanece. Não é possível dizer se o som é diegético.
108	41:21 – 41:32	Plano aberto mostra parte de obra, com um, dois homens se movimentando ao fundo. Não é possível dizer se o som é diegético.
109	41:33 – 41:47	Plano médio mostra quatro trabalhadores em roda conversando e compartilhando algum petisco. Não é possível dizer se o som é diegético.
110	41:48 – 42:03	Plano médio mostra um homem varrendo a obra. Outro trabalhador passa e desce a escada. Som diegético.
111	42:04 – 42:26	Plano aberto mostra um homem ao fundo a obra recolhendo materiais, como quem limpa e organiza o lugar. Som diegético.
112	42:27 – 42:38	Plano geral mostra um lugar onde os trabalhadores estendem suas roupas. Som diegético.
113	42:39 – 42:55	Plano fechado mostra um pombo que passeia pela obra. O plano dura o tempo do pombo sair do quadro. Não é possível dizer se o som é diegético.
114	42:56 – 43:18	Plano aberto mostra outros dois trabalhadores varrendo a obra. Som diegético.
115	43:19 – 43:35	Plano aberto mostra a obra como um todo, com vários elementos como andaimes, escadas etc. Não é possível dizer se o som é diegético.
116	43:36 – 43:48	Câmera aponta para o sol, mas vemos alguns elementos da obra ao redor. Não é possível dizer se o som é diegético.
117	43:49 – 44:26	Plano aberto mostra um homem que vem jogando água no chão (para minimizar a poeira da obra) Som diegético.
118	44:27 – 44:58	Câmera filma o reflexo de alguma estrutura da obra por meio da água. Não é possível dizer se o som é diegético.
119	44:59 – 45:46	Plano aberto mostra alguns dos trabalhadores se posicionando para uma foto. Enquanto isso, percebemos o cinegrafista ajustando a exposição da câmera. Um zoom é acionado, ele começa a percorrer os rostos dos trabalhadores, sem corte.
120	45:47 – 46:32	Plano volta para o aberto, mais trabalhadores chegaram para a foto. Podemos ouvir o diretor que pede para que eles se juntem para caber todo

		mundo no quadro. “Igual time de futebol mesmo”, diz Burlan. Vemos 14 homens. Ele ajusta a exposição e no final diz: “Isso aí! Obrigado, obrigado. Valeu!”. Os trabalhadores então se movem e voltam aos seus trabalhos. No final do plano, só um trabalhador permanece lá parado. A cena é cortada.
121	46:33 – 46:49	Black. Aparece uma cartela com os seguintes dizeres: à memória de meu pai Vânio Porto que tantas casas construiu.
122	A partir de 46:49	Ficha técnica

Fonte: Elaboração do autor.

DECUPAGEM

MATARAM MEU IRMÃO (2013)

PLANO	MINUTAGEM	DESCRIÇÃO
1	00:00 – 00:30	Tela preta com as logos dos realizadores
2	00:30– 04:53	Tela preta e ouvimos um telefone tocar: diálogo da procura do corpo do irmão com a atendente do cemitério.
3	04:54– 07:49	Plano fechado mostra um carro a partir do para-brisa percorrendo um túnel, provavelmente em São Paulo. Vemos luzes, outros carros e faróis. Ou vimos a narração do realizador.
4	07:49– 08:06	Fide In mostra a paisagem de uma cidade, São Paulo.
5	08:06 – 08:16	Plano aberto de um cruzamento, pessoas e carros passam. Som diegético.
6	08:17 – 08:32	Plano fechado do semáforo do mesmo cruzamento. Som diegético.l
7	08:33 – 08:42	Outro plano fechado revela a estética de uma comunidade. Provavelmente ele nos apresenta o Capão Redondo. Som diegético.
8	08:42– 08:57	Plano aberto mostra um viaduto por onde passa um trem. Som diegético.
9	08:58 – 09:02	Plano fechado nos mostra uma placa e nos localiza no filme: Capão Redondo (enfim, estamos no território onde o irmão do realizador foi assassinado)
10	09:03 - 10:23	Plano fechado nos mostra uma claquete que nos apresenta o título do filme: Mataram meu irmão. Claquete é batida, vemos Cristiano caminhando entrando em um prédio. A câmera o acompanha até a porta de um apartamento, quando ele toca uma companhia. Aqui, há uma continuidade do áudio ambiente das cenas anteriores. Fica mais evidente que não se trata do som da cena em si.
11	10:24 – 13:07	Plano fechado mostra uma senhora que descobrimos ser a tia dele, conversando e lembrando do irmão de Burlan.
12	13:07 – 13:29	Plano fechado mostra o quadro em que Rafael, segundo sua tia, “Viajava”. Mas o áudio da entrevista continua com a voz da tia.
13	13:30 – 15:04	Voltamos para o plano da Tia on.
14	15:05 – 15:12	Plano fechado mostra quatro xícaras de café postas na mesa.
15	15:13 – 15:19	Voltamos para o plano da Tia on.
16	15:20 – 15:49	Plano médio mostra agora uma grade de janela com a paisagem da favela ao fundo. Um nova voz off aparece, vamos descobrir no plano seguinte quem é.
17	15:50 – 16:42	Plano médio mostra o primo de Burlan, Anderson.
18	16:42– 16:49	Plano médio mostra Anderson percorrendo uma rua (imagem estilo jornalística), enquanto a voz dele segue over.
19	16:50 – 18:42	Voltamos para o plano da entrevista.

20	18:43 – 19:15	Voltamos para o plano que mostra Anderson percorrendo uma rua e entrando numa casa. Voz do entrevistado segue em off.
21	19:16 – 19:24	Voltamos para o plano da entrevista.
22	19:25 – 19:42	Plano fechado mostra fotografia de um homem (foto de polícia civil de preso). Seria o assassino do irmão de Burlan? A narrativa sugere que sim.
23	19:43 – 21:25	Voltamos para o plano da entrevista.
24	21:25– 21:58	Há um corte seco, mas o plano da entrevista continua igual. Nesse momento, alguém no extra-campo reclama que se ela aparecer vai processar a equipe.
25	21:59 – 22:39	Há outro corte seco, mas o plano da entrevista continua igual. Agora, Anderson canta um rap.
26 - 30	22:40 – 24:04	Plano com tela preta. Fadi in mostra um cruz (como de cemitério), depois plano aberto mostra várias covas, depois plano mais fechado mostra as paredes com fotos dos mortos.
31 e 32	24:04 – 24:37	Planos mostram nuvens vistas a partir de uma janela de avião. Mais aberto, depois mais fechado, mostrando a turbina da aeronave.
33	24:37 – 24:45	Plano aberto mostra uma rua.
34	24:46 – 24:55	Plano fechado mostra um varal de roupas.
35	24:56 – 25:08	Plano médio mostra a sala da casa, com a porta aberta, um sofá, uma TV ligada, uma criança sentada.
36	25:09 – 25:25	Plano médio mostra uma mulher que faz um café. Burlan, enfim, nos apresenta sua irmã.
37	25:26 – 27:10	Enfim, a Irmã posicionada para a entrevista.
38	27:11 – 27:21	Plano médio mostra um varal de roupa, mas a voz off da entrevistada permanece (como o recurso usado no primo Anderson)
39	27:22 – 27:47	Volta o plano da entrevista com Kelly.
40	27:48 – 27:58	Plano médio mostra o corredor da casa da entrevistada.
41	27:59 - 29:08	Volta o plano da entrevista com Kelly.
42	29:09 – 32:48	Câmera vai percorrendo a casa desordenadamente. Burlan encontra um tio que chega de bicicleta. A cena agora com Kelly dizendo: dirigir é isso? Então é fácil
43	32:49 - 33:40	Fide in com barulho de mar ao fundo. Mar aparece.
44	33:40 - 37:15	Plano mostra um amigo do Burlan, com camisa preta e branca, sentado, diante do mar. Ele detalha o que chama de uma “odisséia familiar”, lembrando que Burlan se achava adotado e com o passar dos anos ele, de fato, foi percebendo que você era diferenciado diante dos irmãos.
45	37:16 - 44:01	Há um corte seco aqui, mas o enquadramento e a cena é a mesma. É possível considerar uma continuidade. Está na mesma sequência.

		Agora, ele fala do sensacionalismo e da presença da violência no cotidiano deles.
46	44:01 - 44:17	Há um corte aqui para uma imagem da praia sendo limpada. Algo estranho, mas que dá um corte para a sequência de fala do Thiago.
47	44:18 - 57:35	Volta para o plano com o entrevistado Thiago. Aqui, ele descreve o que pode ter acontecido no assassinato de rafael. No final da fala do entrevistado a câmera é movida para a paisagem da praia, onde um llsenhor com uma criança se aproxima do mar. Cena acaba em fide out.
48	57:36 - 58:32	Plano mostra a câmera de dentro do carro, vendo o mundo a partir do parabrisa. O carro percorre um caminho, para no sinal.
49	58:33 - 1:04:06	Plano mostra uma fotografia rasurada. São três crianças na praia. Um áudio em off aparece. É uma ligação do Burlan para o irmão que está preso em Cuiabá. Conta do período deles em Uberlândia e de quando Rafael começou a vender e consumir drogas.
50	1:04:07 - 1:04:43	Fide in mostra Burlan, novamente de costas (como no início do filme, com a mesma blusa, inclusive) indo para o encontro com uma outra pessoa (não sabemos quem é).
51	1:04:44 - 1:04:55	Plano aberto de uma criança brincando com uma pipa diante da periferia.
52	1:04:55 - 1:05:43	Corte seco para um plano onde a câmera se detém para a pipa no céu.
53	1:05:44 - 1:08:36	Plano mostra a ex-esposa de Rafael chorando, sentada no sofá, olhando fotografias. Ao fundo, uma mulher, talvez a mãe da ex-esposa. Ela fala das suas lembranças e passa as fotografias para o filho deles ao lado. A mulher da ex-esposa fala várias coisas como, por exemplo, pergunta sobre o assassino da mãe e dos irmãos de Burlan.
54	1:08:37 - 1:09:05 -	Plano muda, fica com ângulo mais frontal. A ex-esposa continua o depoimento.
55	1:09:06 - 1:10:35	Agora a câmera mostra a filha de Rafael. Ela fala das poucas lembranças que tem do pai.
56	1:10:36 - 1:11:15	Plano agora mostra a ex-esposa no meio, entre os dois filhos. A filha adolescente está com um violão tocando.
57	1:11:16 - 1:12:03	Corte seco para outra cena na mesma posição, só a ex-esposa que já não está mais no quadro. Filha adolescente segue tocando o violão e o irmão mais novo do lado.
58	1:12:04 - 1:13:21	Plano mais fechado, mostra em detalhes o rosto da adolescente que explica um pouco mais da música que acabou de tocar. Cristiano Burlan então chora e a sobrinha vai lhe abraçar. Logo depois, o sobrinho mais novo também o abraça.
59	1:13:22 - 1:14:27	Plano fechadíssimo mostra uma luzes captada de dentro do carro, com a câmera completamente desfocada.
59 a 66	1:14:28 - 1:15:47	Sequência de planos mostram as fotografias do arquivo policial do dia do assassinato do irmão. Vemos o laudo e os aspectos gerais da cena do crime, inclusive, vemos, enfim, o corpo de Rafael Burlan que, pela primeira vez, deixa de ser um nome e ganha um corpo no filme. São 8 fotos

67	1:15:48 - 1:15:55	Em Fide in aparece o nome: “Rafael Burlan da Silva” 1979-2001 (in memoriam)
68	A partir de 1:15:55 sobe ficha técnica até 1:17:16	Ficha técnica

Fonte: Elaboração do autor.

DECUPAGEM

ELEGIA DE UM CRIME (2018)

PLANO	MINUTAGEM	DESCRIÇÃO
1	00:00 – 00:43	Tela preta com as logos dos realizadores
2	00:34– 02:46	Plano aberto mostra (a partir do parabrisa do carro) uma estrada. Um voz off (Cristiano) lê uma carta para a mãe.
3	02:47– 02:55	Título do filme
4	02:56– 03:50	Cena de uma cidade ao fundo no pôr do sol (Uberlândia). Aqui, a voz em off, mostra Burlan conversando com um policial
5	03:51 – 04:54	Plano fechado agora mostra Burlan em silhueta e a cidade ao fundo.
6	04:55 – 06:01	Mudamos o ângulo. Burlan continua conversando em silhueta e a cidade ao fundo.
7	06:02 – 07:25	Câmera percorre uma sequência de fotografias da Isabel, amigos e familiares.
8	07:26 – 07:48	Plano aberto mostra um quintal, com roupas penduradas e um cachorro vira-lata.
9	07:49 – 08:01	Plano fechado mostra um bule com água quente sendo colocada no mate gaúcho.
10	08:02 – 08:34	Plano filmado a partir de uma janela (que enquadra a cena) mostra Burlan sentado à mesa com outras duas mulheres (tias). Elas falam do quanto a mãe de burlan cozinhava bem.
11	08:35 – 08:43	Volta plano fechado mostrando um bule no fogo. No quadro também é possível ver uma panela de pressão com o fogo desligado.
12	08:44 – 09:23	Volta plano filmado a partir da janela (quadro do plano 10). Aqui elas falam das relações com submissão aos maridos.
13	09:24 – 09:38	Plano agora corta em primeiríssimo plano no rosto de Burlan. Segue disfarçando os cortes.
14	09:39 – 09:59	Volta plano filmado a partir da janela (quadro dos planos 10 e 12).
15	10:00 – 10:07	Plano médio mostra uma das entrevistadas passando um café.
16	10:08 – 10:11	Mudamos o plano, mas a cena é a mesma. Agora, é possível ver, também com a janela como moldura, a personagem passando o café.
17	10:12 – 10:50	Plano fechado de dentro do quadro, mostra Burlan procurando um endereço.
18	10:51– 11:01	Um rápido corte, sem muita variação de plano, continua a mostrar Burlan no carro a procura de um endereço. Vemos, no final do plano, uma mulher (saberemos que é a irmã dele).
19	11:02 – 11:06	Outro rápido corte. Agora vemos Burlan saindo do carro e abraçando a irmão.
20	11:07 – 11:14	Plano fechado mostra os dois folheando álbuns de fotografia.

21	11:15 – 11:38	Plano segue fechado, mas o ângulo da câmera muda, agora ele mostra os dois rostos, bem próximos. O olhar da irmã e a pergunta: “Tá difícil?”
22	11:39– 12:53	Plano fechado mostra agora o rosto da irmã. Ela chora.
23	12:54 – 13:01	Câmera acompanha um senhor que caminha por um corredor de paredes azuis.
24	13:02 – 13:48	Plano fechado mostra o senhor olhando algumas fotografias na parede. Surge uma trilha sonora mais presente, em tom triste. A voz do entrevistado surge em OFF.
25	13:49 – 14:24	Rápido corte seco. O plano continua o mesmo. Ele também, no final do depoimento, chora.
26	14:25 – 14:42	Plano fechado mostra uma fachada de um prédio em ruínas e um trem/metro passando na parte de baixo da imagem. Algo subjetivo, cena de passagem.
27 e 28	14:43 – 14:54	Planos fechados mostram duas imagens de, aparentemente, santos. depois, descobrimos que se filmava um oratório.
29	14:55 – 15:28	Plano sai do fechado para o fechadíssimo (com uso de zoom in), mostra agora um outro homem que dá um depoimento sobre suas memórias da Isabel. Outra vez, o depoimento é carregado de emoção.
30	15:29 – 15:55	Plano agora enquadra Burlan ao lado desse personagem. No meio, o oratório. Revemos as duas imagens dos planos anteriores.
31	15:55 – 16:18	De dentro do carro, câmera mostra Burlan saindo, atravessando a rua e comprimentando um homem do outro lado (sabemos depois que se trata de um dos seus irmãos)
32	16:19 – 16:38	Plano médio mostra o irmão organizando algo na casa. A voz começa em off.
33	16:39 – 17:10	Plano fechado no rosto do irmão que dá seu depoimento
34	17:11 – 17:23	Plano conjunto mostra Burlan agora ao lado do irmão.
35	17:24 – 17:51	Volta o plano da entrevista do irmão.
36	17:52 – 18:14	Vemos no quadro uma foto desgastada de Isabel. Uma voz em off começa.
37	18:13 – 18:32	Muda a fotografia. Agora vemos Isabel e o pai, Vânio.
38	18:33 - 19:25	Plano fechadíssimo mostra outra mulher falando sobre Isabel
39	19:26 - 19:59	Plano mostra um outro homem sentado no banco de trás do carro. Saberemos depois que é outro irmão de burlan. Ele pergunta a Burlan e o convida para participar da cena.
40	20:00 - 20:30	Corte seco mostra o carro estacionando e o irmão de burlan saindo do veículo.
41	20:31- 22:05	Burlan agora está em quadro com o irmão, mais uma vez, o plano é mais fechado que o normal, cortando a cabeça e dando uma sensação mais intimista para a cena. Mais uma vez, o entrevistado se emociona.

42 e 43	22:06 - 22:30	Agora vemos uma senhora. Corte rápido mostra ela bebendo algo e se levantando.
44	22:31 - 22:38	Plano fechado mostra uma carne sendo cortada.
45	22:39 - 22:50	Plano conjunto mostra Burlan ao lado de duas mulheres, uma mulher mais nova e outra mais velha. A mais nova mostra algumas fotografias para Burlan.
46	22:51 - 23:41	Plano detalhe mostra uma fotografia de uma família reunida. plano vai variando para a senhora, com cristiano burlan no segundo plano.
47	23:42 - 23:46	Plano fechado mostra a senhora falando que lembra quando a mãe foi buscá-lo, se referindo a adoção.
48	23:47 - 23:52	Plano mostra a outra mulher falando que é um assunto tabu para o realizador.
49	23:53 - 23:57	Volta plano da senhora falando da adoção.
50	23:58 - 24:04	Plano fechado mostra burlan olhando para as fotografias e chorando.
51	24:05 - 24:13	Plano com a senhora mais velha em primeiro plano e a outra mulher em segundo, cozinhando.
52	24:14 - 24:28	Volta plano da senhora (como no plano 49). agora, a cena mostra ela visivelmente emocionada, com lágrimas nos olhos. Câmera realiza um traveling vertical e busca o gesto da mulher que cozinha.
53	24:29 - 24:56	Quadro de uma fotografia em p&b, no dia do casamento de Isabel e Vânio. Voz Off de um tio surge falando do casamento dos dois.
54	24:56 - 25:51	Plano da entrevista com o Tio. Aqui, ao final da fala, Burlan muda repentinamente de assunto e pergunta sobre o violão.
55 e 56	25:52 - 26:23	Plano de uma fotografia da mãe. Como as outras, corta-se a cabeça. Ouve-se o tio tocando. Depois, num corte, outra fotografia.
57 e 58	26:24 - 27:17	Plano contra-plongée mostra o tio tocando, mais uma vez, plano fechado. Depois, a imagem vai para um plano fechado, mostrando o dedilhar das mãos.
59	27:18 - 28:02	Volta ao plano entrevista, mas, desta vez, vemos o entrevistado por outro ângulo. É como se essa parte do depoimento tivesse sido captado após a gravação dele tocando violão.
60	28:03 - 28:12	Plano mostra uma repórter do SBT fazendo uma passagem sobre a morte da mãe.
61	28:13 - 28:32	Plano fechado agora mostra o rosto da repórter atualmente, assistindo a matéria que ela mesmo realizou.
62	28:33 - 28:41	Volta plano que mostra a repórter realizando a passagem (plano 60)
63	28:42 - 29:03	Plano conjunto, ainda fechado, mostra a repórter assistindo a reportagem pelo computador. Do outro lado do plano, Cristiano Burlan, que parece se recusar a ver a matéria.

64	29:04 - 29:19	Volta plano que mostra a repórter realizando a passagem (plano 60 e 62)
65	29:20 - 29:26	Volta plano que mostra o rosto da repórter (61)
66	29:27 - 29:41	Volta plano que mostra a repórter e burlan no mesmo quadro. Eles conversam.
67	29:42 - 30:13	Volta plano que mostra o rosto da repórter (61 e 65)
68	30:14 - 31:36	Volta plano que mostra a repórter e burlan no mesmo quadro. Eles conversam. (66)
69	31:37 - 32:21	Agora, vemos uma entrada sendo percorrida à noite. Mais uma vez, a câmera está no parabrisa do carro. Em voz off, irmã de cristiano fala da importância do filme.
70	32:22 - 32:44	Plano médio mostra menino brincando com um copo com água.
71	32:45 - 32:47	Plano conjunto mostra burlan e uma mulher de costas, vendo juntos várias fotografias.
72	32:48 - 33:24	Plano fechado mostra os dois rostos próximos olhando as fotografias juntos.
73	33:25 - 33:47	Plano muda com o ângulo, mas continua fechado.
74	33:48 - 34:02	Outro plano mostra os dois em diálogo.
75	34:03 - 34:17	Plano agora mostra a casa, vista a partir da rua. É um lugar como uma oficina.
76	34:18 - 34:24	Plano agora só mostra a mulher (que Burlan chama de Tia)
77	34:25 - 34:32	Agora eles andam na rua e burlan agradece pelas fotos.
78	34:35 - 34:11	Corte brusco agora nos mostra burlan novamente com seu irmão que faz um bit. zoom aproxima o plano.
79 e 80	34:12 - 37:46	Plano fechado mostra o irmão de burlan tocando algo no celular. ele puxa um rap. Depois, cena mostra ele caminhando pela rua.
81	37:47 - 38:00	Plano mostra outra fotografia de uma criança (supostamente a mãe dele)
82, 83 e 84	38:01 - 38:31	Plano aberto (talvez um dos primeiros do filme) mostra uma ponte imensa e depois uma desses redemoinhos de energia renovável de captação pelo ar em plano fechado e depois, em plano mais aberto.
85	38:32 - 38:38	Plano aberto mostra uma rua, como uma cena de passagem.
86	38:39 - 39:22	Plano fechado mostra um homem passando um café
87	39:23 - 39:45	Plano entrevista. Mais uma vez fechado.
88	39:46 - 40:31	Plano aberto mostra uma praia. Uma pessoa caminha solitária, vestida com roupas de frio.
89	40:32 - 42:01	Plano médio mostra agora os dois: burlan e tio de costas para a câmera olhando para uma pequena duna.
90 e 91	42:02 - 42:20	Plano do céu com nuvens escuras. Corte rápido, continua no céu, mas vemos agora um urubu (ou outro pássaro)

92	42:01 - 42:31	Plano aberto mostra o mar e as ondas quebrando.
93	42:32 - 42:39	Plano plongéé mostra um cais e as ondas batendo.
94	42:40 - 43:41	Sequência de foto com sua mãe… no final, voz off do irmão de burlan
95	43:42 - 45:16	Plano fechado no rosto do irmão que dá seu depoimento
96	45:17 - 45:27	Plano fechado no rosto da repórter mostra ela ao telefone
97	45:28 - 46:58	Plano médio mostra a repórter ao telefone, mas agora vemos também burlan (mesmo quadro dos planos 66 e 68)
98	46:59 - 47:51	Plano volta a ser fechado no rosto da repórter
99, 100, 101	47:52 - 48:23	Sequência de planos da janela do carro mostra o carro passando pelo presídio da cidade de Uberlândia, depois por outras casas à beira da estrada. Enfim, realizando um percurso. Entra uma voz off da irmã de Burlan falando de um sonho.
102 até 106	48:24 - 49:15	Sequência de plano médio mostra casa em uma periferia. Segue voz off da irmã.
107 e 108	49:16 - 49:40	Sequência de planos das imagens no parque de uberlândia no por do sol. Segue voz off da irmã.
109	49:41 - 50:12	Plano do parabrisa mostra uma estrada à noite.
110	50:13 - 50:19	Plano médio mostra a placa da Polícia Civil, Delegacia de Homicídios
111	50:20 - 50:40	Plano médio acompanha Cristiano Burlan nos corredores da delegacia. Voz off da conversa dele com algum policial se inicia
112 e 113	50:41 - 50:51	Sequência de planos mostra as grades de uma cela na delegacia. Voz off continua.
114	50:52 - 51:11	Volta plano médio que acompanha Cristiano Burlan nos corredores da delegacia. Voz off continua.
115	51:12 - 51:49	Burlan e a repórter conversam ao lado do carro da produção.
116	51:50 - 52:10	Ângulo muda, mas a conversa continua entre a repórter e burlan
117	52:11 - 52:28	Volta enquadramento do plano anterior (115)
118	52:29 - 52:42	Plano enquadra uma janela que mostra, do lado de fora, uma pequena área de serviço. Voz off da irmã começa.
119	52:43 - 53:12	Plano fechado volta para o enquadramento da entrevista da irmã.
120	53:13 - 53:44	Plano se amplia para mostra a irmã e burlan sentados à mesa. (é o momento da revelação dele ser adotado)
121	53:45 - 53:57	Plano fechado volta para o enquadramento da entrevista da irmã (como no plano 119)
122	53:57 - 54:38	Volta plano mostra a irmã e burlan sentados à mesa (como no plano 120)
123	54:39 - 55:02	Plano mostra uma fotografia de três bebês

124	55:03 - 56:23	Plano fechado volta para o enquadramento da entrevista da irmã (como no plano 119 e 121)
125	56:24 - 56:36	Plano mostra uma fotografia de Isabel e duas crianças
	56:37 - 57:28	Plano aberto mostra uma rua com a câmera centralizada no meio. passa um carro e uma moto. Começa um movimento de pan para a lateral direita até chegar a esquina de uma penitenciária. Voz off do irmão surge.
126	57:29 - 58:13	Plano fechado mostra a guarita de segurança do presídio.
127	58:14 - 59:54	Plano fechado da entrevista com o irmão falando das suas prisões. Muito choro no depoimento dele falando do sonho que teve da mãe.
128	59:55 - 1:00:52	Agora vemos o irmão indo embora. Ele abraça Burlan e chora. Burlan está completamente sem graça.
129	1:00:53 - 1:01:03	Aparece um latter que avisa que o irmão foi preso logo depois da entrevista.
130 e 131	1:01:04 - 1:02:03	Plano mostra foto 3x4 da mãe, com marcas de envelhecida. Voz off da irmã conta a história de que o assassino teria colocado fogo na casa da mãe. Depois, uma imagem da mãe sorridente.
132	1:02:04 - 1:03:16	Plano fechado volta para o enquadramento da entrevista da irmã (como no plano 119, 121)
133	1:03:17 - 1:03:30	Plano fechado mostra um varal com roubas, calcinhas e meias. Voz off continua.
134	1:03:31 - 1:03:54	Plano mostra uma foto em p&b de uma adolescente (provavelmente Isabel)
135 a 138	1:03:55 - 1:06:30	Sequência de planos com dois cortes mostram burlan e a irmã entrando na casa da mãe. Ela vai mostrando a casa e como estava a cena do crime.
139	1:06:31 - 1:06:35	Plano médio mostra a porta por onde a irmã encontrou a mãe morta.
140. 141 e 142	1:06:36 - 1:07:41	Sequência de planos com os dois conversando no quintal da casa continua… agora ela fala das plantas que foram plantadas.
143, 144 e 145	1:07:41 - 1:08:13	Sequência de planos mostra documentos do processo, corda usadas e fotos da cena do crime.
146 e 147	1:08:14 - 1:08:48	Plano médio mostra a casa e a irmã explica como o lugar estava quando ela chegou
148	1:08:49 - 1:09:12	Plano médio mostra os dois (burlan e a irmã) sentados na calçada. Ambos com olhos de muito choro.
149	1:09:13 - 1:09:54	Ambos agora caminham pela rua. Eles chegam em uma outra casa (supostamente da irmã).
150	1:09:55 - 1:10:58	Plano entrevista (desta vez diferente das entrevistas anteriores) da irmã. Eles falam da morte dos três.
151 a 160	1:10:59 - 1:12:38	Sequência de imagens em um clube de tiro. Primeiro, plano médio mostra um alvo sendo carregado. Depois, plano fechado, mostra Burlan, colocando munição em uma arma. Depois, ele

		atirando. Depois, o alvo sendo atingido. Mais um plano mais aberto mostra ele e o alvo enquanto atira. Por fim, plano fechado mostrando onde os tiros atingiram.
161	1:12:39 - 1:13:07	Plano aberto mostra a cidade de uberlândia em dia de chuva.
162	1:13:08 - 1:14:31	Plano fechado mostra a repórter conversando ao telefone enquanto o carro percorre um caminho. Ela está sentada no banco de trás.
163	1:14:32 - 1:14:53	Plano (filmado do banco de trás) mostra Burlan no banco da frente.
164	1:14:54 - 1:16:18	Plano mostra o carro parando em um posto da Polícia Rodoviária Federal. A repórter desce e conversa com três policiais.
165	1:16:19 - 1:17:02	Plano do parabrisa do carro mostra uma estrada de chão sendo percorrida.
166	1:17:03 - 1:17:55	Plano mostra Burlan descendo do carro. A câmera acompanha ele indo numa casa para ter informações. Latido de cachorros.
167	1:17:56 - 1:18:20	Plano mais fechado tenta captar burlan bem lá ao fundo. O áudio mostra que é preciso percorrer um trajeto um pouco maior. Burlan volta.
168	1:18:21 - 1:18:56	Volta plano com o Burlan no banco da frente (como no plano 163)
169	1:18:57 - 1:19:37	Plano com a câmera meio torna/escondida, mostra burlan e a repórter descendo do carro e pegando outras informações.
170	1:19:38 - 1:20:11	Volta cena deles no carro.
171	1:20:12 - 1:20:33	Plano mostra eles descendo do carro novamente e indo até o acampamento.
172	1:20:34 - 1:21:15	Plano fechado de Burlan e a repórter conversando com alguém do acampamento.
173	1:21:16 - 1:22:11	Plano ainda mais fechado (câmera treme muito), mostra eles já mais dentro da casa da mulher que eles conversam.
174	1:22:12 - 1:22:56	Corte rápido volta para a mesma cena. Eles conversam em busca de informações. e Voltam. é a hora que alguém no carro fala: puta merda, véia. que fita!
175	1:22:57 - 1:23:33	Corte volta para o plano da repórter enquanto o carro anda.
176	1:23:34 - 1:25:57	Plano com a irmã no carro. Ela chora e fala de sonhos que teve tentando salvar a mãe.
177	1:25:58 - 1:27:03	Plano aberto do parabrisa do carro mostra a estrada em um por do sol… voz off dele ligando para a irmã e falando da esperança de ver o assassino da mãe preso.
178	1:27:04 - 1:27:33	Plano fechado mostra Burlan olhando para a janela a partir de um elevador que desce.
179	1:27:34 - 1:28:35	Plano aberto mostra Burlan caminhando em direção ao túmulo da mãe. Voz off da carta dele para a mãe.
180	1:28:36 - 1:28:56	Plano fechado mostra a placa com nome e data de nascimento e morte de Isabel. voz off continua.

181	1:28:57 - 1:29:50	Volta plano aberto desse próximo ao túmulo (plano 179). Agora, ele vai embora.
182	1:29:51 - 1:30:26	Cenas de vídeo caseiro da mãe e a família… voz off falando que o que lhe resta é a última imagem.
183 e 184	1:30:27 - 1:30:52	Sequência de latterings em tela preta com informações do assassino.
185	1:30:53 - 1:32:41	Ficha técnica

Fonte: Elaboração do autor.