
Notas sobre o personagem no documentário: o personagem-sujeito¹

Marília Xavier de LIMA²

Jamer Guterres de MELLO³

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho busca investigar a construção de personagens no documentário *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2014). Neste trabalho, procuramos avançar nos estudos do personagem no cinema documental. No decorrer da análise, investigamos como o filme se aproxima de um estilo clássico narrativo por meio do estudo dos personagens principais, identificando a personagem Maria Clara, diretora do filme, como protagonista, e seu pai, Carlos, como o antagonista. Nossa hipótese é que o personagem se torna sujeito quando ele decide a maneira como vai se portar e comportar no filme. Mesmo que não haja o estabelecimento de um estado fabulativo, o personagem pode desviar do assunto tratado, escapando com isso do papel que a direção determina para sua atuação e presença no filme.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; personagem; drama; comunicação.

Introdução

Esse trabalho busca investigar, por meio da análise das situações dramáticas do documentário *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2014), um tipo de personagem que aqui chamamos de personagem-sujeito. Nossa hipótese é que o personagem se torna sujeito quando ele decide a maneira como vai se portar e comportar no filme. Mesmo que não haja o estabelecimento de um estado fabulativo, o personagem pode desviar do assunto tratado, escapando com isso do papel que a direção determina para sua atuação e presença no filme. Neste, a diretora Maria Clara Escobar tenta registrar seu encontro com seu pai Carlos Henrique Escobar, buscando construir a história de sua vida alinhada a sua própria história e a do Brasil. Carlos é quem determina os caminhos das entrevistas, os assuntos que quer falar e aqueles que não quer abordar, assim como os momentos dos registros. Logo, é um personagem que apresenta e faz valer sua própria vontade no filme, assim como estabelece os acordos.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Cinema do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), com pós-doutorado pela mesma instituição, e-mail: mariliaxlima@gmail.com.

³ Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), e-mail: jamermello@gmail.com.

Uma forma comum de investigação é partir do processo de concepção do filme para chegar na maneira como o personagem foi construído. Ou melhor, a partir daquilo que se destina o documentário, o que podemos pensar também no estilo em que se molda. Um exemplo: um filme sobre determinado tema no qual o personagem marca presença como uma autoridade no assunto em questão. O personagem é entrevistado e expõe sua opinião. Esse estilo recebe diversos nomes como o documentário expositivo para Nichols (2016) e documentários sociológicos para Jean-Claude Bernardet (2003).

Sem focarmos no estudo do estilo do documentário e partimos do personagem na análise, a metodologia se aproxima de uma análise de personagem do cinema ficcional que, mesmo atravessado pelo estudo do estilo, pode se definir pela maneira como o personagem foi composto para o filme.

Para o campo das artes cênicas, o estudo do personagem parece mais bem sedimentado uma vez que a dramaticidade envolvida recai necessariamente sobre a presença de um personagem. As situações dramáticas existem e se voltam sobre os personagens em cena. Imaginem um palco vazio, o que significaria? Uma possível marcação de passagem de tempo? Certamente estamos falando de linguagens artísticas, narrativas e estéticas distintas. Contudo, o que buscamos é propriamente uma aproximação na qual demarca um campo em que o personagem se torna o mote da análise. Para tanto, buscamos na metodologia aplicada ao teatro reflexões sobre a construção do personagem onde menos é trabalhado: o personagem no cinema documental.

Neste trabalho, procuramos avançar nos estudos do personagem no documentário nos filmes em que as relações entre a ficção e a realidade são delimitadas. Ou seja, buscamos não os filmes nos quais os personagens são colocados em situações de fabulação ou encenadas, tornando com isso a ficção e o real indiscernível. E sim, aqueles em que se foi colocado a proposição de realizar um documentário expositivo que, no entanto, desvia-se da metodologia inicial para adentrar na subjetividade do personagem, naquilo que ele decide expor. Mesmo que atravesse, com isso, outro tipo de modelo documental, o importante é notar como o personagem escapa de ser um personagem-autoridade, voltado para uma determinada finalidade, e passa a ser sujeito no filme.

Nesse caminho, propomos um trabalho que adentra na Poética Idealista de Hegel (1993) para analisar o personagem-sujeito. O estudo comparado entre o teatro a partir de

Hegel e o documentário segundo Nichols (2016) a princípio poderia levar a aproximação mais óbvia que seria a de que o personagem-sujeito é aquele que ganha protagonismo sem depender da maneira como a direção conduz a entrevista ou a narrativa, nesse caso, filmes em que acompanhamos parte da vida de um personagem, como, por exemplo, *Estamira* (Marcos Prado, 2016), *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, Leonardo Domingues, 2005) e outros.

Analisamos aqui o personagem buscando compreender sua atuação no filme desviando-se de um possível papel pre-determinado, ou seja, escapando do modo pelo qual a direção o conduz, seja na entrevista ou na atuação que propõe, criando brechas e possibilidades de poder desviar do assunto, trazer outro tema, não responder ou fabular a resposta. Logo, analisamos a maneira como o personagem age e reage ou sublima diante da direção do filme.

Em busca do personagem no documentário

Parece um exercício simples reconhecer um personagem ou algo que apresenta algum tipo de participação em obras literárias, teatrais, pictóricas ou audiovisuais. Para Renata Pallottini, o personagem no teatro "é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator. Às vezes, [...] esses dois artistas se confundem; temos, então, as peças que não têm, ou quase não têm, texto previamente determinado" (1989, p. 11).

A noção de "atores" aparece também na definição de Nichols (2016, p.31) para os personagens nos documentários:

as pessoas são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora.

Nichols busca uma distinção do ator social do artista teatral ao mencionar uma relação contratual entre o participante do filme e o cineasta. Aqui é importante mencionar que Nichols está interessado em um estudo classificatório dos estilos documentais, compreendermos que há aqueles em que os atores sociais, considerando a maneira com os definiu, não contemplam o projeto compactuado com o cineasta. Em sua classificação, Nichols (2016) caracteriza como documentário performático aqueles

que se apropriam de elementos estéticos subjetivos, trazendo experiências reais e ficcionais dos atores sociais e dos cineastas.

Aqui, buscamos ampliar essa noção de performance dos "atores sociais" aplicando não apenas aos documentários que transversalizam a dimensão ficcional, tal como menciona Nichols, como a todos os tipos de documentários em razão do efeito-câmera (Ismail Xavier, 2014). Ao analisar a teatralidade em *Jogo de cena*, Ismail Xavier recupera a reflexão sobre o efeito-câmera que introduz um estado exibicionista em certas situações e, em alguma medida, um jogo de papéis sociais. Com isso, ele aponta para o emprego de um mínimo de teatralidade que as filmagens envolvem. Xavier nota ainda como o audiovisual atualmente utiliza esse efeito-câmera para compor personagens, chamando-os, por exemplo, para participar do filme:

O cinema tem tematizado esta lógica das novas relações de distintas formas, notadamente nos documentários, quando busca alternativas para lidar com o efeito-câmera e direcioná-lo para a construção de sujeitos-personagens (aqui, a ambiguidade se impõe) sem os constrangimentos trazidos pelo protocolo do espetáculo e seu voyeurismo, embora a cena montada pelo cineasta não dissolva esta teatralidade constitutiva implicada em seu dispositivo (XAVIER, 2014, p. 35).

A teatralidade se forma a partir de um "simples exercício do olhar" segundo Josette Féral (2013). A partir da proposição de três cenários, Féral reflete sobre a teatralidade para além do teatro, analisando como ela atravessa os eventos do cotidiano. O primeiro cenário seria do próprio espaço teatral onde o espectador está ciente do que vai acontecer naquele local. O segundo cenário seria de uma performance em local público, ou seja, fora do espaço do teatro, podendo a princípio não dar a vista que se trata de uma encenação, porém, ao se encerrar, denuncia sua intenção de teatro. Saber que a performance foi intencional muda o olhar do espectador que antes achava que via um evento do cotidiano e agora entende que viu um espetáculo:

Esse saber modificou seu olhar e forçou-o a ver o espetacular onde até então só havia o especular, ou seja, o evento. Ele transformou em ficção o que pensava surgir do cotidiano; semiotizou o espaço, deslocou os signos e pode lê-los em seguida de modo diferente, fazendo emergir o simulacro nos corpos dos performers e a ilusão onde, supostamente, ela não estaria próxima, ou seja, em seu espaço cotidiano. Nesse caso, a teatralidade surge a partir do performer e de sua intenção expressa de teatro. Mas é uma intenção que o espectador

deve conhecer, necessariamente, sem o que não consegue notá-la, e a teatralidade lhe escapa (FÉRAL, 2013, p. 87).

Por fim, o terceiro cenário retoma a noção de teatralidade que nos interessa aqui. Féral dá um exemplo simples: observar pessoas na rua pela janela do terraço. As pessoas que passam não apresentam uma intenção teatral, não sabem que estão não sendo observadas. Não obstante, o olhar de quem observa lhes garante a teatralidade ao ler uma gestualidade em seus corpos e ao recortar esse olhar no espaço e no tempo, transformando-o em um “espaço especular” (2013, p. 88). A conclusão que chega, portanto, é que:

[...] a teatralidade não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe – o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que pudemos apreendê-la em situações cotidianas. Mais que uma propriedade, cujas características seriam possível analisar, é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção (FÉRAL, 2013, p. 88).

Podemos, portanto, compreender o gesto performativo do "atores sociais" como teatralidade. Nesse sentido, podemos abandonar o termo atores para nomeá-los de personagens de si mesmos, tornando possível assim uma maneira de classificá-los a partir de sua constituição. Buscamos assim, na teoria das artes dramáticas (como o teatro e o cinema), o aporte teórico para dar conta da atuação dos sujeitos em obras documentais, uma vez que sua participação pode ser apreendida como teatralidade. Propomos pensar um modo de caracterização dos personagens segundo a tradição teatral e literária.

Para isso, é fundamental recuperar conceitos como o drama. A palavra drama em grego significa “ação” e pode ser entendida como operação que perturba, desestabiliza, mobiliza e atravessa os personagens. Isso não apenas como elemento externo, ou seja, acontecimentos que vêm de fora e atingem o personagem, como também pelas emoções que derivam dos personagens, como um arco interno. Segundo Pallottini, a ação é "resultado de posições antagônicas, contraditórias, excludentes, resultado que, numa terceira posição, incorpora e supera as antecedentes". (1989, p. 25) Essa forma de conceituar a ação vai ao encontro do movimento interno na teoria dialética de Hegel no qual entende o princípio da identidade como móvel e dinâmico. A mobilidade da

identidade (que seria o movimento interno) é resultado da contradição imanente das relações entre diferentes. Pallottini (1989, p 25) ilustra bem essa relação ao definir que:

a lógica concreta, dialética, busca surpreender, dentro do princípio de identidade, indispensável a um pensamento coerente, a sua mobilidade, o seu conteúdo verdadeiro. "A" é igual a "A", é claro, mas esta afirmação, conquanto lógica e indiscutível, não tem sentido se permanecer assim. É estática e inútil. Hegel explica que o princípio de identidade e, mais ainda, o princípio de contradição, são de natureza sintética, contendo também o outro da identidade, e mesmo a não-identidade, a contradição imanente. Quando se diz homem se diz também o não-humano e quando se diz mortal deve-se saber o imortal, para que se possa estabelecer a diferença. Diferença é relação, relação entre diferentes.

Hegel entende de modo geral que a obra poética é uma unidade viva composta por um todo orgânico no qual apresenta uma realidade exterior que entra em embate com o mundo moral do personagem formando com isso o acontecimento. Assim, o filósofo classifica a poesia em épica, lírica e dramática. A primeira narra os conflitos como acontecimentos passados pouco importando a subjetividade de quem conta. Já a lírica representa o mundo dos sentimentos, o mundo interior, a subjetividade do poeta. Por fim, a poesia dramática é uma junção da épica com a lírica, sendo a parte objetiva representada pelos obstáculos exteriores e o subjetivo as paixões dos personagens, seu espírito, seus preceitos morais e vontades. Na poesia dramática há uma ação consequente do embate dos personagens com seu oposto, aqueles que impedem o cumprimento dos objetivos desses personagens, que são motivados por sentimentos e vontades, como explica Pallottini (1989, p. 27):

Esta ação, no entanto, não se apresenta como um acontecimento passado, mas sai, naquele momento, da vontade presente dos personagens, das suas paixões, do seu caráter individual (ou seja, do princípio da poesia lírica). Os personagens sentem, sofrem suas paixões, perseguem uma vontade claramente expressa e caminham para cumprir um fim. Conduzem assim, portanto, o aspecto lírico do drama, neles encarnado. O personagem, para Hegel, é, destarte, o portador do subjetivo, que se objetiva na ação dramática.

Logo, é no drama que se desenvolvem as escolhas do personagem, seu espírito livre, agindo e reagindo às circunstâncias seguindo seu caráter individual. Para Hegel, o personagem na poesia dramática é absoluto em suas ações, considerando que a ação

"não parece nascer de circunstâncias exteriores mas sim da vontade interior dos caracteres dos personagens" (BOAL, 2005, p.97).

Esse personagem que faz o drama caminhar subordinando as ações às suas vontades é constituído por um espírito livre e individual. Boal, nessa direção, denomina esse personagem de personagem-sujeito, uma vez que, para Hegel, o espírito é o sujeito do drama cuja ação é dinâmica e instável, movendo assim o esquema dramático até o seu desenlace. Dentro da estrutura dramática, o personagem-sujeito é livre para atuar segundo sua própria vontade, sem intervenção da voz do poeta e personificação de ideais ou posicionamentos.

Esse esquema dramático segue a estrutura da narrativa clássica analisado por Bordwell (2005) nos filmes hollywoodianos do período entre 1917 a 1960 (que podemos estender para diversos filmes posteriores). A narração é constituída do estabelecimento do conflito, seu desenvolvimento e sua resolução apresentando personagens que são

indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. (BORDWELL, 2005, p. 278)

O principal agente causal dessa estrutura nesse caso é o protagonista da história canônica dentre os modelos narrativos. O modelo clássico no cinema se baseia em um narrador onisciente que controla todos os elementos na narrativa. Um dos princípios que David Bordwell (2005) analisa em seu texto sobre o cinema clássico é como a onisciência da narrativa cria um alto grau de comunicabilidade com o espectador, resultando em escolhas estilísticas que se voltam para as demandas da narrativa, no sentido formal e de seu conteúdo. No roteiro cinematográfico, na esteira do “Manual de Roteiro” de Syd Field (2001), a estrutura dramática é organizada linearmente em forma de eventos, incidentes e situações que levarão a uma resolução dramática.

Portanto, o roteiro clássico se estrutura em operações de mudanças durante a trama. Como Mckee (2006) explicita em termos gerais em “Story”: a estrutura clássica apresenta uma seleção de eventos da vida dos personagens, compondo, assim, uma sequência. É aqui que podemos pensar na construção de uma estrutura que parte de uma situação estável na vida de um personagem, que estabelece um estado inicial das coisas, que será violado e precisará ser restabelecido. Para Bordwell (2005), a trama é uma herança da estrutura narrativa de histórias específicas como a peça bem-feita, a história

de amor popular e o conto do final do século XIX. Diversos manuais de roteiro cinematográfico (como o já citado “Story” (2006) de Robert McKee, “Manual do roteiro” (2001) de Syd Field, “A jornada do escritor” (2006) de Christopher Vogler) retomam o estudo de Aristóteles na Poética para criar ou modelar uma estrutura narrativa que dê conta das ações que a envolve. Essas ações se configuram como elementos dramáticos que mobilizam um universo ficcional. Podemos ainda associar essa construção dramática à jornada do herói⁴ em que protagonista passa por diversas fases partindo de uma situação de estabilidade para um crise, chegando em uma nova estabilidade transformado. Vogler analisa nos roteiros clássicos narrativos que:

[...] o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa.

É a composição desses personagens definidos com traços, características e especificidades que vamos analisar no filme *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar. Buscamos entender em que medida o filme apresenta um esquema dramático clássico narrativo e nos moldes da classificação hegeliana formado por personagens-sujeitos que atuam a partir de sua própria vontade. Nesse caso, analisamos como o personagem escapa das investidas da diretora que busca entender a história de seu pai e, com isso, a sua própria.

Os dias com ele

O documentário de Maria Clara Escobar começa com a fala de um senhor – que logo em seguida revela ser seu pai – sobre sua vida e sobre o que é o filme. Ele diz: “essa é uma espécie de entrevista que foi feita por Maria Clara a respeito da minha vida e do meu trabalho intelectual” (2 min 16). Ele não diz que Maria Clara é sua filha e nem sobre ser um filme dirigido por ela. Em diversos momentos ele se direciona para a câmera, ou seja, deixa impreciso se há mais alguém além do/a operador/a da câmara no espaço fora do quadro. A cena não mostra perguntas vindas de fora do campo da imagem, ou seja, é o próprio personagem quem guia e dá o tom da entrevista.

Essa primeira fala traz momentos da infância e juventude de Carlos Henrique Escobar entremeados por análises filosóficas sobre suas ações de criança. É importante

⁴Estrutura de roteiro de filmes clássicos narrativos analisado por Christopher Vogler (2006) baseado na pesquisa de Joseph Campbell (1997) em “O herói de mil faces”.

destacar os cortes secos que acontecem nas falas juntando a história em um fio coerente. Se ocorre algum intervalo na gravação ou algum tipo de intervenção, a montagem não deixa perceptível, obliterando com isso o espaço de inserção do campo da imagem advinda fora do espaço diegético.

No fim desta primeira cena, depois de contar partes da sua juventude como militante comunista no Brasil e de que foi morar em Portugal, Carlos encerra a entrevista dizendo que "é impossível dar detalhes de cada situação, estou muito contente de poder falar com você" (6'20") e faz um gesto terminando a entrevista. Nesse momento, alguém fora de quadro diz "Pai", então uma mulher se levanta com um gravador enquanto Carlos fala com ela sobre aproveitar alguma coisa da entrevista, evidenciando, com isso, que a mulher em questão é a Maria Clara, sua filha.

Essa sequência inicial mostra, portanto, dois espaços da cena: aquele em que Carlos concede entrevista de modo esquemático, burocrático, em que fala sobre si e performatiza a si mesmo; e aquele quando se encerra o momento da entrevista dando a ver outra situação similar a um "fora da cena", ou um fora da situação-entrevista, que revela momentos da intimidade e como se dão e se deram os acordos do filme.

Em outra cena, Carlos Escobar diz à Maria Clara o que ela deveria perguntar a ele, como sua formação filosófica. Embora a câmera já tenha dado início a gravação, a sequência começa na preparação para as filmagens. Eles fazem algumas brincadeiras e, em seguida, Carlos entrega a ela as perguntas que deveriam ser feitas a si mesmo.

Nessa sequência, Maria Clara revela o objetivo do filme: contar a história de seu pai. Maria está fora do quadro, mas participa da cena. Aqui é importante destacar nosso entendimento sobre os espaços que formam a composição da cena cinematográfica. Para o espectador, o espaço fora de campo mantém uma continuidade imaginária com a cena na medida em que os personagens saem ou entram no espaço do quadro ou olham para além dos limites dele, isso compõe o espaço filmico para Aumont (2012, p. 25): "pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo [...]". Ele reserva o nome "fora de quadro" para o espaço onde fica a equipe e toda parafernália técnica, por isso "quadro" não se confunde com o "campo". O fora de campo pode ser chamado aqui de extracampo, aquilo que faz parte do espaço, porém não é visível. Para André Brasil, esse extracampo "será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos, mas díspares e incomensuráveis" (2016, p.128). Já o

antecampo, para Brasil, é um espaço específico do extracampo similar ao “fora de quadro” de Aumont, ou seja, o espaço da equipe e da direção.

Esse espaço fora do campo pode mostrar as relações instauradas fora e durante a constituição de uma cena. Voltando a sequência em que Maria expõe ao pai a motivação do filme, é importante evidenciar dois momentos: aquele em que houve uma conversa prévia dos dois e este das filmagens nos quais os acordos são explicitados; desses dois momentos surge um novo espaço construído para a criação de outras relações. Ou seja, se seguirmos a análise à luz da teoria dramática, é por meio da composição dessas relações entre os espaços da cena que se formam os embates entre os personagens. Avançando mais, Maria não é apenas a diretora do filme, ela pode ser vista como a protagonista do filme, enquanto seu pai, o antagonista, ou seja, aquele que instaura o conflito e cria desafios a ela no alcance de seus objetivos. Ora, nesse ponto temos um problema em relação à conceituação do personagem-sujeito, aquele que persegue seus objetivos e enfrenta desafios exteriores seguindo seu caráter individual pois pode nos levar a achar que esse personagem necessariamente é o herói ou protagonista da obra, no entanto, isso também faz parte do personagem que antagoniza com o protagonista. É fundamental construir o antagonista também com interesses e objetivos morais, desejos e vontades. O que nos leva a concluir que tanto Maria, como Carlos, são personagens-sujeitos. Voltemos em Pallotini (1989, p. 28):

Naturalmente, o alvo de um personagem, determinante da sua vontade e das suas ações, colide com o de outro ou outros personagens. Esta colisão produz a ação e faz o drama avançar. Desta forma, é forçoso apresentar devidamente os caracteres, com seus fundamentos, paixões, sentimentos, ideais; é forçoso que se construa devidamente o caráter, e não só o do protagonista, mas o do conjunto de personagens que contam na obra dramática.

Logo, a performance de Carlos se aproxima mais daquela personagem que tenta dificultar as metas de Maria. Ou seja, precisamos compreender os personagens buscando resolver seus conflitos no filme. Maria Clara, por exemplo, busca, com o documentário, entender sua história e, ao mesmo tempo, criar uma relação de intimidade com seu pai; enquanto Carlos tenta contar sua história ao seu modo ou, ainda, tenta ajudar sua filha a realizar seu filme, tornando seu desejo um desafio, já que sua personalidade pragmática e indolente (não muito sensível) ou indomável impõe dificuldades na condução das entrevistas.

É o que ocorre quando Maria Clara lhe pergunta se tem alguma lembrança de sua infância (a de Maria Clara). Nesse momento o embate que evidencia o conflito entre os dois vem à tona: Carlos, quando vivia com Maria, se sentia ameaçado por ela na infância e juventude, como se sua personalidade o diminuísse, algo que ele alega ser oriundo da família de sua mãe; já Maria Clara demonstra pela pergunta que se ressentida por sua ausência.

Esses embates fazem parte de uma camada possível dentro das diversas camadas que constituem a relação dos dois. Em outro momento do filme, quando novamente Maria Clara coloca o microfone em seu pai, ela é interpelada por ele sobre o objetivo daquele projeto, dizendo que se trata da construção ou reconstrução de uma ausência de memória da história de seu pai com ela e dele próprio, alinhado à história do Brasil. Nesse ponto, Carlos dá sugestões a ela de composições de cenas para o filme, o que mostra o modo como intervém naquilo que Maria Clara aparenta buscar mais verdadeiramente na realização do documentário: estabelecer uma relação de intimidade com ele. Ou seja, enquanto Carlos se debruça conceitualmente sobre o objetivo, Maria Clara, na própria realização do filme, busca se aproximar de seu pai.

A diretora-filha alcança seus objetivos nas imagens que faz de intimidade da família, nos momentos banais do cotidiano, como nas situações domésticas de cuidado da casa, de distração, de registro das leituras do pai ou das conversas entre a família que não foram incitadas pelo filme.

Podemos identificar um momento crucial do drama, o ponto alto da narrativa, como uma situação de clímax e tensão na cena em que Carlos se dá conta de que o filme não é sobre ele e sim sobre a própria Maria. A cena mostra o embate entre os dois sobre os objetivos do filme, tornando o conflito do documentário evidente. O clímax se encerra com uma pergunta de Maria sobre tortura, afastando-se de fazer uma relação consigo, dando o protagonismo da cena a seu pai. Ou seja, o primeiro embate entre os dois termina com Maria vencida por ele já que as perguntas sobre a história da vida de Carlos, quando não se relacionam com a vida de Maria Clara, permitem a exposição de sua intelectualidade e reflexões filosóficas.

Entre as entrevistas e cenas de cotidianos, Maria Clara insere imagens de infâncias que não sabemos se são suas ou de outras crianças acompanhadas de falas em off. Essas cenas são manifestações de seus desejos no filme, modos de intervir no filme a sua maneira e construí-lo a sua vontade. É desse modo que faz os registros quase que

escondido de seu pai. Sob sigilo, ela filma Carlos passando por corredores escuros, sem contexto ou explicação, como um estranho fantasma.



Fonte 1: Frame *Os dias com ele*

Ou um alienígena.



Fonte 2: Frame *Os dias com ele*

Ou filmando entre muros.



Fonte 3: Frame *Os dias com ele*

Mesmo com as investidas de Maria Clara na busca por intimidade com seu pai pelas entrevistas, como se desse forma ele se revelasse a ela, Carlos é atingido por Maria pela câmera que o filma em segredo, pela montagem inserindo as imagens de arquivo, buscando assim o objetivo do filme: a reconstrução ou construção de uma memória ausente.

O filme segue no seu curso dramático percorrendo cada vez mais a constituição da intimidade. As cenas seguintes em sua maior parte são de cotidiano, de conversas aleatórias, do aniversário de Carlos, momentos de leitura ou assistindo à televisão. A análise aqui segue na lógica da montagem linear em razão da importância do encadeamento das ações e reações dos personagens, que fazem a máquina do drama caminhar para sua resolução.

Nessa direção, o filme chega a seu momento de clímax final, sendo o último embate entre os personagens sobre o que é o filme. Quase no final do filme (1h29min), Maria Clara faz mais uma entrevista que resulta em um embate, antes mesmo de começar a gravação da entrevista. O conflito ocorre fora do campo da imagem, pelo som, ouvimos Carlos questionar mais uma vez sobre o que é o filme, ele menciona perspicazmente que as perguntas são de uma pessoa que está filmando outra coisa, está em busca de outra história que não corresponde a história de sua vida. Carlos menciona algo que parece fundamental para o fazer documental ou da própria arte: parece que ao não saber o que filma, ou que busca outra história se baseando no registro da história da vida política de Carlos mas sem o protagonismo dela, Maria faz um trabalho estético, e não um documento. O filme não poderia chegar a um clímax tão bem marcado para a construção de uma narrativa dramática. Para além de qualquer análise social entre os personagens considerando as diferenças de gênero, geracional e políticas, há um conflito de protagonismo, é o que Carlos menciona no conflito com Maria: "não me tome muito como alguém que você possa usar secundariamente" (1h30min). O embate entre aqueles que têm desejos antagônicos, contudo, que juntos, se transformam em um terceiro elemento, modulam a relação em um terceiro estado, retomando a lógica dialética hegeliana segundo Pallottini (1989, p. 25):

os conceitos contrários se negam mutuamente; a supressão dessa negação se realiza num novo conceito que, harmonizando os conceitos anteriores, nega a negação anterior. Essa interpenetração dos contrários compreende a sua exclusão; trata-se de um movimento interior que se dá através do confronto de coisas ou conceitos opostos.

Dois conceitos se defrontam, são excludentes, se interpenetram, e dão origem a um terceiro, resultado, por assim dizer, dos dois primeiros.

Essa cena de embate, que poderia ser a cena final entre protagonista e antagonista, dá-se o tempo todo fora de campo. Vemos apenas uma cadeira (imagem 4) que foi cenograficamente posicionada para a entrevista.



Fonte 4: Frame *Os dias com ele*

Síntese

O planejamento de Maria Clara é atravessado pelos desejos de Carlos fazendo com que o espaço todo do filme (extracampo, dentro de campo, fora de quadro) seja a própria proposição do filme, como um dispositivo: o estabelecimento daquela relação íntima que não existiria se não fosse a realização do filme. O documentário acaba com Carlos dizendo que não tem como ajudar Maria Clara financeiramente ou com outra coisa. Aparenta uma derrota de Carlos, entretanto, uma derrota também para Maria Clara que não executa o objetivo aparente de contar a história de seu pai e sua própria. Ele ainda diz que, da maneira como o filme foi conduzido, ele não merece este filme, porém, sabe que este é o filme de Maria Clara.

Retomando as palavras de Carlos (1h 40min): Maria Clara merece seu filme porque está se inventando. Esse era o projeto de Maria e Carlos entendeu seu jogo e ainda sim o subverteu. No diálogo final, ele retorna em uma espécie de redenção, expondo-a em seu projeto fracassado de fazer um filme sobre os dois. Na síntese resultante dessa relação de vontades vem à tona um filme de uma relação que foi moldada pelo embate, pelo drama. Os personagens-sujeitos saíram de sua estabilidade e percorreram uma jornada de herói tornando-se outros. A protagonista, enfim, resolve

seu conflito: ela ensaja a construção de um espaço de intimidade com seu pai na medida em que ele deixa escapar rastros da história que gostaria de contar. A Maria-Clara-Outra e Carlos-Escobar-Outro, por fim, têm um filme que merecem.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus Editora, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona/Buenos Aires/Cidade do México, Paidós, 1996.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez., 2013.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, 8, p.197-210, 2008.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FIELD, Field. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 14ª ed.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.
- MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Aniki**, vol. 1, n 1, p. 33-48, 2014.