

## Identities sob rasura no documentário biográfico<sup>1</sup>

Giulianna Nogueira Ronna<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

### RESUMO

Este texto busca compreender como os documentários biográficos contemporâneos brasileiros que revisitam a ditadura civil-militar (1964-1985) elaboram a construção das identidades narrativas (RICOEUR) a partir da inscrição da palavra e do traço gráfico no interior da imagem. Para tanto, o documentário é aqui interpelado no encontro com a escrita nos seguintes filmes: *Retratos de identificação* (2014), *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019) e *Apiyemiyeki?* (2020). A partir das análises, entendo que os momentos gráficos, enquanto uma via de acesso ao sujeito histórico, colocam a visualidade *sob rasura* (DERRIDA), entre presenças e ausências, tornando-se meio para apreender o passado em sua contingência.

### PALAVRAS-CHAVE

Inscrição gráfica; Documentário biográfico; Identidade narrativa; Reescrita histórica.

### Introdução

A palavra graficamente inscrita é, por vezes, o nosso primeiro acesso ao espaço fílmico, através da representação gráfica dos créditos iniciais ou no traço retido nos desenhos das letras que compõe o título, ou ainda, no decorrer de informações textuais que, eventualmente, introduzem a narrativa. Diante destas composições, alcançamos um tipo de visualidade que pode se estender ao longo de um filme, solicitando do silêncio gráfico uma outra escuta, uma leitura capaz de penetrar na espessura social, histórica e política que esta instância, uma vez inscrita e ativa no interior da imagem, é capaz de transportar.

Com tal inclinação gráfica, as primeiras imagens em *Retratos de identificação* e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* se correspondem na medida em que ambas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

---

apresentam intertítulos narrativos, em fundo preto e tipografia branca, com um traço plasticamente análogo à história que intencionam documentar: um reproduzindo o aspecto das letras datilografadas que registraram, em fotografias e documentos, as vítimas da violência inferida pelos órgãos militares. E o outro, tomando o lugar da voz da realizadora em linhas simples, porém definidas e precisas, como o lugar que ela ocupa na história pelo filme biografada.

Se nestes percursos narrativos a recorrência da palavra inscrita expande-se em arquivos históricos, cartas, títulos de livros, desenhos, cartazes e citações, podemos tomá-la não apenas como figuração gráfica, simples representação escrita, mas sim, indagá-la a partir daquilo que convoca na imagem, como o fez Ropars-Wuilleumier (1982, p. 59) acerca do papel da letra no que chamou de ‘impulso escritural’ no cinema. A autora, refletindo o estatuto da escrita no cinema, questionou qual seria a relação entre a escritura fílmica e a instância gráfica na imagem, trazendo para tal discussão a metáfora do hieróglifo, na qual a figura estiliza o significado retido em sua unidade, adquirindo múltiplas possibilidades de leitura de acordo com aquilo que se coloca em relação.

Com esse entendimento, de uma escrita mobilizada no interior de um filme, é possível compreender como o aspecto plástico, discursivo e espectral da palavra e do traço participam da elaboração da identidade narrativa e das temporalidades históricas. A presença de momentos gráficos, quando associada ou dissociada dos demais componentes fílmicos, fratura a homogeneidade narrativa, possibilitando que uma zona, até então eclipsada, torne-se passível de apreensão, ao mesmo tempo em que interroga e expõe a linguagem, sua insuficiência e opacidade.

Se em *Retratos de identificação*, ao lado das fotos investigativas e dos registros fotográficos dos “prisioneiros”, fragmentos textuais participam da composição de um testemunho silencioso da barbárie do período ditatorial, a visualidade contaminada pela palavra inscrita permite, não somente, a apreensão dos rastros de um passado de horror, mas concomitantemente, a espectralidade que acompanha, segundo Derrida (2010), toda palavra, assumindo, assim, na espessura da escritura, os aspectos subjetivos, as fragilidades e a impureza daquilo que não pode ser visto, mas somente apreendido enquanto traço.

Por sua vez, *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* entrecruza passado e presente, refazendo a história a partir do fluxo de cartas trocadas por Iramaya - mãe de

---

César, preso político - com uma das integrantes da Anistia Internacional na Suécia, revelando, além das nuances do passado político do Brasil, os vazios, as dúvidas, o fracasso e as tristezas pós anistia. Servindo de fio condutor para a narrativa filmica, a materialidade da palavra inscrita e a estrutura epistolar, atravessada pelo presente da sua leitura na voz em *off* da realizadora, insere na visualidade a sugestão das distâncias e da exterioridade intrínseca à carta, bem como, os intervalos e as lacunas históricas.

De igual natureza, *Apiyemiyekî?* explora o desenho enquanto testemunho imagético do povo Waimiri-Atroari, dizimado durante a ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil. O filme, ao colocar o gráfico em protagonismo, alcança uma discussão na qual a impossibilidade de narrar e de representar o trauma e a dor alcança o aspecto não visível do traço (DERRIDA, 2010), aproximando-se daquilo que escapa ao olhar e ainda assim participa da visualidade, o exterior, o fora, o ponto cego de toda a representação. Os desenhos não apenas revelam uma perspectiva alternativa dos eventos, mas também destacam as lacunas que cercam as histórias biografadas.

Com essa configuração, é possível investigar como estes documentários, a partir da sua natureza gráfica, revelam histórias e personagens cuja identidade aparece fraturada, instável e como relacionam-se com um tempo histórico impreciso e fragmentado. Estas modulações biográficas, ao recorrerem à palavra escrita e a desenhos, acabam também revelando excessos, contradições e textos encobertos, submetendo a narrativa a um permanente desvio, o que subtrai e desconstrói a representação do sujeito biografado, trazendo, uma indagação sobre as identidades narrativas (RICOEUR, 2010) enquanto instrumento possível para dar conta das subjetividades e das temporalidades implícitas.

É importante destacar como o conceito de identidade narrativa, a partir de Ricoeur (2010, p.419), considera a mutabilidade e a pluralidade que constituem o sujeito ao longo do tempo a partir da noção de “ipseidade”, na qual, a elaboração da identidade ocorre através da formação de histórias e narrativas que integram distintas temporalidades. Tal modalidade garante que os aspectos subjetivos e descontínuos do eu participem da sua constituição narrativa. Nesse sentido, se nos percursos filmicos em que a estrutura epistolar, os desenhos e as inscrições do nome assumem aspectos contrários à linearidade do sujeito, estamos diante de uma composição em que a identidade narrativa estrutura-se a partir do instável e daquilo que escapa. Uma

---

dimensão também inconstante em suas temporalidades, capaz de interferir na apreensão do que é narrado, revelando personagens cuja identidade se dissolve, não se fixa.

Somado a isto, tomar o cinema como um território de potencialização para uma escrita crítica da história (BENJAMIN, KRACAUER) é também considerar as construções no interior da imagem como premissas de conhecimento histórico, seja na forma como um filme reconfigura as temporalidades, aproximando-se de um tempo “desarticulado” (DERRIDA, 1994, p.43), aberto às possibilidades do ocorrido; seja a partir das escolhas estéticas que interferem na ordem narrativa, ou ainda, na forma como as subjetividades dos sujeitos históricos são abordadas, interrompendo a representação de uma identidade fixa e unificada.

Nesse sentido, interessa a forma como a circulação da palavra e do desenho, nos filmes aqui analisados, relaciona-se graficamente com o tema da ditadura civil-militar (1964-1985) engendrando um espaço, no qual, o acesso ao sujeito histórico ocorre nos rasgos e rupturas temporais acionados pelo aspecto gráfico. Estas construções, além de atuarem descortinando uma outra perspectiva, paralelamente, acabam por revelar as ausências daquilo que é narrado, visto que, a palavra carrega o aspecto da impossibilidade e da invisibilidade, sugerindo uma falta, um exterior à imagem, ou seja: a inscrição gráfica, ao participar da composição narrativa, acaba também depositando no filme, os silêncios, as ausências e as opacidades da linguagem, incorporando na visualidade um caráter espectral. É importante ressaltar que essa invisibilidade é entendida, a partir de Derrida (2010), não como oposição à visibilidade, mas como condição do próprio visível; como aquilo que não interrompe a experiência visível mas que participa e a contamina com um ponto cego, com um tipo de cegueira presente na imagem.

Tal experiência da invisibilidade liga-se a três questões, que se relacionam a partir desse não visível e da sua condição de impossibilidade: a escrita como *rastro* (BENJAMIN), o desenho e o seu *traço* (DERRIDA), e o conceito de *rasura* (DERRIDA). Esses três pontos se relacionam, uma vez que linguagem, palavra, escrita, traço e rastro participam e condicionam tanto a identidade narrativa (RICOEUR), como a elaboração das temporalidades, colocando-as sob tensão, instáveis, ou seja, sob *rasura*: entre presenças e ausências, o visível e o não legível, a memória e apagamento.

Para Derrida (1991), uma vez sob *rasura*, as estruturas e as conseqüentes leituras do objeto passam por ajustes; não apenas entendida como destruição ou aniquilação do

---

que é dado, mas também, como um gesto que se relaciona ao processo de releitura e reescrita. Portanto, se estamos diante de uma visualidade gráfica capaz restabelecer a compreensão não linear dos acontecimentos, tornando-se meio para apreender o passado em sua contingência, entendo que os momentos gráficos, presentes no interior dos documentários biográficos, permitem que o filme funcione como uma reescrita da história e, de certa forma, também política, uma vez que modifica a experiência histórica do espectador.

Dessa forma, para que possamos compreender as capacidades intrínsecas da escrita e seu potencial para moldar a construção da identidade narrativa, realizo uma análise fílmica em fragmentos que incorporam a materialidade das palavras e do desenho no seu contorno, traço ou linha, como também, na temática que a sugere. Contemplando as dimensões estruturais e temporais da composição narrativa e histórica (RICOEUR, 2010), considero as seguintes categorias para análise: a carta, os desenhos, os documentos e suas grafias. Estes marcadores, auxiliam metodologicamente, pois encapsulam, em sua espessura imagética, uma correlação com a extensão e a experiência do sujeito no mundo.

Nesse sentido, um filme, ao inscrever a palavra e o traço gráfico, confere uma outra espessura histórica uma vez que alcança as ausências e as lacunas do passado ao trazer para a construção narrativa os aspectos não visíveis, construindo as identidades narrativas somente no traço que a supõe, como busco demonstrar ao longo deste texto.

### **1. Rastros da identidade na circulação da carta**

Contrapondo a presença marcante da voz em *off* da realizadora na construção fílmica, em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, as primeiras palavras inscritas na imagem retém o silêncio em seu desenho controlado, com traços simples e racionais, inaugurando uma série de menções e referências aos silêncios e às lacunas históricas. Dando forma ao texto “Meu país tem documentos históricos trancados numa espécie de caixa preta” - e ao seu complemento - “Caixa preta é como sempre me referi ao meu pai, uma pessoa que trancou o passado dentro de si”, a composição gráfica das letras responde à unidade de informação que objetiva relatar, ao mesmo tempo em que infere visualmente uma ausência, uma vez que, segundo Gagnebin (2006), toda palavra carrega o traço de uma oralidade e de uma presença referida.

Na sequência, tomamos conhecimento da história que move o filme sob uma perspectiva estrangeira, através de uma reportagem da TV sueca *Sveriges Television AB (SVT)*, de 1975. Mesmo ano em que surgem as primeiras ações coletivas em favor da anistia, como o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), marcando o período em que as denúncias e os debates em torno da violência cometida contra os presos políticos ganha maior visibilidade dentro e fora do país (AZEVEDO, 2020). Entre imagens do Brasil no período ditatorial e documentos sendo manuseados, a reportagem reforça a presença da palavra, como a escrita do laudo psiquiátrico que sustentou a prisão de César, alegando idade mental de 35 anos ao menino, ou no plano aproximado do livro contendo o ‘código de menores’. Em ambos, além daquilo que a materialidade plástica compreende, sobressai o confronto dos idiomas, da voz *over* do repórter-narrador e daquilo que está escrito nos papéis.

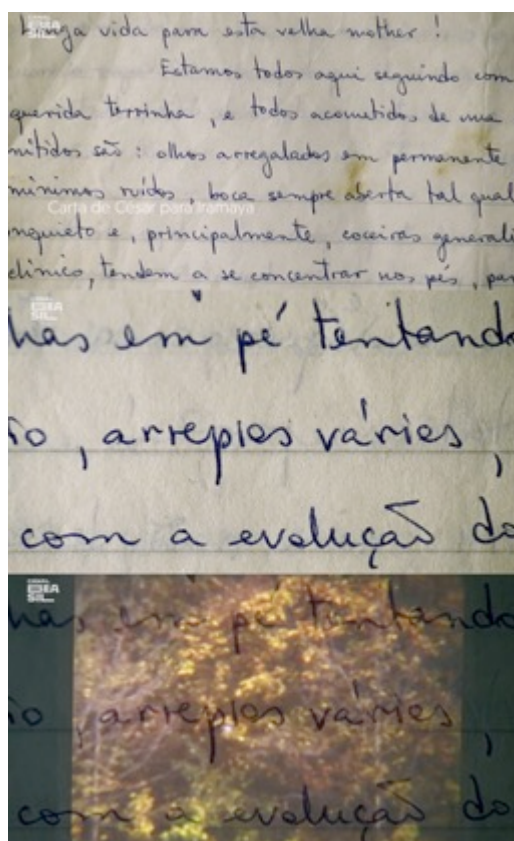
Em continuidade, antes mesmo do título do filme sufocar a visualidade em sua extensão e consistência tipográfica, a construção apresenta imagens da Suécia em um tempo indeterminado, acompanhadas pela leitura de uma troca de e-mails entre Carol Benjamin e seu pai. Nas palavras lidas, há o projeto filmico da filha, suas expectativas e convicções e um breve, porém resoluto, testemunho sobre os primeiros momentos de César no exílio. Ambos na voz *off* da realizadora, o que permite o cruzamento de histórias, temporalidades e identidades. Esta ambientação gráfica, situada em iniciais e reduzidos seis minutos do filme, ilustra a ênfase com que a palavra se fará presente ao longo da narrativa, sobretudo, na figura da carta.

A estrutura epistolar em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, por vezes subtrai o tempo, a favor de uma decomposição, que em termos blanchotianos, remete à indeterminação e à distância pelas quais a totalização do sujeito não se efetiva. Ao longo da narrativa, é possível reconhecer uma escrita filmica cujo fluxo é tracejado por desvios, fraturas e suspensões, a partir do aspecto descontínuo, presente na figura da carta. Dito de outra forma, quando as cartas estabelecem alguma linearidade ao tempo narrativo, são fragmentadas pela sua leitura no presente. De igual natureza, as operações no interior da imagem, pelas quais a carta ganha relevo, contribuem para que a força disruptiva da escrita fracture a elaboração das identidades, dissolvendo qualquer estabilidade.

Na sequência em que a carta de César é lida no presente, a caligrafia, em seu aspecto de *traço* (figura 1), é capaz de revelar tanto as subjetividades do sujeito que a

escreve, como os vazios e as incertezas de um passado no exílio. Da mesma forma, quando a materialidade da carta é interrompida, substituída por imagens do presente, e a leitura das reflexões e críticas sociais do passado permanecem, aquilo que é narrado alcança também a atualidade. Dessa maneira, ultrapassando seu caráter linguístico, a palavra, em sua dimensão gráfica, como um *rastros* (BENJAMIN, 2012) distante de nomear, representar e substituir, mais indica, aponta uma direção, um fora da imagem, sendo capaz de dissolver os sujeitos da escrita. Como o *post scriptum* retirado da carta e título do filme, quando lido, pontua a estrutura narrativa no momento em que o filme passa a sugerir como o presente convoca o passado para que novas possibilidades de futuro possam surgir.

Fig.1: carta César



Fonte: fotograma do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Tempo aproximado: 45:02

Nesse sentido, tomando a definição de *rastros* também em Derrida (1973), como toda inscrição capaz de imprimir uma marca que sempre escapa, as palavras inscritas na carta, como um *traço* do que desapareceu, apenas apontam, indicam, não uma direção, mas a própria impossibilidade de apreensão absoluta daquilo que vai se perdendo no *rastros*. Para o autor, a escrita sustenta-se como uma sobrevivência do que não está nem

---

presente nem ausente e vai se afirmando somente como uma espectralidade. Portanto, os fragmentos das cartas de Iramaya, lidas pela neta, ainda que na composição descrevam o desconhecido diante de si, da história, do que restou da mãe e da mulher, o que se desenha na imagem, na grafia muda, é o assombro, o rastro da voz faltosa capaz de estilhaar qualquer tentativa de reter um sentido único.

Nessa perspectiva, em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* há um espaço comum compartilhado que é o da carta, redistribuindo no tempo os aspectos pessoais e históricos que participaram de um contexto político e social mais amplo em cenas que sugerem a leitura e a circulação da carta. Nestas composições, a palavra inscrita, as sugestões de escrita e a ausência das cartas, quando somente lidas ou visualmente fragmentadas, na construção narrativa, supõem a fragilidade, os riscos do que é dito, escrito e narrado em suas interrupções geográficas, temporais e históricas, reforçando o aspecto contingencial que a escrita da história supõe. Um processo em permanente revisão e construção.

## 2. Traços da identidade no silêncio gráfico

No filme *Apiyemiyekî?* não há créditos iniciais, porém o gráfico se faz presente nas primeiras imagens, através de palavras e desenhos sobrepostos a uma composição visual da cidade de Brasília (figura 2). Observa-se a forma como a câmera, acelerada e imprecisa, contorna a escultura de Bruno Giorgi, *Os Candangos*, localizada na Praça dos Três Poderes, como se o próprio movimento traçasse um desenho invisível sobre a obra. O filme reúne parte dos arquivos do educador e indigenista Egydio Schwade, nos quais encontram-se preservados mais de três mil desenhos elaborados pelo povo indígena Waimiri-Atroari. Nos desenhos, um questionamento inscrito se torna visível e frequente: ‘Por que *kamña* (os não indígenas) matou *kiña* (a nossa gente)? *Apiyemiyekî?* (Por quê?), tornando estes registros um relato gráfico, imagético e silencioso das consequências do contato com os não-indígenas.



Fig. 2: sobreposição Brasília



Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekî?*. Tempo aproximado: 01:48

Quando estes momentos gráficos são abordados em *Apiyemiyekî?* É possível perceber estrutura em que desenhos são sobrepostos às paisagens, em um gesto que parece restituir o território, tornando o traço parte de uma presença ou como o rastro de uma ausência. Entretanto, essa mesma sobreposição interrompe a totalização do desenho, em um desaparecimento, levando a um constante ver, não ver e entrever as imagens.

De igual natureza, quando os fragmentos de uma caligrafia marcada, com traços refeitos e tentativas de apagamentos visíveis, em operação que sobrepõe paisagem e desenhos, afirmam a constituição lacunar e dispersiva da narrativa e a compreensão de que algo externo circunda o traçado, algo outro, não visível, que a ele pertence e nele interfere. Tal composição, reforça o princípio dispersivo da escritura fílmica, favorecendo que as configurações identitárias, biográficas e históricas, acionados pela espectralidade do traço e do silêncio gráfico se constituam no seu próprio desaparecimento. Dessa forma, os silêncios, nessa composição, relacionam-se com uma identidade narrativa pautada na instabilidade, no vazio a ser preenchido por uma possibilidade infinita de vozes e sentidos.

Tal composição corresponde à forma como Rancière (1995) localiza a potência imagética naquilo que as imagens silenciam, na *palavra muda*, ausente de uma única voz, apta a abrigar uma pluralidade de vozes. Nesse sentido, o que se revela na linha, na escrita que compõe a caligrafia que escreve *Apiyemiyekî?* Para onde se direciona a espessura gráfica da indagação extraída dos desenhos e destacada no título do filme, quais vozes abriga?

Em seu percurso narrativo, se podemos ver nos desenhos formas de moradias, elementos da natureza, animais, gestuais da caça, objetos nomeados por uma caligrafia marcada (figura 3), também é possível apreender algo outro contido nas particularidades gráficas, como se o gráfico assumisse uma outra inflexão, através dos formatos das letras, das cores irreais, das espessuras dos riscos postos em relação. Ao acercarmos o exterior ao traço, através da invisibilidade das palavras não ditas, reforçado pelas operações que fragmentam e dissolvem as imagens, acessamos não somente a concretude do desenho, mas no seu mutismo, outras vozes possíveis, permitindo que outros sentidos se liguem às camadas narrativas e reconfigurem a experiência histórica do espectador.

Fig. 3: elementos



Fonte: fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*

Neste constante traçar presente em *Apiyemiyekî?* é possível identificar um gesto orientado pela memória, atravessado pela ausência daquilo que foi testemunha, revelando as tentativas de se aproximar, através do desenho, de uma falta, de uma imagem que não está mais diante dos olhos. Essa compreensão, de que aquilo que o desenho mostra como visibilidade é o próprio invisível irredutível ao visível - algo que se coloca no limite do traço, na relação entre o visto e aquilo que o condiciona e sustenta, é o que impede uma apreensão única da identidade narrativa elaborada no filme tendo como suporte os desenhos postos em cena.

---

Nesse sentido, se a experiência da invisibilidade pode ser apreendida em sua condição de impossibilidade, a partir da escrita e do traço, favorecendo o aspecto suspensivo na visualidade, é dessa relação instável entre desenhos e palavras no interior da imagem que uma reescrita política e histórica torna-se possível. Em outras palavras, a resistência do traço na composição narrativa interfere na forma como a identidade é apreendida, possibilitando que o desenho e a palavra resistam a uma visualidade reduzida ao descritivo, incorporando ao desenhos uma outra sobrevivência que se relaciona com o passado e com um outro tempo por vir.

### 3. Documentos e suas grafias

*Retratos de identificação* ativa o campo da palavra também nas primeiras imagens, resgatando os nomes e a história de quatro integrantes da resistência ao regime autoritário: Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dora, estudante de medicina e militante da VAR-Palmares, que se suicidou durante seu exílio em Berlim em 1976; Chael Charles Schreier, estudante de medicina, morto sob tortura durante sua prisão em 1969; Antônio Roberto Espinosa, comandante da VAR-Palmares e Reinaldo Guarani Sobral, integrante do grupo armado ALN.

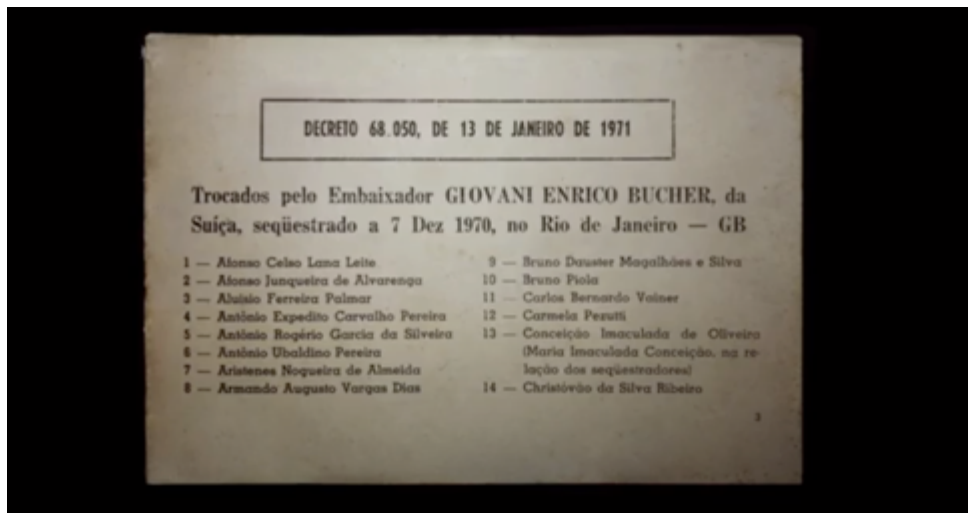
Na construção narrativa, quando a tentativa de apreensão do sujeito atravessa as particularidades gráficas; quando os nomes e as notas biográficas recebem uma espessura escrita, a composição reafirma nos aspectos visíveis e não visíveis, sentidos que ultrapassam o discurso, como na escolha tipográfica que ficcionaliza um ‘fichamento’, contrapondo a oralidade do que é narrado, sendo capaz de promover uma espécie de inversão, subvertendo as formas de identificação a favor de uma leitura crítica da história.

Ao longo do percurso narrativo, as grafias do nome aparecem de diferentes formas, em documentos, registros, atestados, laudos, lista de exilados, sob uma fotografia nomeando as mulheres, nos cartazes de procurados da repressão, nas imagens dos “prisioneiros” os chamados *mugshot*, na extensão do nome escrito. Na espessura tipográfica, naquilo que sobrevive no seu traço, há uma reconfiguração da experiência histórica, ao incorporar graficamente, na escrita do nome, outras formas de ver o sujeito e apreender suas subjetividades. O fluxo destas formas de nomear expõe a palavra

articulada graficamente enquanto testemunho, trazendo distintas camadas temporais e imagéticas para a visualidade, desafiando a representação e o tempo histórico.

Tal perspectiva pode ser acessada no mutismo da palavra em momentos gráficos como aquele que acompanha a listagem (figura 4) com os nomes dos “indivíduos banidos do território nacional”, descrito no documento do Centro de Informações do Exército, datado em 1971. Nesta composição, é possível estabelecer uma aproximação, não apenas das violações do aparato repressivo e violento do estado, mas, sobretudo, do reconhecimento, nos 70 nomes inscritos, do assombro do exílio, da separação, da relação com o distante, da perspectiva de estrangeiridade e do abismo da ausência de lugar.

Fig. 4: lista

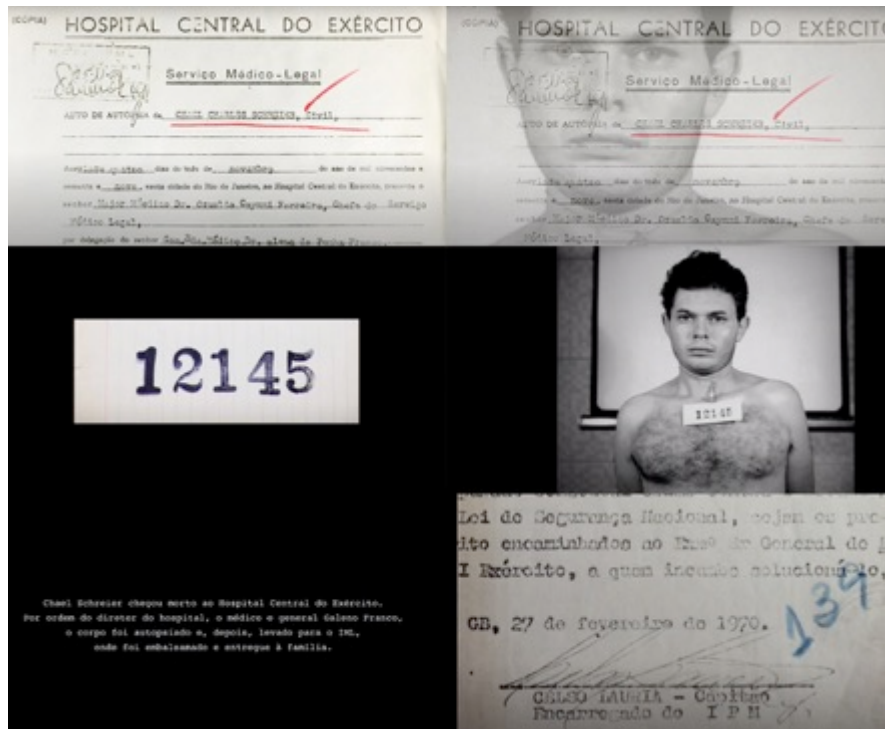


Fonte: fotogramas do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 46:47

Quando o filme opta por trazer os relatos sobre a morte de Chael a partir da palavra inscrita e lida no texto da autópsia, (figura 5) o que a visualidade produz, além da descrição formal e minuciosa dos ferimentos e da violência inferida pelo estado, é um gesto gráfico e político, capaz de fraturar a distribuição consensual dos acontecimentos. A medida em que a construção sobrepõe a fotografia com as palavras inscritas no documento, também justapõe e redistribui as camadas sensíveis, ou seja, desloca as evidências de apreensão habituais, revelando no confronto espaço-temporal, um outro comum: a contundência e distanciamento afetivo do conteúdo discursivo em disputa com a imagem do corpo vivo e preservado em outro tempo e no instante próximo ao acontecimento. A composição mobiliza diferentes momentos gráficos,

como o número de registro da prisão, o documento rasurado, a assinatura do torturador e cartelas explicativas, evidenciando um conjunto dissensual que reconfigurados pela montagem, traem sua origem, ao mesmo tempo em que revelam a voz muda que assombra o arquivo gráfico, reconduzindo a visualidade a áreas até então imprevisitas.

Fig 5: laudo e gráficos



Fonte: fotogramas do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 25:51

Nessa abordagem, a palavra não se reduz somente a uma afirmação ou expressão do sujeito, mas, sobretudo, assume a ocupação de um espaço que é político, uma vez que sua manifestação sensível reconfigura temporalidades, desloca perspectivas, redesenha bordas e limites. É política quando supõe visibilidades e invisibilidades, interrompe discursos e redistribui lugares. Tal compreensão auxilia o entendimento de uma escrita que se define e circula a partir de desdobramentos e disjunções, sendo capaz de interferir e determinar os modos de compreender politicamente um sujeito, uma comunidade, o passado e o presente que a envolve. Desse modo, a escrita pode ultrapassar os limites daquilo que ela busca representar, repercutindo diretamente nos sentidos de uma construção narrativa que prioriza a palavra na imagem.

---

## CONCLUSÃO

A questão da invisibilidade, da espectralidade, atribuída às palavras e a experiência do desenho, entendidas - a partir de Derrida (2010) - em suas variações em torno da ausência, auxiliam a compreensão dos momentos gráficos como parte de uma reescrita filmica e política cuja potência disruptiva relaciona-se com o princípio da impossibilidade de totalização que condiciona a contingência histórica. Nesse contexto, foi possível estabelecer uma aproximação com a figura epistolar no interior da imagem, a partir daquilo que a materialidade ou sugestão da carta convoca, seja enquanto representação ou substituição de uma ausência; na ambivalência e fragilidade da palavra escrita e nas temporalidades e deslocamentos implícitos, explorando a densidade da linguagem em suas possíveis configurações, auxiliando a indagar o que do sujeito se revela ou se perde nos momentos gráficos em que a carta, em sua materialidade ou leitura, ganha protagonismo. Da mesma forma, a partir dos desenhos, foi possível estabelecer um percurso capaz de indagar a forma como o desenho se pensa no seu próprio traço, um desenho que se desenha, encenando sua própria impossibilidade de representação, como sugere Derrida (2011). Por fim, foi possível abordar a forma como a identidade é construída narrativamente, através das diferentes grafias do nome, no mutismo que a palavra convoca, entre a dissolução do sujeito e sua identificação como um mesmo, entre o idêntico a si e o cindido pela linguagem. As três categorias permitiram trazer para a discussão, como os momentos gráficos articulam a elaboração das identidades, colocando a visualidade *sob rasura*, entre presenças e ausências, o visível e o não legível, a memória e apagamento. Dessa forma, estamos diante de uma composição capaz de apreender o passado em sua contingência, funcionando como uma reescrita política capaz de modificar a experiência histórica do espectador.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, D. **Memórias do esquecimento: a construção de um olhar humanitário sobre a ditadura no Brasil**. In Espectros da Ditadura. Da comissão da verdade ao Bolsonaroismo. Orgs. Edson Teles e Renan Quinalha. Belo Horizonte: Autonomia Literária, 2020.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita. a experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007

- 
- \_\_\_\_\_. **A conversa infinita. a ausência do livro.** Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- CERTEAU, M de. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- DERRIDA, J. **Gramatologia.** Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas.** Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, C. **O fio e os rastros. verdadeiro, falso, fictício.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 454p
- KRACAUER, S. **Theory of film.** New York: Oxford University Press, 1965.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Políticas da escrita.** Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonara Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora34, 1995.
- REIS, Wilson C. Braga. SCHWADE, Egydio. Paul. **Comitê da verdade, memória e justiça do Amazonas.** Manaus, 2012. Disponível em: <  
[http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/a\\_pdf/r\\_cv\\_am\\_waimiri\\_atroari.pdf](http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/a_pdf/r_cv_am_waimiri_atroari.pdf)>
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa. a configuração do tempo na narrativa de ficção.** Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- \_\_\_\_\_. **O si-mesmo como outro.** São Paulo: Martins Fontes, 2014
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire.. **L'instance graphique dans l'écriture du film: À bout de souffle ou l'alphabet erratique.** [Littérature](#) Année 1982 46 pp. 59-81. Disponível em: <  
[https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1982\\_num\\_46\\_2\\_1379](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1982_num_46_2_1379)>. Acesso em 15 mai. 2018.
- ROWLAND, C. **A escrita no cinema: ensaios.** Lisboa: Documenta. 2015.
- FILMOGRAFIA
- Retratos de Identificação.** 2014. Anita Leandro. Brasil. Disponível em<  
<https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o>>
- Fico te devendo uma carta sobre o Brasil.** 2019. Carol Benjamin. Brasil. Disponível em<  
<https://www.vivoplay.com.br/details/movie/fico-te-devendo-uma-carta-sobre-o-brasil-11854181>>
- Apiyemiyekî?** 2020. Ana Vaz.