

## **Autor-narrador-personagem: linguagem e identidade no documentário autobiográfico e autoetnográfico<sup>1</sup>**

Bárbara Piazza dos Reis<sup>2</sup>

Samir Gid Rolim de Moura Moreira<sup>3</sup>

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR

### **RESUMO**

No documentário autobiográfico e autoetnográfico, a identidade individual e/ou coletiva é definidora do gênero (Nichols, Lejeune, Russel). Mas quando tanto a autoexpressão quanto o reconhecimento pelos outros depende de uma dimensão que a expresse em verdade ao espectador, a centralidade desta identidade é posta em questão pelas normas de uma verdade reconhecível (BMV). Se a língua que fala mata na boca a língua que saboreia (Serres), como então reconhecê-la para além disso? A discussão, de caráter preliminar, chega a uma perspectiva que considere o vislumbre pelos sentidos, o que implica uma transmutação de si e a uma conformação instável do eu.

**PALAVRAS-CHAVE:** autobiografia; autoetnografia; filme documentário; identidade; identificação.

### **A QUESTÃO DA IDENTIDADE NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO E AUTOETNOGRÁFICO**

A identidade é uma das questões centrais do *eu* constituinte das produções autobiográficas e autoetnográficas no cinema, em alguns casos, este *eu*, que além de importante testemunha de sua verdade é seu próprio narrador, é coletivo e contempla um grupo, uma comunidade, ou mais especificamente, uma família, um povo. São laços e relações íntimas inseparáveis da identidade, logo, identitários.

Contudo, para comunicar esta identidade ao espectador/a, alguém não incluído, tais laços e relações precisam ainda de uma dimensão, ao mesmo tempo branda e reafirmativa, na qual a identidade está tanto para o testemunho e essas relações quanto para a narração e o/a espectador/a. Ao narrar-se no documentário, a identidade tem por fim a expressão da própria identificação e o seu reconhecimento pelos outros. Para nós, nesse caso, expressar-se depende da funcionalização de códigos linguísticos e culturais, que não necessariamente explicam e implicam a intimidade da identidade, antes a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Memórias e identidades nas audiovisualidades, evento integrante da programação do 23º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 13 a 15 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Psicóloga e Escritora | Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná e bolsista pela CAPES | E-mail: contato.antropoiesis@gmail.com

<sup>3</sup> Mestrando em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, com bolsa CAPES; pós-graduando em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. E-mail: samir.gid.moreira@gmail.com.

condiciona a tais funções perante o coletivo e o/a espectador/a, pondo o seu caráter central em debate.

O que está posto como problema, na relação do eu que se enuncia com os/as espectadores/as, é justamente a incerteza sobre os limites de sua identidade, comunicada através de um produto fílmico. Para além de questionarmos sobre como a identidade, bem como a identificação, são atravessados pela utilização de códigos culturais, convenções assimiladas e apropriadas, questionamos se pode haver uma palavra verdadeira sobre a identidade, nem solipsista nem condicionada, ou seja, se a identidade não pode ser atravessada por mais, ou ainda, participar de outros atravessamentos.

Em *Introdução ao Documentário*, ensaio publicado originalmente em 2001, Bill Nichols reflete sobre as questões éticas implicadas na produção fílmica e sobre as possibilidades de representação, entendendo que “alianças muito diferentes podem tomar forma na interação tripolar de (1) cineasta, (2) temas ou atores sociais e (3) público ou espectadores” (2005, p. 39). Segundo sua percepção, “um modo conveniente de pensar essa interação consiste na formulação verbal dessa relação tripolar”, por exemplo: “*Eu falo deles pra você*”, “*Ele fala deles - ou de alguma coisa - para nós*” e “*Eu falo - ou nós falamos - de nós para você*” (Nichols, 2005, p. 39-46).

No caso da última formulação, “*eu falo — ou nós falamos — de nós para você*”, desloca-se, a princípio, o/a cineasta dessa ideia de “separação” em relação àqueles/as a quem representa para uma “posição de unidade” com os/as mesmos/as — Nichols a associa à modalidade performática do documentário e à *autoetnografia* do cinema antropológico (2005, p. 45). “Frequentemente, esse senso de unidade articula-se em torno da representação da família” (Nichols, 2005, p. 45), podendo também articular-se em torno de grupos formados por questões étnico-raciais, identitárias ou sociopolíticas. O que cabe dizer, porém, é que esses filmes que falam de um “nós” incluindo o/a cineasta têm a capacidade de alcançar “um grau de intimidade que pode ser bastante comovente” (Nichols, 2005, p. 45), tanto para quem se envolve com a produção fílmica quanto para o público em geral.

A propósito da discussão pouco elaborada por Nichols nesse livro, convém retroceder na literatura que versa sobre o conceito de “autobiografia”. Em *O Pacto Autobiográfico*, Philippe Lejeune o define como um “relato retrospectivo em prosa de uma pessoa real que faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida

individual e, em particular, na história de sua personalidade” (1991, p. 48, tradução nossa). É necessário, portanto, “que coincidam a identidade do *autor*, a do *narrador* e a do *personagem*” (Lejeune, 1991, p. 48, tradução nossa).

Essa modalidade de expressão, que se faz presente não só nas artes literárias como também nas cinematográficas, dentre outras, corresponde a “um ‘relato de vida’ centrado na história da personalidade”, “no qual o leitor [ou espectador] supõe que o autor transpõe sua experiência pessoal” (Coelho Pace, 2012, p. 46). O que cabe notar, porém, é que ela se engaja no momento em que, por meio de certas convenções, “o autobiógrafo se posiciona, explica e justifica a decisão em contar a sua vida”, e assim sela um pacto com o leitor [ou espectador], permitindo que ele admita o texto [ou filme] como “expressão daquele que escreve, em seu valor de verdade” (Coelho Pace, 2012, p. 69).

Em complementaridade ao pensamento de Lejeune, é preciso pensar também, para além do conceito “autobiografia”, sobre o conceito “autoetnografia”. Em *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*, livro publicado em 1999, Catherine Russel se utiliza do termo no intuito de discutir as produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa. Sua argumentação reside no entendimento de que a autoetnografia consiste em “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não autorizadas” (Russel, 1999, p. 26, tradução livre).

As convenções adotadas para a verificação e o reconhecimento de tal identidade, como a coincidência nominal entre autor, narrador e personagem, correspondem a indícios lançados pelo autor através da apropriação de certos códigos culturais, como, por exemplo, a utilização do pronome em primeira pessoa no nível da enunciação<sup>4</sup>, que referencia uma conexão entre quem escreve o texto e sobre quem o texto trata (Coelho Pace, 2012; Lejeune, 1991; Russel, 1999).

---

<sup>4</sup> Um exemplo que poderia ilustrar a discussão está na obra de Petra Costa, cineasta que se utiliza do recurso *voice over* para narrar em primeira pessoa, bem como do sentimento de luto, enquanto códigos culturais, cuja presença não só é recorrente em seus enredos filmicos, como também corresponde a uma representação dos efeitos gerados por eventos de sua vida pessoal — demarcando, assim, uma posição no mundo, uma identidade. O suicídio de Elena, sua irmã mais velha, aos 7 anos de idade de Petra (*Elena*, 2012), bem como a homenagem aos seus avós, Vera e Gabriel, (*Olhos de ressaca*, 2009), a perda da liberdade da atriz Olivia Corsini em uma gravidez de risco (*Olmo e a gaivota*, 2014), e o processo de ruptura política no Brasil (*Democracia em Vertigem*, 2019), podem ser analisados como documentários autobiográficos a respeito do luto e do temor pela morte. Cf. Reis, 2023.

A partir das contribuições de Yuri Lotman, é certo dizer que a função dos códigos culturais, para além de mediar a linguagem, é também a de conferir certa materialidade a um estatuto cultural — e Lotman defende que estudar a cultura implica em estudar as mensagens, os textos, que a compõem (1998, p. 119). Presentes, portanto, no texto, os códigos culturais são responsáveis por “conduzir a transferência de não textos à categoria de textos e vice versa” (LOTMAN, 1998, p. 119, tradução nossa), agenciando, assim, memórias, que serão armazenadas e posteriormente reproduzidas. Nisso consiste a inteligibilidade e o reconhecimento de determinada cultura: sua descrição está atrelada à descrição de seus códigos, os quais possibilitam, de maneira socialmente convencionada, a gerar funções sógnicas.

Por isso, cabe afirmar, conforme escreveu Ciro Marcondes Filho, de acordo com o grupo BMV, em *O princípio da razão durante: diálogo, poder e interfaces sociais da comunicação: nova teoria da comunicação III*, que “o pensamento é tanto ideológico quanto psíquico”, o que significa dizer que “a enunciação nunca é individual” (2011a, p. 119). Revisitando Bakhtin e Volochínov, Marcondes reitera a enunciação como “uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.)” (Bakhtin; Volochínov, [1929], p. 123 apud Marcondes, 2011a, p. 119). Isso implica ao enunciador *avaliar* a situação na qual ele (se) enuncia, ultrapassando o julgamento/sentimento individual e aliando-se ao que Peytard chama de “uma comunidade de avaliação” (1995, p. 29; 38 apud Marcondes Filho, 2011a, p. 120-121).

“No momento em que um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela palavra viva, ele é sempre acompanhado de um *acento apreciativo* determinado” (Marcondes Filho, 2011a, p. 120). “O discurso narrado é o discurso dentro do discurso, a enunciação dentro da enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso SOBRE o discurso, uma enunciação SOBRE a enunciação” (Bakhtin; Volochínov, [1929], p. 161 apud Marcondes Filho, 2011a, p. 121) – no qual a cultura estaria inserida.

Quando voltamos então à ideia dos documentários autobiográficos e autoetnográficos segundo Russel e Coelho Pace, a dizer, de desafiar imposições de identidade e de explorar possibilidades discursivas, esta ideia não encontra problemas linguísticos reducionistas mais do que graves? Problemas esses oriundos das formas de

interpretação e uso de suas funções pelos próprios autores, num gesto um tanto contraditório?

Temos por certo até aqui que o pensamento que ronda e forma a cultura e a identidade, além de ideológico, é psíquico, que o enunciador tem um pensamento fragmentado, e um de seus elementos é uma comunidade de avaliação. Contudo, não é por estas fortes relações linguísticas com o pensamento que devemos limitar a origem da identidade a ela e, principalmente, porque eles, juntos, foram a origem de sua compreensão. Nesse sentido, a compreensão de um estilo de documentário pela linguagem, e uma suposta significação – que se pretende íntima –, pode ser apressada.

Quer dizer, a identidade do/a autor-narrador-personagem, pode ir além da compreensão linguística que ele/a tem de si, assim como a compreensão do espectador – no esquema tripolar – desse/a autor-narrador-personagem. Isso diz respeito não só às proposições que essa figura faz de si no filme, como ela organiza estas coisas, mas também sobre o próprio fundamento de quem ela acredita ser no filme, enquanto “valor de verdade” (Coelho Pace, 2012, p. 69), isto é, testemunhal e não dialógico (di-logos, pensado a dois) – pois tal *avaliador* é antes um mesmo da linguagem, do que outro diferente nela –.

O/A autor-narrador-personagem da autobiografia ou etnografia, mais próximo/a da ideia inicial de Bill Nichols (2005), acerca da performance e da comoção, fornece, ainda, inesperadamente, um *insight*: “A língua que fala mata na boca a língua que saboreia” (Serres, 1985, p. 173-174 apud Marcondes Filho, 2011b, p. 153). Queremos dizer com isso, a partir da leitura de Michel Serres por Ciro Marcondes, que a interpretação do desejo, na forma da identificação, tanto quanto da identidade, bem como sua experiência, pelo autor/a e pelo espectador/a na linguagem fílmica, pode comunicar pelos sentidos do corpo — múltiplos e instáveis.

Serres, filósofo francês preocupado com a linguagem e a comunicação em sistemas abertos, reconhece a exclusão que a “língua que fala” faz do mundo, faz de um terceiro (um outro plano intermediário na comunicação), tornando a vida “um mercado atravessado por barulhos do coletivo, do furor político, da publicidade autoritária e da comunicação obrigatória” (Marcondes Filho, 2011b, p. 145-146). Com ele, num filme autobiográfico, onde as relações e experiências do/a autor/a são temas primordiais, podemos entender assim, que “o eu morre de nós” (Serres, 2001, p. 284 apud *Ibid.*).

Mas que eu, envencilhado em relações linguísticas, é esse, e como salvá-lo? Ciro afirma que Serres, na esteira de Karl Jaspers, enxerga existir duas possibilidades contrapostas: a de permanecer em silêncio, longe dos limites racionais do ser na linguagem; e a de alcançar a plenitude ascética; ou mística, de incluir o terceiro (Marcondes Filho, 2011b, p. 190). Este terceiro encontra-se no espírito, na sensibilidade, numa sensorialidade. Sensorialidade esta que supera as categorias fixas dos signos e suas funções (Marcondes Filho, 2011b, p. 160). Neste caso, o único vislumbre possível é a plenitude mística e sensorial da linguagem no documentário autobiográfico/etnográfico, isto é, que privilegie os sentidos do/a autor/a e do/a espectador/a.

Como a identidade seria compreendida a partir desse vislumbre dos sentidos? Serres postula o “desvio do equilíbrio”, exigindo que se pense a vida e a comunicação, concomitantemente, a partir do que lhe é estável e instável, isto é, “o *invariante na variação*” (Marcondes Filho, 2011b, p. 134). Sendo esse, a rigor, “o princípio da vida”, esse desvio vincula-se ao constante movimento que leva o mundo, os objetos, os corpos e os sentidos, desde o seu nascimento, em direção ao “*declínio*” (Marcondes Filho, 2011b, p. 134-138), ou seja, resumidamente e para nossos propósitos, à transmutação de si. Da mesma forma, os documentários autobiográficos e autoetnográficos, bem como as identidades representadas, experimentadas e reivindicadas nestes, estão sujeitas ao declínio, logo, à plenitude possível do terceiro incluído.

Debruçar-se sobre uma ideia de identidade que esteja para além da linguagem presentificada nos documentários resulta, ainda, em uma provocação que mira, sobretudo, o valor de verdade inculcado na produção audiovisual aqui contemplada. Esperamos, com tal provocação, descentralizar essa linguagem como problema e como condicionante último da identidade e, portanto, da identificação. Que a identidade depende da identificação, isso é certo; que pode haver uma identificação com a linguagem, embora ainda não contemplado aqui, também. A proposta, no fim, é pensar se há uma forma de identificação que não esteja relacionada às normas de pensamento linguístico que relativizam e submetem a identidade.

## REFERÊNCIAS

COELHO PACE, Ana Amelia Barros. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico Philippe Lejeune**. Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Língua e Literatura Francesa. São Paulo, 2012.

LEJEUNE, Phillipe. **El Pacto Autobiográfico**. Barcelona: Editorial Anthropos. 1991.

LOTMAN, Yuri. **La semiosfera II: Semiótica de la cultura y del texto, de la conducta y del espacio**. Madrid: Fronesis Cátedra Y Universitat de València, 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante: diálogo, poder e interfaces sociais da comunicação: nova teoria da comunicação III**. São Paulo: Paulus, 2011a. Coleção Comunicação.

MARCONDES Filho, Ciro. **O princípio da razão durante: O Círculo Cibernético: o observador e a subjetividade: Nova Teoria da Comunicação III: tomo III**. São Paulo: Paulus, 2011b. Coleção Comunicação.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005 (Coleção Campo Imagético).

dos REIS, Bárbara Piazza. “A morte é a maior mestra”: o luto como mito fundador do Cinema de Petra Costa. In: **Anais de Artigos Completos do 10º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva**. Editado por: Cristiane Wosniak e Pedro de Andrade Lima Faissol. 2022.

Disponível em:

<[https://www.cinemaemperspectiva.com/\\_files/ugd/7d3881\\_0aca794a52ca4ce2b4aab5e028609cc1.pdf](https://www.cinemaemperspectiva.com/_files/ugd/7d3881_0aca794a52ca4ce2b4aab5e028609cc1.pdf)> . Acesso em: 29 ago. 2023.

dos REIS, Bárbara Piazza. Criação cinematográfica através do luto: um estudo de caso sobre o cinema de Petra Costa. In: **Anais do XII ENPECOM. 2023**. Disponível em:

<<https://enpecom.ufpr.br/index.php/anais-xii-enpecom-2023/>>. Acesso em: 03 mai. 2024.

RUSSEL, Catherine. **Experimental ethnography: the work of film in the age of video**. Londres: Duke University Press, 1999.