

EXPANSÃO DA AUTOBIOGRAFIA NA CULTURA CONTEMPORÂNEA: FILME-CARTA E FILME-DIÁRIO

Eliane Vasconcelos Diógenes¹

Resumo: Este estudo consiste em investigar o debate teórico acerca da expansão da narrativa autobiográfica na cultura contemporânea, explorando as mudanças desencadeadas na passagem da modernidade para pós-modernidade. Este trabalho examina as reflexões de Philippe Lejeune e Leonor Arfuch, autores fundamentais nessa discussão. Em seguida, analisamos o filme-carta *Elena* (Petra Costa, 2012) e o filme-diário *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), desdobramentos dessa expansão da autobiografia no campo do cinema documentário. Na cultura contemporânea, a autobiografia não se limita mais à linguagem verbal inscrita no suporte livro, passando a ser criada também pela linguagem audiovisual, visual, sonora, gestual em inúmeros suportes e mídias numa proliferação vertiginosa. Essa exposição da intimidade no espaço biográfico não se restringe à exibição narcísica e possui uma grande demanda do público. A narrativa autobiográfica do filme-carta e do filme-diário destacados aborda experiências pessoais trágicas (suicídio, assassinato) de maneira tão poética, que, inesperadamente, somos capturados por laços de identificações. Por meio desses documentários, ficamos espantados com um estranho familiar.

Palavras-chave: Autobiografia, cultura contemporânea, documentário, filme-carta, filme diário.

Introdução

Na cultura contemporânea, a intimidade invade cada vez mais o espaço da realidade midiática, passando a transitar na órbita da vida pública. A privacidade se exhibe por todos canais de comunicação. A vida particular, muitas vezes, se dispõe ao olhar do público em geral, funcionando como um forte polo de atração de atenções, de olhares. Nos últimos anos, progridem, de maneira vertiginosa, as narrativas autobiográficas em diversas mídias: televisão (*reality shows*, programas de entrevista), cinema (ficção e documentário), internet (*Twitter*, *Facebook*, *YouTube*, *blogs*, *Instagram*, *vlogs*). Fabricam-se diários eletrônicos, que ostentam toda espécie de exibições repletas de vídeos, imagens e textos. As práticas discursivas autobiográficas

¹ Professora de Graduação do curso de Psicologia e de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Doutora e mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa sobre a Imagem – GPI. E-mail: elianevd@uol.com.br

se infiltram, também, nas artes visuais, no teatro, na literatura, na performance e na música. Algo da “minha vida” é o grande tema, foco dessas produções midiáticas e artísticas. Há um intenso desejo em expor ao outro algo da “minha história”, e, do outro lado, há uma demanda faminta por essa exibição.

Aquelas fotografias guardadas nos mofados álbuns de família, aqueles filmes de família jogados nas gavetas e aquele diário escrito nos cadernos trancados à chave saem do campo da intimidade e se propagam nessas práticas discursivas, provocando repercussões inusitadas no espaço público.

Este estudo consiste em investigar o debate teórico acerca da expansão da narrativa autobiográfica na cultura contemporânea, explorando as mudanças quanto ao processo de criação e de circulação, desencadeadas na passagem da modernidade para pós-modernidade. Este trabalho examina as reflexões de Philippe Lejeune e Leonor Arfuch, autores fundamentais nessa discussão. Em seguida, analisamos o filme-carta *Elena* (Petra Costa, 2012) e o filme-diário *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), desdobramentos dessa expansão da autobiografia no campo do cinema documentário.

Estudos de Philippe Lejeune: o pacto autobiográfico

Em 1975, Lejeune lançou o ensaio *O pacto autobiográfico*, considerado um marco fundamental no debate acerca do tema autobiografia. Ele dá um passo importante na tentativa de teorizar sobre esse gênero discursivo bastante criticado e rechaçado no meio acadêmico.

A definição de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014 [1975], p. 16). Portanto, a linguagem da autobiografia é a prosa, o assunto tratado é a vida particular de uma pessoa real, e a narrativa se constrói no modo da retrospectiva.

Lejeune (2014 [1975]) especifica a autobiografia como um tipo de gênero literário distinto dos gêneros vizinhos (memórias, biografia, romance pessoal, poema

autobiográfico, diário, autorretrato, ensaio), mas reconhece a inserção de fragmentos das narrativas íntimas (memórias, diário, autorretrato) na composição da autobiografia.

O autor destaca: “para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”. (2014 [1975], p. 18). O nome do autor se inscreve como marca essencial do texto, assumindo a responsabilidade da enunciação. O leitor da autobiografia exalta a existência do autor, pois a identidade deste funda, cria o narrador e o personagem. A identidade narrador-personagem principal é geralmente estabelecida pelo emprego da primeira pessoa.

De acordo com Lejeune (2014 [1975]), o romance autobiográfico (ficção) se diferencia da autobiografia, porque o leitor do romance autobiográfico não associa a identidade do autor com a identidade do narrador ou do personagem. O ponto fundamental, que distingue esses dois tipos de texto, é o pacto autobiográfico.

O pacto autobiográfico consiste no contrato estabelecido entre autor e leitor baseado nos indícios, por meio dos quais o autor atesta a autenticidade da narrativa. As formas do pacto autobiográfico são variadas, porém a intenção do autor em honrar sua assinatura é medular. Esses indícios podem ser encontrados no título do livro (*História de minha vida, Autobiografia* etc.), no prefácio, no qual o autor garante a legitimidade da narrativa, e no decorrer da narrativa, na qual a identidade autor-narrador-personagem se expressa significativamente. O pacto autobiográfico se diferencia do pacto romanescos, porque, neste caso, a identidade autor-narrador-personagem é desmanchada, sinalizando a condição ficcional da narrativa. (LEJEUNE, 2014 [1975]).

Na autobiografia, é indispensável que o pacto referencial seja firmado e que ele seja cumprido, mas não é necessário que o resultado seja da ordem da estrita semelhança. O pacto referencial pode ser, segundo os critérios do leitor, mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça. Então, o essencial da autobiografia não está na relação de semelhança entre a referência extratextual e o texto, mas, sim, no “contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto”. (LEJEUNE, 2014 [1975], p. 54). A autobiografia se constitui no pacto autobiográfico. “O gênero autobiográfico é um gênero contratual.” (LEJEUNE, 2014 [1975], p. 53). A autobiografia se define pelo efeito contratual.

Na cultura contemporânea, com a expansão dos canais midiáticos e das novas tecnologias da comunicação, alastram a criação e a circulação das narrativas autobiográficas. Nesse contexto cultural, a autobiografia deixa de ser um discurso literário e passa a ser uma prática comunicacional. (LEJEUNE, (2014 [1987], 2014 [2005])).

Acompanhando esse movimento cultural, Lejeune (2014 [1987], 2014 [2005]) avança sua pesquisa, não se limita mais às criações autobiográficas escritas por autores consagrados. As narrativas autobiográficas mais comuns e elementares de autores diversos e desconhecidos compõem o *corpus* de sua pesquisa: cinema, artes plásticas, correspondência, diário. Nos seus estudos, as condições históricas e culturais das autobiografias são valorizadas. Dessa forma, a autobiografia consiste numa prática social, que envolve palavras, imagens, sons.

Lejeune (2014 [1987]) nos aponta a invasão da autobiografia nos territórios do teatro, da dança e da fotografia. No teatro, Tadeuz Kantor encenou sua infância, sua juventude. Na dança, Pina Bausch realiza *Café Müller*. E na fotografia, Gilles Mora e Claude Nori lançam *Manifesto fotobiográfico* (1983).

Lejeune (2014 [1987]) nos indica a expansão da autobiografia na cultura contemporânea, na medida em que ela deixa de ser restrita à linguagem verbal inscrita no suporte livro, passando a ser criada também pela linguagem audiovisual do cinema. Em 1985, a *Revue Belge de Cinéma* dedicou um número ao cinema autobiográfico. Em 1985, Frédéric Mitterand apresentou um programa televisivo abordando o cinema em primeira pessoa, expressão popularizada, desde 1947, por Jean-Pierre Chartier. Na década de 1980, Bruxelas promove a mostra *Cinema e Autobiografia*, que exhibe uma série de filmes pessoais, ficções e não ficções: autorretratos, retratos de amigos, retratos de família, cartas, diários de viagem, atualidades privadas, diários íntimos, confissões, lembranças de infância, cadernos do cineasta. O traço autobiográfico no cinema impera nessa mostra.

Apesar da ampliação do seu objeto de estudo, Lejeune (2014 [1987]) continua partindo do pressuposto de que a autobiografia se fundamenta no pacto autobiográfico, portanto, no pacto da identidade autor-narrador-personagem, no pacto referencial.

Lejeune (2014 [1987]) afirma: “o cinema autobiográfico começa portanto a existir, diferente da autobiografia escrita, mas também diferente do filme de ficção, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental”. (LEJEUNE, 2014f [1987], p. 271). Vale sublinhar que o valor do referencial e, portanto, da autenticidade são levados em consideração nessa tese.

A efervescência do cinema autobiográfico é desencadeada fortemente pela redução do peso dos instrumentos tecnológicos, que capturam imagens e sons, decorrente da demanda da indústria cultural da televisão, do cinema e do vídeo. “Filmar se tornou mais fácil e econômico para um indivíduo sozinho que poderá construir uma imagem de si mesmo e apresentá-la em outros circuitos fora do comercial.” (LEJEUNE, 2014 [1987], p.270).

Lejeune (2014 [1987]) assinala que, no filme autobiográfico, há uma cuidadosa articulação entre o traço referencial do pacto biográfico e a criação artística. Por meio do filme, os cineastas buscam narrar, evocar sua história sem cair na armadilha da reconstituição enfadonha. Lejeune (2014 [1987]) problematiza a medida da dimensão artística para a narrativa autobiográfica não se transformar em filme de ficção. A montagem, o ritmo entre os planos, a performance da voz em *off* da narração e a trilha sonora são escolhas estilísticas que devem ser muito bem dosadas para não desmanchar o pacto autobiográfico.

“O cinema autobiográfico ainda está engatinhando, veremos certamente outras realizações mais convincentes. [...]. E isso só pode enriquecer a autobiografia, é uma aventura que se deve acompanhar com curiosidade...” (LEJEUNE, 2014 [1987], p.273-274).

Pensamento de Leonor Arfuch: o espaço biográfico

Leonor Arfuch (2010 [2002]) investiga a espantosa multiplicação de narrativas autobiográficas e biográficas em variados formatos, linguagens, finalidades, plataformas, canais, que circulam na cultura contemporânea. Essa pluralização vertiginosa de relatos autobiográficos e biográficos a instiga a pensar o espaço

biográfico. O espaço biográfico consiste na rede, teia, trama de narrativas autobiográficas e biográficas, que se difundem na cultura por meio de diversas mídias.

Arfuch (2010 [2002]) critica as seguintes teses de Lejeune: o poder determinante do pacto autobiográfico na construção da narrativa autobiográfica e a distinção entre narrativa autobiográfica e ficção. A pesquisadora argumenta que o complexo espaço biográfico da cultura contemporânea indica o caráter insuficiente dessas proposições de Lejeune.

Na modernidade, principalmente nos séculos XIX e XX, disseminaram-se os gêneros discursivos consagrados: biografias, autobiografias, memórias, cartas, diários íntimos, confissões e cadernos de viagens. Essas narrativas íntimas se constroem com registros da vida cotidiana: detalhes da vida doméstica, comportamentos banais do dia a dia, sensações, emoções, desejos, confissões, aventuras amorosas, viagens, usos, gostos, costumes. Cenas do cotidiano são exploradas por meio de inscrições no papel. Considera-se a obra *Confissões* (1781), escrita por Jean-Jacques Rousseau, o marco inicial desse percurso público de práticas discursivas fundadas em relatos íntimos. (ARFUCH, 2010 [2002]).

A passagem da modernidade para a pós-modernidade interfere decisivamente na construção do espaço biográfico atual. Na cultura pós-moderna, já que as referências verdade, certeza, razão e neutralidade são colocadas em questão, a narrativa pessoal, sensível, subjetiva ganha valor, poder de atração. As condições históricas atuais são favoráveis às narrativas, que recusam a missão de transmitir a verdade, a explicação neutra da realidade. As pessoas parecem cansadas, enfastiadas com narrativas prepotentes, orgulhosas por ostentar a verdade absoluta, imparcial, totalizante. (ARFUCH, 2010 [2002]).

Para entender a construção do espaço biográfico atual, precisamos explorar o espaço midiático com suas novas tecnologias de comunicação. O cenário atual do campo midiático contribui para a flexibilização dos costumes, para a irreverência na exposição do corpo, do amor, da sexualidade. Esse movimento midiático interfere na expansão dos limites de visibilidade do dizível e do exibível. Nessas condições culturais, assistimos a surpreendentes publicações de narrativas subjetivas, mostrando cenas banais da vida cotidiana, traços da intimidade, particularidades do âmbito

doméstico, que anteriormente ficavam restritos ao território privado. A circulação dessas narrativas subjetivas na mídia transparece um certo clima de “estado terapêutico”. (ARFUCH, 2010 [2002]).

Na cultura contemporânea, a expansão do espaço biográfico assume uma extensão impossível de ser demarcada por causa da proliferação frenética de formas de narrativas, linguagens, suportes, meios. Além dos gêneros discursivos clássicos, o espaço biográfico contemporâneo inclui entrevistas midiáticas (televisão, rádio, *internet*), conversas filmadas e exibidas no *YouTube*, perfis, retratos, testemunhos, histórias de vida no documentário, lembranças de infância no *Facebook*, autoficções nas artes visuais, romances nos *blogs*, relatos de autoajuda nos vídeos, *talk show*, *reality shows*, peças de teatro, música, diários eletrônicos no *Instagram*. O espaço biográfico é plurivocal, polifônico ao extremo. (ARFUCH, 2010 [2002]).

No espaço biográfico, verifica-se, de um lado, a intensificação da produção de narrativas biográficas e autobiográficas, e, do outro lado, a crescente expectativa, ânsia, paixão, exaltação dos espectadores por essa narrativa vivencial. Notamos laços identificatórios dos receptores com os autores, celebridades e anônimos, através de cumplicidades, aprendizagens do viver, curiosidades, *voyeurismo*. É importante destacar que as identificações não se baseiam apenas no interesse do espectador pelas identidades heroicas; muito pelo contrário, o “anti-herói” com suas falhas, fracassos, incoerências e debilidades funciona também como polo de atração. Essa rede de laços sociais estabelecida no espaço biográfico nos possibilita compreender o fenômeno da visibilidade do privado. (ARFUCH, 2010 [2002]).

Conforme Arfuch (2010 [2002]), no espaço biográfico atual, observamos a confluência de diversos gêneros discursivos, o que dificulta ou impossibilita a definição específica de cada um deles. As formas canonizadas e, anteriormente, hierarquizadas (romance, poesia, biografia e autobiografia de celebridades) transpassam e são transpassadas por produções estigmatizadas oriundas da cultura de massa (relatos de vida de anônimos nas redes sociais, *talk shows*, *reality shows*, vídeos). O movimento de compartilhamento das narrativas pessoais transgrediu a cartilha da estética que regulamenta o “gosto”. O deslizamento dos registros vivenciais pelos inúmeros suportes e canais comunicacionais é tão rápido que impede qualquer tentativa de organização, de

delimitação ou de hierarquização dos gêneros. Dessa maneira, o espaço biográfico atual é marcado pela ubiquidade, hibridização das narrativas pessoais.

Arfuch (2010 [2002]) não concorda com determinadas reflexões de estudiosos da comunicação, que diagnosticam essa exposição do mundo privado no espaço público como um fenômeno redutível à política do espetáculo e da exibição narcísica. Paula Sibilia (2008), no livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, sustenta a concepção da exibição narcísica, frisando os seguintes aspectos: culto à personalidade, gestão de si como marca, sociedade do espetáculo, a virtualização do eu, exibicionismo, a efemeridade do *show* do eu. Para Arfuch (2010 [2002]), a tendência de subjetivação e de autorreferência nas narrativas se propaga com tanto vigor na cultura pós-moderna, que o pensamento, fundamentado na tese da sociedade do espetáculo, revela-se bastante reducionista, limitado, conservador. Vale a pena sublinhar: a autorreferência está impregnada em produções midiáticas, artísticas e literárias.

Embora reconheça a condição narcisista e o *voyeurismo* como integrantes desse processo comunicacional, Arfuch (2010 [2002]) argumenta que essa sobreposição do privado sobre o público significa também um caminho de democratização das narrativas, uma via de pluralização de vozes, de identidades, de subjetividades. Histórias de vida, que, anteriormente, estavam soterradas na invisibilidade, agora conquistam importância cultural. Assim, subjetividades massacradas por preconceitos morais, racistas, machistas, nacionalistas podem finalmente expor publicamente suas versões por intermédio de suas narrativas autobiográficas. Vivências ligadas ao homoerotismo, à transsexualidade, à afrodescendência, à feminilidade, à cultura árabe são difundidas no espaço biográfico. A publicação dessas narrativas autobiográficas afeta a vida de muitas pessoas acossadas, emudecidas pela violência dos rótulos. (ARFUCH, 2010 [2002]).

Arfuch (2010 [2002]) nos aponta alguns traços que injetam força nas narrativas atuais: a dimensão do vivencial, a condição do testemunhal, os rastros do “ao vivo”, os vestígios do “tempo real”, as marcas de “vidas reais”, “vidas comuns”, a implicação do sujeito-autor na narrativa, o ponto de vista subjetivo, a recuperação do passado para pensar o presente. Essas narrativas têm nome próprio, rosto, corpo, vivência, e sua linguagem pode ser escrita, sonora, imagética e audiovisual.

Esse debate se revela essencial para examinar a travessia de histórias de família da esfera íntima para o âmbito público por meio do documentário. A narração em primeira pessoa, expondo o olhar parcial e subjetivo do documentarista ao mostrar sua experiência de vida consiste em um traço essencial para a narrativa fílmica.

Desdobramentos da expansão da autobiografia: filme-carta e filme-diário

Nos últimos anos, emerge uma evidente realização e um crescente prestígio de documentários, que exploram dramas familiares do próprio cineasta. No Brasil, podemos destacar os documentários de longa-metragem exibidos em festivais de cinema e que tiveram repercussão na crítica especializada: *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2002), *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002), *Santiago* (João Moreira Salles, 2006), *Person* (Marina Person, 2007), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, 2011), *Elena* (Petra Costa, 2012), *Em busca de Iara* (Flávio Frederico e Mariana Pamplona, 2013), *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) e *Elegia de um crime* (Cristiano Burlan, 2018).

O documentarista, sob efeito do impacto da morte ou da ausência de uma pessoa do seu complexo familiar (pai, mãe, irmão, tio, tia), busca recuperar suas histórias e suas memórias por meio da realização do filme. Essas histórias de família tão íntimas e trágicas se transformam em documentários potentes e cada vez mais presentes no atual cenário das produções audiovisuais, não ficando circunscritas ao universo dos indivíduos envolvidos.

Flávia Castro busca a história da vida e da morte do seu pai, Celso de Castro, esta acontecida em circunstâncias suspeitas. Petra Costa busca a história da sua irmã, Elena, que sonhava em ser atriz e se matou. Cristiano Burlan busca a história e as condições do assassinato do seu irmão, Rafael Burlan, em São Paulo, e da sua mãe, Isabel Burlan, em Uberlândia.

Nesse cenário de documentários autobiográficos brasileiros, destacamos o filme-carta *Elena* e o filme-diário *Diário de uma busca*. Verificamos a transposição do feito

da carta e do diário para o cinema documental, de forma que carta e diário passam a ser escritos com palavras (narração, entrevistas), imagens (filmadas e de arquivo) e sons (vozes da narração, vozes das entrevistas, trilhas sonoras, ruídos), isto é, cartas e diários são escritos também com câmeras de fotografar e de filmar e com aparelhagem de gravação.

Entre 1978 e 2009, o cineasta francês Alain Cavalier realizou quatro documentários no enfoque do autorretrato, que se constroem a partir da gravação diária autobiográfica cotidiana. “A revolução técnica do digital permite-lhe a fundação estética de um memorialismo audiovisual. Ao registrar a própria vida, Cavalier esculpe hoje imenso cinema.” (LABAKI, 2010, p. 224). Desatacamos também a obra de Jonas Mekas no campo do filme-diário.

Consuelo Lins (2006) nos mostra como os documentários subjetivos oferecem um terreno fértil para o dispositivo carta. Ao perseguir o feitiço da carta, os filmes permitem um fluxo maior de confissões íntimas, memórias encharcadas de afetos, acertos, despedidas e saudades. O filme-carta aproxima o documentário da ficção de maneira profunda. O endereçamento a um destinatário querido abre, surpreendentemente, brechas para o tom mais intimista, para o escoamento mais livre das emoções, para a publicação mais febril de determinadas nuances da vida privada, provocando uma certa indefinição entre o filmar e o viver.

Cezar Migliorin (2014) reflete sobre a ligação entre tecnologia e escritura cinematográfica do filme-carta. Ele postula que, na realização do filme-carta, há margens para liberdade e problematização dos padrões tecnológicos do mercado de produção e distribuição cinematográfico (o som 5.1, a imagem de 4K). O filme-carta pode estabelecer uma relação singular com a tecnologia, pode se adaptar às diferentes tecnologias.

Assim como uma carta pode ser escrita em um guardanapo, sem com isso perder qualquer valor, a escolha de uma tecnologia se faz essencial neste trabalho. [...] trazendo a vantagem de se poder utilizar qualquer câmera sem que com isso tenhamos um problema de acabamento.” (MIGLIORIN, 2014, p. 9).

Segundo Migliorin (2014), não existe filme-carta mal acabado por causa das insuficiências técnicas. As falhas, os tropeços, as carências podem significar elementos potenciais, marcas subjetivas. No modo de criação do filme-carta, o diretor se depara

com uma multiplicidade de possibilidades de escolhas estilísticas, o que evidencia uma peculiar interação entre a máquina tecnológica e os devires humanos, uma diversidade de entrelaçamentos entre os dispositivos tecnológicos e os processos subjetivos.

No documentário *Elena*, Petra Costa escolhe o formato da carta destinada a Elena, sua irmã, para compor a narrativa fílmica. Podemos considerar que o documentário de Petra Costa consiste numa carta audiovisual endereçada à irmã, que partiu de maneira trágica por meio do suicídio. Pela narração, escutamos: “Queriam que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto para Nova York na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo que você deixou no Brasil. [...]. Hoje, eu ando pela cidade ouvindo sua voz”. Nesse filme, amores, saudades, angústias transpassam, contaminam, invadem, se infiltram nas frestas das imagens, palavras, silêncios, fotografias, vídeos. (DIÓGENES, 2017).

Pelo filme-carta, a documentarista explora a relação tão visceral da sua vida com a história da sua irmã Elena. A diretora recupera o movimento de existência da sua irmã: cenas da adolescência, o desejo de se tornar atriz, a busca pela sua realização, o deslocamento para Nova York e seu gradativo entristecimento depois de uma série de frustrações, desembocando no suicídio. No fluxo dessa retomada, a diretora alinhava interferências dessa história no seu próprio percurso de vida. O tom da sua narrativa fílmica é profundamente intimista. “Elena, você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança”.

Notamos a dimensão ficcional desse filme-carta. A exibição das imagens de Elena (dançando, conversando, encenando, caminhando), extraídas do acervo familiar, acompanhada da narração nostálgica com a voz em *off* no tom melancólico e da presença marcante da música. A condição ficcional se manifesta também no tratamento das imagens (diferentes texturas de imagens de fotografias e de filmes de família), tornando-as impressionistas ao representar a memória. A composição desse filme-carta consiste num mosaico de fotografias, filmes de família, gravações da voz de Elena em fitas cassete, suas cartas e seus desenhos. As várias mídias reproduzidas são amplamente exploradas e obtêm êxito em possibilitar íntima identificação do público, numa narrativa epistolar. (DIÓGENES, 2017).

O documentário *Diário de uma busca*, de Flávia Castro, como o próprio nome já anuncia, assume as feições de um diário. Flávia parte em busca da história do seu pai, Celso Afonso Gay de Castro, vasculha sua vida e expõe os passos dessa busca pessoal. O filme nos remete a um caderno de anotações justamente dessa travessia de busca da vida e da morte do pai da personagem. O tom emotivo, a dor da saudade entre leitura de cartas e fotografias atravessam o filme.

Nesse documentário, Flávia Castro inicia o filme questionando a veracidade da narrativa sobre a morte do seu pai, que foi publicada nos jornais através do parecer da polícia. O filme nos aponta sua indignação, seu sofrimento diante da versão jornalística dada ao fato, denuncia a arbitrariedade, a falta de provas, as falhas na investigação. Em vez de suicídio, como foi propagandeado pela imprensa e pelo inquérito, a diretora suspeita da ocorrência de um assassinato por parte da polícia. (DIÓGENES, 2017).

A perspectiva despidoradamente afetiva desse filme-diário não tenta colocar na tela a verdade sobre o ocorrido com seu pai, não tenta assegurar ao espectador sua versão certa e definitiva. Muito pelo contrário, a diretora apresenta o diário de sua busca marcado por incertezas, hesitações, fracassos, impressões, exibindo, assim, seu prisma muito próprio, pessoal, particular. Não há nenhuma promessa da verdade irrefutável. (DIÓGENES, 2017).

No filme *Diário de uma busca*, a diretora finaliza-o cercada de incertezas, silêncios, mistérios, demonstrando sua falta de provas para refutar a versão da imprensa e da polícia. Em vez de empobrecer o filme, essa insuficiência, justamente, potencializa-o, pois pontua a complexidade da vida e da morte. (DIÓGENES, 2017).

Nas filmagens, Flávia Castro é questionada por um entrevistado sobre a importância social do seu pai para sustentar a existência do filme, e ela prontamente reage: “Ele é meu pai”. Por meio do filme-diário, “vidas comuns, anônimas, banais” ganham visibilidade na cultura, ganhando existência singular para os espectadores.

De acordo com Arfuch (2010 [2002]), a entrevista é uma prática discursiva biográfica extremamente significativa na atualidade, um gênero predominante na comunicação midiática. A entrevista se expande pelos canais de televisão, pelo rádio, pelos livros, pelas revistas, pela internet, pelo cinema. Seu agenciamento dialógico viabiliza a encenação da subjetividade, a intrusão emocional e a exposição das miudezas

do cotidiano no relato. Esse vaivém dialógico abrange tonalidades da autobiografia, da biografia, das memórias, do diário íntimo e da confissão. (ARFUCH, 2010 [2002]).

No filme-carta e no filme-diário abordados, a entrevista se coloca como um recurso fundamental para a construção da narrativa fílmica. Familiares e amigos são entrevistados pelas documentaristas em busca de recuperar lembranças referentes ao outro que partiu.

Ao investigar esses documentários brasileiros, percebemos significativamente a miscigenação entre biografia e autobiografia, o que nos faz pensar numa narrativa (auto)biográfica. Os filmes nos provocam frequentemente perguntas: biográfico? autobiográfico? O filme é sobre Elena ou sobre Petra? O filme é sobre Flávia ou sobre Celso de Castro?

Numa entrevista concedida ao escritor Michel Laub (2014), Petra Costa confessa que Daniela Capelato, sua consultora, assistiu a um corte de três horas e percebeu três filmes. Um focalizava Elena, outro era sobre Lian, mãe de Petra e de Elena, e outro era sobre a própria Petra. Capelato recomendou-lhe escolher, e ela optou pelo terceiro. Assim, nessa busca em acompanhar os passos de Elena na vida, Petra fala, sobretudo, de si. (DIÓGENES, 2017).

Nos filmes destacados, o protagonista é a relação entre o sujeito-documentarista e o outro familiar (irmã, pai). Os filmes focalizam os laços entre a história de vida das diretoras e do outro familiar. A importância dos biografados não é mais alicerçada por uma coletividade, mas é consagrada no âmbito estritamente do particular, do privado. A busca pessoal é o motivo da realização desses documentários (auto)biográficos sob forma de carta ou de diário. (DIÓGENES, 2017).

Considerações finais

Na passagem da modernidade para a pós-modernidade, Lejeune (2014 [1987]) e Arfuch (2010 [2002]) nos indicam a expansão da autobiografia na cultura contemporânea. A autobiografia não se limita mais à linguagem verbal inscrita no suporte livro, ou seja, ela passa a ser criada também pela linguagem audiovisual, visual,

sonora, gestual em inúmeros suportes e mídias. As narrativas autobiográficas se ampliam numa extensão impossível de ser demarcada por causa da sua proliferação frenética: entrevistas midiáticas (televisão, rádio, *internet*), conversas filmadas e exibidas no *YouTube*, histórias de vida no documentário, lembranças de infância no *Facebook*, autoficções nas artes visuais, no teatro, relatos de autoajuda nos vídeos, *reality shows*, diários eletrônicos (retratos, vídeos) no *Instagram*. O espaço biográfico é plurivocal, polifônico ao extremo.

Arfuch (2010 [2002]) nos ensina a não reduzir essa exposição da intimidade no espaço biográfico público à política do espetáculo e à exibição narcísica. Na cultura contemporânea, a atração pela expressão pública da intimidade é sinal do nosso cansaço em relação às grandes narrativas que tentam nos iludir com suas verdades totalizantes.

Na cultura contemporânea, a autobiografia pode ser escrita por meio da linguagem audiovisual do cinema documentário, assim, cartas e diários podem ser escritos por meio do filme-carta e do filme-diário. Desse modo, cartas e diários passam a ser escritos com palavras orais (narração, entrevistas), imagens (filmadas e de arquivo) e sons (vozes da narração e das entrevistas, trilhas sonoras, ruídos). Os instrumentos (caneta, máquina de datilografar) para escrever cartas e diários se expandem, passando a incluir câmeras de fotografar e de filmar, aparelhagem de gravação de som, programas de edição de vídeo.

No filme-carta *Elena* (Petra Costa, 2012) e no filme-diário *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), a narrativa autobiográfica fílmica se faz de maneira tão poética que inesperadamente nos encontramos entrelaçados nos seus fios. A escrita audiovisual nos agarra numa captura marcada por identificações, causando-nos sensações de prazer e de dor, lançando-nos às dobras das nossas vidas e das nossas mortes. Ficamos assombrados com um estranho familiar.

Esses documentários (auto)biográficos brasileiros sob forma de carta e de diário nos atravessam com suas pulsações imagéticas e sonoras, incitando-nos, inquietando-nos. Diante desses filmes, mergulhamos em ressonâncias, somos remetidos a uma profusão de fragmentos de nossas próprias memórias (restos de imagens, vozes, sons, gestos), emoções, sobras de evocações. Diante desses filmes, experimentamos a sensação de que estamos entrelaçados em estranhas e íntimas nervuras da vida.

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea (2002). Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

DIÓGENES, E. V. **Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro**: do privado ao público. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2017.

LABAKI, Amir. **É tudo cinema**: 15 anos de *É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial de Estado de São Paulo, 2010.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LINS, Consuelo. *Dear Doc*: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. **Devires** - cinema e humanidades, revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan-dez. 2006. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_3.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2021.

MIGLIORIN, Cezar. O ensino de cinema e a experiência do filme-carta. **E-compós**, revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), Brasília, v.17, n.1, jan/abr, 2014. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewArticle/1045>>. Acesso em: 7 fev. 2021.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Filmografia

DIÁRIO de uma busca. Direção e roteiro: Flávia Castro. Produção: Flavio Ramos Tambellini, Estelle Fialon, Flávia Castro. Edição: Flávia Castro e Jordana Berg. Som: Valéria Ferro. Brasil/França: Tambellini Filmes, Les Films du Poisson, VideoFilmes, 2010. DVD (105 min).

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Fotografia: Janice D'Ávila, Will Etchebehere, e Miguel Vassy. Direção de arte: Martha Kiss Perrone, Alonso Pafyese e Lorena Ortiz. Edição: Marília Moraes e Tina Baz. Trilha sonora original: Vítor Araújo, Fil Pinheiro, Maggie Hastings Clifford, Gustavo Ruiz. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. DVD (82 min).