

---

## **Ela, Ele e Person: Invisibilidades e Resistência no Cinema Brasileiro Contemporâneo**

Scheilla Franca de SOUZA<sup>1</sup>

Angelita BOGADO<sup>2</sup>

Francisco ALVES JUNIOR<sup>3</sup>

UFRB, Bahia, BA

### **RESUMO**

Para este trabalho, analisamos três filmes que têm nas relações familiares seu modo de existir: *Person*, de Marina Person (2007), *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar e *Ela volta na Quinta* (2015), de André Novais Oliveira. Observando as obras em diálogo, acreditamos que as *performances* engajadas, entre os corpos da cena e os corpos em cena, permitem perceber ecos de um mundo em transformação cada vez mais potentes entre a experiência do estético e do político. Nos perguntamos, como as esferas da intimidade, arquitetadas na experiência audiovisual, se manifestam entre a primeira e a segunda década deste século? Alumiados por Mondzain (2013) e Souto (2019), saímos a procura de imagens porvir no cinema mais recente como forma de pulsar no mundo cenas historicamente silenciadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema brasileiro recente; estética; família; invisibilidades; performance.

### **INTRODUÇÃO**

*A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra);  
existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões,  
amor, trabalho, tempo.*

(Lavoura Arcaica, Raduan Nassar)

- *Mãe, qual é a cor tão úmida dos teus olhos?*  
(Olhos D'Água, Conceição Evaristo)

Nas artes em geral, as narrativas familiares baseadas em gestos autobiográficos, biográficos ou imaginados, são uma forma de narrar capaz de gerar e alimentar obras das mais distintas, sobretudo na tradição narrativa e dramática. Usualmente situadas

---

<sup>1</sup> Pesquisadora do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte (GEEECA) da UFRB. Doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA (2017), e-mail: [scheillafranca@gmail.com](mailto:scheillafranca@gmail.com).

<sup>2</sup> Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Pesquisadora do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte (GEEECA) da UFRB. Doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA (2017), e-mail: [angelitabogado@ufib.edu.br](mailto:angelitabogado@ufib.edu.br)

<sup>3</sup> Professor da UNIME. Pesquisador do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte (GEEECA) da UFRB. Doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA (2017), e-mail: [chicoalv@gmail.com](mailto:chicoalv@gmail.com)

---

entre o lembrar e o fabular, vemos no cinema brasileiro mais recente, uma tendência a se fundar em narrativas de afeto - entre amigos, em família, em comunidade - para constituir e propor sua experiência estética. Teríamos neste cinema também os sermões, o amor, o trabalho e o tempo do pai e a busca por compreender a cor dos olhos úmidos da mãe?

Filmar a morada e os seus, fazer filmes com a família, é uma tradição dos clãs brasileiros mais abastados, privilégio que em geral, tem o seu sentido e circulação restrito ao círculo familiar, dificilmente extrapolando-o. No entanto, as narrativas familiares (e comunitárias, como uma ampliação até da noção de família nos últimos anos, sobretudo a partir das narrativas periféricas e em periferia) vem ganhando destaque no cinema, ou seja, ganha o olhar de um segundo público que não é o daquela família e comunidade em que o filme foi gerado. De acordo com Ary Rosa e Glenda Nicácio (em recente debate sobre *Até o Fim*<sup>4</sup>), o filme feito em família, entre amigos, com as pessoas do seu território tem dois processos de circulação, recepção e sentido: o íntimo e o público.

Nesse sentido, cada dia mais e mais filmes familiares e comunitários, calcados na intimidade, tem explorado estes dois espaços de recepção, tanto do documentário como na ficção. Das duas primeiras décadas, em um olhar rápido, podemos citar títulos como *Passaporte Húngaro* (2001), *33* (2002), *Rocha que voa* (2002) *Diário de Sintra* (2007), *Person* (2007), *Histórias Cruzadas* (2008), *Morro do céu* (2009), *Estrada para Ythaca* (2010), *Estado de Sítio* (2011), *Os Dias com Ele* (2014), *A Vizinhança do Tigre* (2014) *Ela volta na quinta* (2015), *Mataram meu irmão* (2016), *Baronesa* (2017), *A mulher da luz própria* (2019) ou ainda *Até o fim* (2020). No caso dos filmes indígenas como *YãmiYhex: As Mulheres-Espírito* (2019) ou feitos em comunidades quilombolas ou de forte matriz negra como *Lealdade* (2016) e *Memórias de um povo* (2020), entramos em outra seara que não vamos nos adensar neste momento. Isto porque nestes filmes vemos, potencialmente, o conceito de família se expandir, aproximando-se mais da noção de comunidade.

Essa noção de família-comunidade não é exclusiva do cinema indígena, negro ou quilombola, mas está presente sobretudo nas narrativas em periferia, mesmo quando

---

<sup>4</sup> Cf. “Debate sobre o filme ‘Até o Fim’ - Mostra do Filme Livre 2020”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdJMYh-ZfOE>, acessado em 20 de setembro de 2020.

---

urbanos, como é o caso de *Ela volta na quinta* (2015) e *Até o fim* (2020), ou ainda em filmes de realizadores como Lincoln Péricles, produzidos em coletivo, a Astúcia Filmes, na comunidade do Capão Redondo, em São Paulo, ou de Adirley Queirós, com o CeiCine em Ceilândia, cidade satélite de Brasília. Isto apenas para citar alguns títulos que se lançaram em processos criativos familiares-coletivos-comunitários. O fenômeno também aparece na filmografia de curtas-metragens brasileiros como *Mundo Incrível Remix* (2014), *Quintal* (2015), *Abissal* (2016), *Canoa quebrada* (2016), *Constelações* (2017), *Na rota do vento* (2019). E o isolamento social, devido a pandemia, parece apontar para um alargamento da produção do cinema feito em casa como *Movimento* (2020), *Dona Cila não me espere para o jantar* (2020), *Dias de Quarentena* (2020) e *O que acontece quando nada acontece* (2020).

Mirando este fenômeno, no meio de um firmamento infinito de filmes, para este artigo, selecionamos três longas-metragens com o intuito de formar nossa constelação de análise. O método comparatista de constelar filmes, elaborado por Mariana Souto (2019), propõe observar mais de perto os diálogos entre *Person* (2007), *Os Dias com ele* (2014) e *Ela volta na quinta* (2015). Nas palavras da autora: “Constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de decifrar um enigma a partir de sua visão em uma teia de relações.” (SOUTO, 2019, p.07).

Diferentemente da literatura, no cinema é preciso a comunhão dos corpos em cena para se fazer uma ficção familiar<sup>5</sup>. A cena do corpo familiar não só expõe a intimidade, como também revela imagens submersas. Aqui nosso conceito de imagem não é apenas o que está posto no campo do visível, mas abarca o trânsito entre o visível e o invisível (MONDZAIN, 2013). Quais as imagens invisibilizadas que podemos convocar a partir destas performances e encenações e para além das relações familiares em si? Quais as imagens que estão a espera de uma existência e que extrapolam o espaço filmico<sup>6</sup>? Através do diálogo constelar entre *Person* (2007), *Os dias com ele*

---

<sup>5</sup> Assim como Bourdieu, entendemos que a família é uma ficção, pois “[...] Jé preciso levar em conta todo o trabalho simbólico e prático que tende a transformar a obrigação de amar em disposição amorosa e a dotar cada um dos membros da família de um ‘espírito de família’ gerador de devotamentos, de generosidades, de solidariedades (ele se expressa tanto nas inúmeras trocas comuns e continuadas da vida cotidiana, trocas de dádivas, de serviço, de ajuda, de visitas, de atenções, de gentilezas, etc., quanto nas trocas extraordinárias e solenes das festas familiares – frequentemente sancionadas e eternizadas por fotografias que consagram a integração da família reunida) [...] (BOURDIEU, 2011, p.129/130).

<sup>6</sup> Entendemos o espaço filmico, enquanto a dimensão material da cena, composta pelo dentro e fora de campo, ou seja, a soma da parte visível e da parte não visível do campo cênico.

---

(2014) e *Ela volta na quinta* (2015), podemos perceber ecos e transformações do cinema e do mundo nas duas primeiras décadas do século XXI, são narrativas familiares, que quando aproximadas e projetadas, abrem um clarão no céu, dando a ver imagens que foram soterradas por um país que se acostumou a não enfrentar suas derrotas.

### **PERSON, FILMES DE FAMÍLIA**

Logo no começo de *Person*, vemos a uma série de imagens caseiras. Coloridas, estas imagens nos revelam um gesto bastante comum em documentários autobiográficos: o uso de arquivos caseiros como rastros de acontecimentos. O contato com as imagens sobreviventes do aniversário de Domingas Person, irmã da diretora, promove não só um reencontro com o passado, mas sobretudo, a reescrita da sua memória familiar. Entretanto, se há realizadores que não poupam o dissenso, no qual as figuras parentais são atravessadas por contradições, desconfianças e revelações, o documentário de Marina Person pode ser lido como um filme-homenagem, afinal as performances engajadas pelo filme podem ser pensadas como performances-homenagem. Seu pai, o cineasta Luiz Sérgio Person, morreu quando ela e a irmã ainda eram crianças.

A diretora vê, assim, em seu filme uma possibilidade de revisão histórica e afetiva da obra do pai. Para traçar um panorama da produção artística dele, Marina Person utiliza fragmentos dos filmes realizados por ele, trechos de uma entrevista dada pelo diretor para o programa *Luz, Câmera, Ação*, e conversa com diversas personalidades que conviveram com o diretor, entre eles Jean-Claude Bernardet, Eva Wilma, Antunes Filho, Raul Cortez, Paulo José, Walmor Chagas e Carlos Reichenbach. Essa relação de aproximação dela com o passado, e o desejo de recontar as experiências vividas em conjunto, entre ela, a mãe e a irmã e os seus entrevistados, preenche uma lacuna marcada pela ausência da figura paterna. Ao rememorar os episódios que ela considerava como importantes da vida do pai, a diretora busca conservar os vestígios deixados por ele em suas obras e aparições, uma vez que “o rastro somente existe em razão de sua fragilidade” (GAGNEBIN, 2012, p.27).

---

A experiência de (re)ver as imagens caseiras realizadas em família é fundamental para estabelecer uma operação de fabulação e de invenção de um passado que não pôde ser vivido, e que ainda ressoa no presente. Ao mesmo tempo, ao nomear o seu documentário com o sobrenome do pai – o mesmo que ela e a irmã usam, a diretora deixa evidente ao espectador a importância do pai na vida dela. Para reforçar ao espectador essa relação de afeto e amor entre eles, a diretora insere uma série de fragmentos de filmes caseiros no qual é possível vê-los brincando na praia. Ao nos apresentar estas imagens, a diretora, por meio de uma narração, revela que ainda se lembra das sessões caseiras de cinema promovida pelo pai no sítio e também em Ubatuba-SP. Portanto, o contato com os arquivos, sobretudo no processo de montagem, permite a Marina Person rememorar as suas lembranças. O uso destes arquivos realizados no contexto familiar nos informa, ainda, uma condição bastante potente e cada vez mais presente nos documentários realizados sobre as figuras parentais, que é recolocação dos rastros (imagens de arquivos, cadernos, cartas, produções sonoras, etc) como uma condição de descoberta e conhecimento de alguns aspectos da vida da personagem.

Ao reescrever a vida do pai, Marina Person transforma-se também em personagem do documentário. Durante as entrevistas realizadas por ela com a mãe, com a irmã e com as pessoas que conviveram com Luiz Sérgio Person, é possível ouvir e ver a presença dela em cena, em uma *mise-en-scène* de intimidade com expoentes da elite cultural e artística do Brasil. Temos aqui um filme de família, os Person. Ao constelarmos estes corpos em cena com os personagens de Maria Clara Escobar e André Novais começam a surgir alguns silenciamentos históricos: quem tinha a possibilidade de fazer cinema neste momento no Brasil e era reconhecido por isso? A abertura de cursos de cinema e audiovisual em lugares fora do eixo Rio-São Paulo ainda estava em estágio inicial e que se expandiu um pouco mais tarde (UFRB, 2008, UFC, 2010, UFSB, 2014, por exemplo). Marina <sup>7</sup>já era uma personalidade midiática, tendo sido VJ da MTV por algum tempo. De alguma forma, temos aqui um lugar de privilégio na

---

<sup>7</sup> Mariana Person é formada em Cinema pela Universidade São Paulo (USP). Maria Clara Escobar é formada em Cinema pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro/RJ e André Novais Oliveira é formado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e em Cinema no curso técnico pela Escola Livre de Cinema/BH.

---

realização (embora seja uma realizadora, importante destacar, função menos exercida pelas mulheres do que pelos homens).

A ideia de performance do qual trabalhamos neste artigo aproxima-se da definida pelo pesquisador André Brasil, que a descreve como sendo “o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e, ao se expor, cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo” (BRASIL, 2014, p.134). Portanto, ao se colocar corporalmente como personagem do documentário, como o faz, a diretora inventa para si, e para a família dela, uma relação calcada no presente da filmagem, no qual tanto ela quanto Luiz Sérgio Person têm as suas histórias de vida revisadas e apresentadas aos espectadores. *Person* nos revela um outro aspecto importante, que é a relação entre as obras e os contextos em que elas foram produzidas, isto é, como um determinado filme reflete determinados valores e ideias de uma geração.

Em *Person*, a questão de classe é bastante acentuada. Um bom exemplo disso é o farto uso de fotografias e de filmagens caseiras de diversos períodos da infância da diretora e da sua irmã. Tais arquivos não só se configuram como memória, mas também denotam o privilégio de poder registrar momentos íntimos entre a família. Ao mostrar aos espectadores os fragmentos dos arquivos familiares, mesmo que estes não atuem como provas referenciais de determinadas experiências em conjunto, a diretora tensiona as relações entre a fronteira e o limiar, uma vez que as histórias narradas pelo documentário excedem o campo do privado. A escrita torna-se, assim, uma potente chave de reinvenção e de aproximação dos rastros escolhidos para fazer parte do filme, pois:

O que é vivido se torna resíduo, é necessário ultrapassar o que ocorreu e interagir com o tempo. Em um universo de eterna fugacidade, um rastro é uma chave de conhecimento. Ele está ambigualmente em ausência e em presença. Sendo um rastro, ele já não é mais o que foi vivido. (GINZBURG, 2012, p.112)

Nos créditos finais do documentário é inserido uma série de fotografias em preto e branco. Nelas, vemos Luiz Sérgio Person em várias fases da vida, desde criança até adulto. Ao estabelecer um paralelo entre as diversas imagens da infância dela e da irmã com as fotografias inseridas no final do filme, a diretora cria novos rastros, uma vez que o passado e o presente se encontram a partir do uso dos arquivos privados.

---

Portanto, a experiência de filmar a família, não é apenas um gesto de homenagem, mas também um processo de (auto)conhecimento, em que ao rememorar uma parte da sua vida, a diretora apresenta um retrato possível do pai e ecoa a realidade do Brasil e do fazer cinema naquele momento, já um lugar do afeto, mas também do privilégio, ainda.

### ***OS DIAS COM ELE, FILMES NA FAMÍLIA***

*Os dias com ele* (2014), documentário de Maria Clara Escobar, (re)constrói uma memória feita de silêncios; um silêncio do passado que se (con)funde com um silêncio do presente. Filha de um dramaturgo torturado pela ditadura militar brasileira, Maria Clara vê no silêncio do país, que foi forjado através das práticas humilhantes empregadas nos porões do DOI-CODI<sup>8</sup>, um elo narrativo para explorar o silêncio familiar. A realizadora faz um filme na casa do seu pai - onde conviveu alguns dias com ele, a esposa e o seu meio irmão - na tentativa de recuperar memórias de família. A relação perdida entre pai e filha vai sendo construída por meio das estratégias discursivas e da linguagem fílmica.

As memórias lacunares de Maria Clara e de seu pai são cruzadas na tentativa de revelarem-se justamente através daquilo que lhes falta: experiências partilháveis. A narrativa fílmica desenrola-se em um espaço de indeterminação entre a vida pessoal e a história política do país. Vasculhando o silêncio do cativo e o vazio da vida familiar a imaginação se apresenta como única possibilidade do filme disparar cenas do que nunca existiu. Contudo, ao observarmos o modo como os personagens se movem na temporalidade, percebe-se uma mise-en-scène bastante distinta de ambos no que diz respeito ao enfrentamento do passado.

Carlos Henrique Escobar, militante político, intelectual e pai de Maria Clara, enquanto autor de sua própria história resiste, a princípio, em dar vida ao seu personagem de pai. Sua fala protocolar é uma estratégia de defesa que o distancia de si mesmo, no gesto da palavra e na palavra gestual, cria vários subterfúgios para escapar do passado dilacerante, já Maria Clara procura inserir seu pai no olho da história, na

---

<sup>8</sup> DOI-CODI, sigla de **Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna**, foi um órgão repressor criado pelo Regime Militar brasileiro (1964-1985) para prender e torturar aqueles que fossem contrários ao regime. <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/doi-codi/>. Acedido em 13 de setembro de 2020.

---

fase mais dura de sua vida, na tentativa de arrancar desse silêncio o álbum de família possível.

Maria Clara procura colher do pai o relato sobre a tortura sofrida por ele, quando preso pelos militares no início da década de 1970. No momento em que ela coloca em pauta “a questão da tortura”, Carlos Henrique não entende, e pergunta: “da cultura?”. Esse detalhe além de revelar a dificuldade de audição do pai - marca deixada durante as sessões realizadas nos porões do DOI-CODI, em que ele era submetido ao barulho extremo de sirenes e, assim, teve seus tímpanos estourados - é significativo para a narrativa, já que as duas palavras que Carlos Henrique não entende nesta sequência são “tortura” e “recordação”. Partiremos do depoimento de Carlos Henrique quando interpelado sobre a tortura que sofreu:

O que pode significar a tortura para alguém? O Derrida tem um texto sobre testemunho, ele mostra como é impossível um testemunho se aproximar da verdade, não só do torturado, mas também do torturador, a cena de um tribunal é falsa. O que significa para mim? Isso não significa que nós não sejamos pessoas singulares e que os conflitos políticos são na história também específicos. Diferentes épocas, diferentes recursos, instrumentos diferentes de tortura – conflitos que mobilizam conflitos sociais diferentes – isso é uma coisa, uma situação como Marx dizia na guerra civil na França [...]. (Carlos Henrique, *Os dias com ele*, 2014)

A história proveniente de um choque, como a de Carlos Henrique, não quer ser lembrada, trata-se de uma relação no presente com um passado negado. Percebe-se a dificuldade do ex-militante em relatar as experiências vividas por ele quando prisioneiro político, não apenas pelo que não é dito, mas principalmente pelo modo como o seu corpo atua em cena. O tremor das pernas, a inquietude das mãos, o desconcerto do corpo demonstram a brutalidade da tortura e a dificuldade de se rememorar uma experiência traumática. Apesar do seu corpo nos dizer que a tortura é indizível através das palavras, o distanciamento forjado por ele através de dados históricos - que procuram o blindar de si mesmo da experiência vivida – o mantém distante da sua própria história. Carlos Henrique se move entre os tempos em um regime fronteiro não permitindo o transbordar do passado.

Podemos observar a movência temporal de Maria Clara através do emprego das pausas narrativas. Em *Os dias com ele*, a pausa não significa evasão da temporalidade,



---

nem tampouco represamento do passado. As cenas descritivas, desprovidas de diálogos são intervalos na narrativa em que podemos observar Carlos Henrique em uma série de momentos prosaicos: fazendo uma refeição, cochilando em frente à TV, passeando com os seus gatos, absorto em leituras ou fazendo anotações no escritório. Essas séries de momentos do cotidiano não estão presentes para retardar a narrativa, ao contrário, essas pausas são construções de Maria Clara que procuram contemporanizar o passado. Por meio da estética fílmica, a realizadora vai criando formas de construir passagens com o objetivo de romper os silenciamentos históricos e familiares.

As cenas limiares de contemplação falam muito sobre uma distância, que se originou há muito tempo entre pai e filha e como essa separação ainda persiste e atravessa a relação dos dois nos dias de hoje. O presente da cena, arquitetado na pausa, em que o olhar de quem filma parece querer desvendar algo, sempre à procura da história de um pai indecifrável e inacessível, pode ser exemplarmente observado em um plano aberto e bastante escuro do escritório, em que vemos uma pilha de livros e textos, uma cadeira vazia com um paletó e, soterrado por toda essa *mise-en-scène*, Escobar. Esse quadro vazio, obscuro e silencioso, emoldurando um intelectual encoberto por seus escritos, parece ser a foto de família possível e, por extensão, o retrato de país não revelado.

As memórias construídas de hiatos no presente da cena são tentativas de se forjar imagens negadas não só a Maria Clara, mas também aos brasileiros. Tensionados pelo não visível, o cinema rasga a cena como forma de promover o enfrentamento dos nossos apagamentos históricos. Com um mundo fronteiro que se ergueu a partir das jornadas de junho, de 2013, o cinema se distancia do filme-homenagem de Person, agora, os corpos em cena performam o dissenso e a experiência da derrota, nas pegadas de Walter Benjamin, Souto diz: “A constelação teria então uma função redentora e revolucionária, funcionando como arma cultural para os combates do presente” (2019, p.07).

### ***ELA VOLTA NA QUINTA, FILMES COM A FAMÍLIA***

Interessante que aqui, ao traçarmos nossa constelação de análise, observamos que estamos diante, nos três casos que compõem nossa miríade estelar, dos primeiros

---

longas-metragens de seus realizadores. Em *Person* temos uma linguagem clássica e entrevistados tão famosos quanto o pai. Em *Os Dias com Ele*, Maria Clara precisa deslocar-se a Portugal para ver seu pai e tentar construir vínculos e um filme. No terceiro caso, André filma em sua casa, na casa dos pais, dos amigos, na vizinhança. Diferentemente dos dois filmes supracitados, *Ela volta na quinta* é indexado como uma ficção. Temos um drama familiar que narra a história de um casal, Zezé e Norberto em crise após 38 anos de casamento e o dia a dia das relações familiares e da vida em Contagem, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

O filme se inicia como um álbum de família, um álbum comum para quem nasceu entre as primeiras décadas do século XX e os anos 1990 (depois vieram os álbuns virtuais, mais comuns ainda no século XXI). Em nosso olhar constelar, percebemos que o arquivo de família, presente nos três filmes, demarca posições sociais e históricas distintas. Marina tem registros audiovisuais com seu pai, quando isto ainda era um privilégio. Maria Clara não tem registro algum, já que nunca conviveu com o pai. Na tentativa de preencher este vazio, a realizadora se apropria dos arquivos familiares de outras pessoas.

Neste álbum de família comum ao Brasil, vemos o casal de protagonistas desde seus primeiros momentos juntos, através de fotografias, com os filhos pequenos, até os dias mais atuais, entre fotos em preto e branco e coloridas. Ao som da música de Cassiano<sup>9</sup>, *O vale*, cria-se um clima de nostalgia que evoca a memória das experiências vividas (“Se lembra?”, diz a música). A canção de 1973 faz a transição para as imagens filmadas que sucedem as imagens de família (imagens *still*), quando finalmente aparece o título *Ela volta na quinta*, ainda sobre uma foto antiga, mas já colorida, com o casal no quintal de sua casa.

A narrativa, agora através das imagens em movimento, continua com planos fixos, forma de evocar a estética do álbum de fotografia das primeiras cenas e também, podemos pensar, de obter melhor qualidade do registro audiovisual, quando não há tantos recursos - já que o filme foi feito com edital de um curta-metragem. Elas registram o lugar, Contagem, e os personagens em performances cotidianas e modos de falar próprios do território, que o espectador em geral não tem tanta familiaridade de ver

---

<sup>9</sup> Ressaltamos que analisamos a versão para festivais do filme *Ela volta na quinta* (2015).

---

na grande mídia, ou no cinema de ficção até determinado momento do século XXI. O casal de protagonistas é negro e já está em processo de envelhecimento, com as marcas da idade, corpos também invisibilizados. Além disso, vivem em uma periferia, mas esta é mostrada de maneira muito distinta do modo como aparece tradicionalmente nas propostas audiovisuais mais comerciais, associados à ideia de crime e violência. Os cenários são locações onde vivem os personagens na vida real, na maioria das vezes, o quintal, a cozinha, os quartos, a sala, as vizinhanças, o interior das casas, o sítio da família, o apartamento de Élidea, a rotina do trabalho e da vida de Norberto, Zezé, Renato. O sotaque e os modos de viver e contar do mineiro desta região estão nas performances em cena.

Até aproximadamente 40 minutos de filme o espectador acompanha a rotina sob esse ponto de vista que tem sido comum no documentário observacional. De forma destoante, a câmera faz um movimento de *zoom*, durante uma música de *jazz*, em que vemos Norberto fazendo café. A música e o movimento têm a potência de rasgar, evidenciar a fissura das formas de fazer/ver o filme até o momento, iluminando o espaço (em) comum no qual ele se cria. Estamos no terreno da ficção, enlaçada, emaranhada com o real. Com a viagem de Zezé para Aparecida do Norte, o espectador é apresentado a uma relação extraconjugal ficcional que vem causando a crise. Zezé volta (Sim, ela volta na quinta, está demarcada a certeza do retorno feminino), decidida a libertar-se do casamento, mas aparentemente morre antes do divórcio, pois ela tem um mal súbito e cai na calçada. A personagem não aparece mais em cena. Já na sequência final do filme, vemos em primeiro plano Norberto, chorando e dirigindo pelas ruas de Contagem, cantarolando um samba de Paulinho da Viola a caminho da nova casa do filho Renato, que, nesse momento da narrativa, já se casou e tem um filho com Carla, o que marca uma passagem de tempo na diegese.

Ao longo de todo o filme, vemos certa tensão entre os personagens femininos e masculinos. Neste sentido, o filme ficcional faz ecoar o *status* do patriarcado sendo tensionado mas não superado, e o desejo de resistência do feminino. O realizador reconhece, ao fazê-lo desta maneira, que este patriarcado ainda existe, e está denunciando sua influência nas relações, que muitas vezes gera invisibilidades do feminino na vida real. No plano final, André chega na casa do irmão e todos assistem

---

juntos a uma partida de futebol. Tela preta, sobem os créditos e embora seja uma ficção quase todos os personagens têm os mesmos nomes de seus atores - exceto as crianças, o que pode embaralhar ainda mais os modos de leitura do filme para o espectador e o fazer refletir sobre a feitura da obra, acionando o *plano-além*<sup>10</sup>; um plano que está a espera do olhar, uma imagem porvir, na fabulação do espectador, que também ressaltamos em nosso artigo conjunto ao afirmar que

Os corpos em cena, os corpos da cena, e ainda, os corpos imaginários de relações existentes entre cinema, realizadores e personagens vivenciados na espetatorialidade sinalizam um gesto político e estético caro à noção de experiência, tanto para Dewey (2010), como para Benjamm (1986; 1992; 1994; 2006; 2012), o da presença ou da dinâmica de presença/ausência. [...] Um dos resultados é a potência é a de tornar uma experiência partilhável ao espectador (BOGADO ET AL, 2020, p. 276)

Diante desta geometria relacional entre quem filma, quem é filmado e quem vê (e fabula sobre o que vê), ressalta-se o engajamento do olhar e do fabular espetatorial sobre os sujeitos envolvidos na filmagem, sobre aquele cinema, sobre aquele território, sobre os afetos, o fabular do espectador sobre o filme, o dentro e o fora de campo, chegando ao simbólico, onde podem propor outras imagens que ainda estão porvir. no cinema.

*Ela volta na quinta* permite ver os ecos amargos e doces do mundo (ao som de *This Bitter Earth*, cantada por Dinah Washington, música que apresenta os créditos finais) nas relações entre mãe e filhos, entre mãe e pai, entre irmãos, entre casais jovens e experientes, sobretudo através de cenas de diálogo em que temos o rosto de um dos personagens ocupando o plano, reagindo, emocionalmente, à voz do outro. Temos aqui o predomínio de primeiros planos longos, como na cena em que André e Renato conversam sobre a vida e sobre a crise dos pais. Ou ainda quando vemos na expressão de Zezé, ao conversar com André, a felicidade por estar ajudando o filho a seguir o seu sonho. Seu rosto, apesar das lembranças de tempos difíceis, demonstra uma expressão de leve sorrir ao falar e comparar André ao seu avô, por ambos seguirem seus sonhos com o apoio da família. O rosto é fundamental ao evidenciar as emoções (como diz

---

<sup>10</sup>Cf. SOUZA, Scheilla Franca de. Os fantasmas da ficção de nós: incorporações de sentido nos planos-além. In: AS FICÇÕES DE NÓS NA FILMES DE PLÁSTICO: reflexividade, intimidade e partilha no cinema brasileiro contemporâneo. POSCOM- UFBA, 2017.

---

DIDI-HUBERMAN, 2013) e nos nossos gestos emocionais estão não apenas a nossa reação mas a reação de toda humanidade. É um exemplo da cor dos olhos úmidos da mãe.

São comuns também as cenas de rotinas familiares (cozinhar, comer, ver tv, deitar para dormir) filmadas quase sempre da mesma maneira, neste filme e em outros trabalhos de Novais, como *Quintal* (2015) ou *Pouco mais de um mês* (2013). Temos a periferia representada de forma afetiva, aberta às formas de vida e de fabulação para existir e resistir.

## CONSTELAÇÕES FINAIS

Resultado de um diálogo entre nossas incursões sobre o cinema brasileiro recente, já apresentadas e repensadas neste GP (2018, Joinville), este artigo buscou compreender de que maneira as narrativas de família e os dispositivos de intimidade e afeto, ao longo das duas primeiras décadas do século XXI, permitem ressoar imagens ainda invisibilizadas, como também ecoar mundos que coexistem em nossa sociedade. Assim como observamos em nosso estudo anterior sobre documentários brasileiros, acreditamos que aqui também encontramos este fenômeno: “A *mise-en-scène* dos diretores não se limita à atuação para a câmera [...] nossa análise destaca como o performer promove espaços limiares de conexão e compartilhamento das histórias narradas entre a obra e o público” (BOGADO ET AL, 2020, p. 268).

As relações familiares representadas e performadas, os corpos em cena e os corpos da cena, que dizem respeito à encenação em si, suas dinâmicas de intimidade ou de distanciamento, são marcadas não apenas pela histórias particulares e íntimas daquele grupo de indivíduos ligados pelo sangue e pelo afeto. E então, será que podemos acompanhar em em cada um desses filmes a rotina familiar, a terra, o pão, o trigo, a mesa, a família, como diz Nassar? Será que podemos nos questionar sobre a cor úmida dos olhos da mãe, como diz Conceição Evaristo? Tal qual os dois autores que abrem nosso artigo, somos capazes de ter acesso a experiência estética do afeto envolvido, como também podemos ver os discursos sociais e políticos que marcam estas relações para além do espaço fílmico. São imagens erguidas a partir do movimento fabulatório do espectador, que dão luz a uma série de invisibilidades históricas do

---

Brasil. Essas imagens porvir, que atravessam o espaço da cena, fazem ecoar torturas e injustiças sociais que ainda nos atravessam, sobretudo nos dois filmes da segunda década do século XXI. Com a abertura de cursos de cinema em lugares fora do eixo Rio-São Paulo, a implantação de políticas afirmativas de permanência estudantil, o digital popularizado e aceito em festivais, temos um atrelamento maior do estético com o político. A emoção pulsa nos três filmes - a umidez do olhar, a busca pela cor dos olhos da mãe negra, os sermões do pai torturado, e a idealização do pai que morreu - o invisível envolvido na produção do filme, nos corpos em cena e no corpo da cena.

As forças políticas (contextos antes e depois das jornadas de junho de 2013 e do golpe político-jurídico-midiático de 2016) e as transformações tecnológicas agem sobre os acionamentos estéticos dos filmes. Saímos de um cenário de um *filme de família* (cinema de sobrenome, classe privilegiada), para um *cinema na família e com a família*. Vemos o interesse pela subjetividade do homem comum (ela e ele), como forma de dar visibilidade à vida ordinária, fazendo pulsar no mundo imagens historicamente silenciadas (ditadura, corpos e territórios à margem). A narrativa registra um modo de existir que estava fora da cena cinematográfica hegemônica, em operações estéticas e políticas pelas quais precisamos lutar para serem ainda mais vistas.

## REFERÊNCIAS

BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; DE SOUZA, Scheilla Franca. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo. In. ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação, estética e política**: epistemologias, problemas e pesquisas. Editora Appris, Curitiba, 2020. p. 265-280.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, Benjamim; MENDONÇA; Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge. (Org.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba. p. 131-145

DIDI-HUBERMAN, Georges.. **Que emoção! Que emoção?** Coleção Fábula. Ed. 34, 2013.

---

ELA volta na quinta. Direção: André Novais Oliveira. Produção: Filmes de Plástico. Distribuição: Vitrine Filmes. Brasil, 2015 (107 min.).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin**. Rastro, aura e história. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Editora Contraponto, MAR, Rio de Janeiro, 2013.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação** - ano 39, nº32. São Paulo: USP, 2012. p. 10-30 Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238/74234> . Acesso em 30 ago. 2020.

OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. Produção: Filmes de Abril. Distribuição: Vitrine Filmes, Brasil, 2014 (106 min.).

PERSON. Direção: Marina Person. Produção: Lauper Filmes, Dezenove Som e Imagem. Distribuição: ANCINE, Brasil, 2007 (75 min.).

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed 34, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. 2nd. Edition. New York/London: Routledge, 2006.

SOUZA, Scheilla Franca de. Os fantasmas da ficção de nós: incorporações de sentido nos planos-além. In: **As Ficções de Nós na Filmes de Plástico**: reflexividade, intimidade e partilha no cinema brasileiro contemporâneo. 2017.298 f Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. 2017.

SOUTO, Mariana. Constelações Filmicas: um método comparatista no cinema. In. Anais da **Compós**, 2019. p.01-20 Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J\\_28\\_776\\_1\\_21\\_02\\_2019\\_20\\_44\\_31.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_776_1_21_02_2019_20_44_31.pdf). Acesso em: 27 set. 2020.