

A Criação de Documentário sob o Impacto da Morte: Saber Fazer com o Real¹

Eliane Vasconcelos DIÓGENES²

Universidade de Fortaleza, Fortaleza, Ceará

RESUMO

Exploramos a experiência de criação do documentarista, que, sob o impacto da morte de alguém tão querido do seu complexo familiar, busca recuperar sua história por meio da realização do filme. Precisamente, investigamos acerca da imposição do real nesse ato de fazer documentário, a partir de algumas articulações entre os estudos de Jean-Louis Comolli sobre o fazer documentário sob o risco do real e as reflexões de Jacques Lacan e psicanalistas lacanianos sobre o saber fazer dos artistas com o real. O real é o irrepresentável, o incontornável, o imponderável. A morte, o real, apesar do seu caráter traumático, impulsiona o sujeito a realizar documentário. Em vez de ser soterrado pela dor, esmagado pela mudez, o documentarista enfrenta o horror da morte por meio da criação audiovisual. A conexão entre o dispositivo e o real potencializa o documentário de busca.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; documentário; morte; real.

Introdução

Observamos, nos últimos anos, uma vasta produção e um crescente prestígio de documentários que abordam dramas familiares do próprio cineasta. O documentarista, sob o impacto da morte 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 (DIÓGENES, 2017).

No Brasil, podemos destacar os seguintes documentários de longa-metragem que tiveram grande repercussão na crítica especializada e em festivais: *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), *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) e *Elegia de um crime* (Cristiano Burlan, 2018).

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora e Mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora dos Cursos de Cinema e Audiovisual e de Psicologia da Universidade de Fortaleza, email: elianevd@uol.com.br

Marina Person busca recuperar a história de vida do seu pai Luís Sérgio Person, falecido em acidente em 1976, destacando suas experiências de criação na área do cinema.

Flávia Castro busca a história da vida e da morte do seu pai, Celso Castro, ocorrida em circunstâncias suspeitas.

Isa Grinspum Ferraz busca explorar os desafios na história de luta do seu tio Carlos Marighella, guerrilheiro assinado pela ditadura militar brasileira em 1969.

Petra Costa busca a história da sua irmã, Elena, que se aventurou no sonho de se tornar uma 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.

João Moreira Salles entrelaça a instauração de uma progressiva falta de sentido na vida da mãe após uma intensa alegria numa viagem à China, expressada em um vídeo, nos anos 1960, com um certo esvaziamento de sentido vivenciado por algumas pessoas que se envolveram intensamente em movimentos políticos naquela década. Vale sublinhar que o suicídio de sua mãe não é mencionado no filme.

Essas experiências de criação cinematográfica, em que se busca a história do outro sob o impacto da sua morte, nos instiga a debater sobre a inscrição e a imposição do real no ato de fazer documentário. Esse tema nos provoca a investigar possíveis articulações entre os estudos de Jean-Louis Comolli (2008[2004]) sobre o fazer documentário sob o risco do real e as reflexões de Jacques Lacan e psicanalistas lacanianos sobre o saber fazer dos artistas com o real. Embora a associação com o conceito de real construído por Lacan, no decorrer da sua obra, não esteja explicitada nos estudos de Comolli, somos desafiados a explorar possibilidades de aproximações, reconhecendo os limites dessa relação.

Nosso trabalho se propõe a discutir esse tema em torno do real a partir dos documentários: *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Elena* (Petra Costa, 2012), *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013) e *Elegia de um crime* (Cristiano Burlan, 2018).

Por meio da sua proposição “psicanálise em extensão”, Lacan (2003 [1967]) nos orienta a não fazermos psicanálise aplicada à arte, isto é, não fazermos uma abordagem interpretativa centrada na psicologização dos fenômenos estéticos. Essa proposição encaminha a psicanálise a se implicar no plano da cultura, o que nos inspira a colocá-la em diálogo com os estudos sobre cinema documentário.

Fazer Documentário sob o Risco do Real

Para Jean-Louis Comolli (2008 [2004]), a realização do documentário se faz sob o risco do real, ou seja, se faz na vulnerabilidade às interferências do imprevisto, do acidental, do aleatório, do imponderável, do incalculável. Portanto, o real é aquilo que escapa ao controle do documentarista e de sua equipe.

A conexão entre o dispositivo e o acaso potencializa o filme subjetivo, que consiste na aventura de busca pessoal dos documentaristas (LINS; MESQUITA, 2008, 2012). A noção de dispositivo se refere à criação, pelo diretor, de um artifício, protocolo, que determina diretrizes a serem seguidas por ele mesmo. Trata-se de uma “armação”, “de uma ‘maquinação’, de uma lógica, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (LINS; MESQUITA, 2008, p.56). A adoção do dispositivo significa instaurar um plano de regras para que essa busca pessoal aconteça. Porém, no decorrer da filmagem, da edição e da pós-produção, o real fende, perfura, ceifa, corta a estrutura do dispositivo.

Para Bernardet (2005), esses documentaristas desenvolvem um processo de busca pessoal do passado. “São projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem de que forma será atingido. A filmagem tende a se tornar a documentação do processo” (BERNARDET, 2005, p. 144).

Por essa perspectiva, apontamos que, nos filmes citados, o real se revela por meio de incertezas, dubiedades, imprecisões nos relatos dos entrevistados sobre a vida e a morte do biografado. Em vez de demonstrar clareza, objetividade, coerência, argumentos baseados em fatos, essas narrativas expõem a dimensão vaga, ambígua, incerta da memória por meio de restos de lembranças, sobras de histórias, resíduos de cenas. Pela tela, observamos o quanto a intensidade das emoções (sofrimento, dor da saudade, alegria sentida anteriormente) estrangula, asfixia, desestabiliza o processo de evocar e de falar. Apesar do seu tecido esgarçado, essas memórias rasgadas pelo real viram histórias cinematográficas.

No documentário, lançado em 2013, *Mataram meu irmão*, Cristiano Burlan, sob o impacto da morte do seu irmão, busca resgatar sua história por meio da realização do documentário. Rafael Burlan da Silva foi morto aos vinte e dois anos com sete tiros no bairro Capão Redondo, periferia da cidade de São Paulo. Apesar de terem decorridos mais de dez anos, Cristiano Burlan decide realizar esse documentário de busca. Ainda sob a égide do sofrimento, ele busca recuperar memórias referentes ao modo de existência e à tragédia da morte do irmão.

Nesse documentário, a câmera acompanha Cristiano Burlan colhendo depoimentos de irmãos, de amigos, da cunhada e de sobrinhos, expondo várias nuances da história de Rafael Burlan. A tortura da tristeza e o padecimento da saudade atravessam vozes, olhares, gestos. Às vezes, a pulsação da revolta se infiltra nas falas; outras vezes, o tom da resignação se evidencia (DIÓGENES, 2017).

Nessas entrevistas, flagramos os vazios dos esquecimentos, as hesitações, os impedimentos por enigmáticos fatores, as tensões, os paradoxos. Os conflitos entre as narrativas não são rechaçados, evidenciando impossibilidades do encontro com a história de seu irmão. O documentarista, a todo momento, se esbarra com impedimentos em contar essa história. Tal aspecto da narrativa fílmica permite ao espectador escutar o indizível, entrever o enigma, estranhar a vida.

O real também pode se manifestar por meio de fotografias borradas, mofadas, e de filmes de família danificados pelo tempo. A falta de nitidez desses registros sinaliza o caráter irrepresentável do real.

No filme *Mataram meu irmão*, há uma cena bastante tocante. Uma fotografia amarelada, borrada, sem nitidez do arquivo doméstico do documentarista é exposta em tela plana por um certo tempo, enquanto escutamos uma conversa pelo telefone entre o diretor e um irmão encarcerado no presídio. Essa fotografia deixa um rastro, vestígio da ligação afetuosa dos irmãos.



Fotograma do filme *Mataram meu irmão*

Se, em muitos programas televisivos, afogamo-nos numa torrente de imagens, que ambicionam saturar, fartar, domesticar nosso olhar, o documentário *Mataram meu irmão* se insere tensionando nosso olhar (DIÓGENES, 2017).

Segundo Roger Odin (1995), o filme de família é comumente uma miscelânea de imagens tremidas, mal enquadradas, desfocadas, com planos curtos ou longos demais. Ele tende a ser um filme incompleto, pois é composto por fragmentos de cenas sem a pretensão de contar uma história. Trata-se de uma compilação de registros audiovisuais sem estrutura formal (início, meio e fim) e sem a devida contextualização das cenas, o que gera sua condição de incompletude.

Sua montagem se faz indiferente à perspectiva de estabelecer uma sequência ou ligações coerentes entre as cenas. Sua composição fílmica se revela profundamente despedaçada, desintegrada, inconclusa. O filme de família não utiliza recursos da linguagem cinematográfica para a definição da temporalidade da narrativa, não oferece indícios para o fio da ordem cronológica dos acontecimentos. Definitivamente, o filme de família não narra uma história. São filmes abertos, sem encerramentos, fracionados, dispersos.

No documentário *Elena*, lançado em 2012, a diretora Petra Costa resgata filmes de família produzidos pela irmã. Depois dos tempos tenebrosos da ditadura militar brasileira em que seus pais, militantes políticos de esquerda, sofreram com todos os tipos de opressão, a filha Elena ganha uma câmera de filmar, e Petra nasce. Fascinada com essa tecnologia, que tem o poder de registrar cenas da sua própria vida e da família, Elena passa a filmar com frequência imagens de festas, brincadeiras, alegrias que passam a rondar aquela casa. Esse material de memória é inserido como peça essencial na composição fílmica de Petra Costa. (DIÓGENES, 2017).

Elena nos mostra um mosaico constituído pelo entrelaçamento de fotografias, filmes de família, gravações da voz da jovem Elena em fitas cassete, cartas e desenhos num fluxo vertiginoso. A composição do filme se constitui de diferentes texturas de imagens de fotografias e de filmes de família. As várias mídias reproduzidas são amplamente exploradas e obtêm êxito em possibilitar íntima identificação do público, numa narrativa epistolar.

Cores, texturas das imagens, sons, músicas, gestos, movimentos, palavras, vozes fluem no compasso dos sentimentos, da nostalgia, no ritmo da “memória inconsolável”. Inscreve-se o processo do luto não para alcançar conclusões, mas para tocar no

imensurável, no irrepresentável, na incompreensão da perda de alguém tão querido (DIÓGENES, 2017).

O filme é atravessado por imagens de filmes de família, exibindo momentos carinhosos entre Petra e Elena. Aqui está uma imagem extraída de um filme de família.



Fotograma do filme *Elena*

Nessa busca pessoal, os documentaristas se deparam com o real, que é o inusitado, o indomável, o improvável manifestado através dos fluxos explosivos das emoções nos depoimentos cortados por esquecimentos, incertezas, marcados por vozes embargadas. “Um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente ar inconsciente” (COMOLLI, 2007, p. 31). Desse modo, a filmagem é atravessada por precariedades inusitadas, fissuras, ruídos indomáveis, aspectos incontrolláveis. Distante da onipotência de tudo dominar, “o documentário não pode avançar sem suas fraquezas” (COMOLLI, 2008 [2004], p.175). Comolli (2007, 2008 [2004]) nos indica que a condição do documentário de se fazer sob o risco do real é a sua maior fonte de potência, de força. As imposições do real se expressam nos desvios, nos instantes em que o filme parece se desmanchar.

Desde seu nascimento, “o cinema é a paixão da figura humana, [...], a arte de colocar em jogo (em crise) o subjetivo pelo maquínico” (COMOLLI, 2008 [2004], p. 13).

A escritura de um documentário, quando é vigorosa, resiste ao ardor do espectador de “ver-e-saber”, impede seu ímpeto de reduzir o outro a uma identidade formatada, frustra sua ânsia de satisfação escópica. Em vez de posicionar o espectador como alienado, o cinema documental o deseja ativo, implicado em experiências subjetivas complexas, paradoxais, plurais, marcadas por dobras, ranhuras, desvios (COMOLLI, 2007, 2008 [2004]).

No documentário *Mataram meu irmão*, Cristiano Burlan nega ao espectador a mitificação do irmão Rafael, o congelamento da sua imagem numa determinada identidade. Assim, o cineasta frustra expectativas quanto ao seu “vício de ver” imagens que garantam o seu domínio sobre o real. Se, em muitos programas televisivos, afogamos numa torrente de imagens que ambicionam saturar, fartar, domesticar nosso olhar, esse filme tensiona nosso olhar. (DIÓGENES, 2017).

No documentário *Elena*, Petra Costa não se propõe a narrar os fatos implicados na vida e no suicídio da irmã. Ela aborda sua busca pela história da irmã. Uma busca que, transpassada por muita dor, expõe-se de modo despudorado, o que culmina numa narrativa epistolar profundamente lírica.

Assim, os filmes documentais mencionados decepcionam a expectativa de saber claramente o fio linear da história de vida e a causa da morte do biografado (Elena, Celso, Rafael, Isabel, Iara, Marighella). Os documentaristas se desviam da missão de comunicar a vida do outro numa ilusão totalizante. Esses filmes se definem como documentário de busca porque sua grande força não está na exibição da identidade do outro, mas no processo de busca do outro sob o risco do real, na construção do outro na tela implicando lacunas, contradições, ranhuras, fendas, imprevistos, o irrepresentável, o indomável, o real. O risco do real não é recalcado (BERNARDET, 2005; COMOLLI, 2007, 2008 [2004]).

O cinema, mais do que um produtor de representações sociais, é um questionador dos sistemas de representação que sustentam nossas crenças e nossos valores. Assim, em vez de alimentar as representações identitárias disseminadas nos discursos midiáticos, o documentário elege a singularidade do sujeito como principal categoria estética. Ele abre margens para o aparecimento simultâneo das múltiplas faces do personagem, o que impossibilita a redução do seu rosto a um conteúdo determinado (COMOLLI, 2008 [2004]; MIGLIORIN, 2006).

Saber Fazer dos Documentaristas com o Real

Segundo Lacan (1985a [1954-1955]), os registros essenciais da realidade humana são o imaginário (imagem), o simbólico (linguagem) e o real. Na dinâmica psíquica, a partir do inconsciente, o real se impõe de maneira incontornável, se inscreve de forma incontornável, incalculável, se coloca apesar de todas as estratégias, os artifícios para domá-lo. O real é o inesperado, o imprevisível, o imponderável, o que explode em nosso psiquismo do inconsciente. O real é aquilo que é impossível de representação, ou seja, o que fura qualquer possibilidade de codificação, de nomeação, de definição, de decifração, de compreensão, portanto, o inominável, o indiscernível, o irredutível, o insuportável, a falta de sentido, o vazio. A partir da sua condição de imutabilidade, o real jamais muda, volta sempre ao mesmo lugar, sempre atinge o sujeito brutalmente, operando nas suas insuportáveis repetições (sofrimentos, sintomas, sonhos, fantasias).

Nos documentários destacados, o real se inscreve por meio do horror da morte, da dor desencadeada pela partida absoluta de alguém tão íntimo, da crueldade inominável como deceparam a vida da mãe, do pai, do irmão, do tio, da tia, do insuportável suicídio da irmã. A morte de alguém tão querido escancara o horror do real na vida dos documentaristas especificados (DIÓGENES, 2017).

Desde as origens da psicanálise, a experiência de criação dos artistas atraiu o olhar e o pensamento de Sigmund Freud. No decorrer de sua obra, Lacan persiste em explorar essa temática, articulando-a com os registros do imaginário, simbólico e real. Um dos direcionamentos desse debate, fundamentado por Lacan e psicanalistas lacanianos, consiste em vincular a experiência de criação estética com a noção de “saber fazer dos artistas com o real”. Essa discussão abre margens para ligações com as reflexões de Comolli sobre o documentário se fazer sob o risco do real.

O saber fazer dos artistas não se define pela habilidade de executar uma determinada técnica, não se enquadra no saber universal das escolas de artes. O saber fazer dos artistas é subversivo, pois implica a inscrição de suas marcas singulares, particulares. O saber fazer dos artistas significa saber se virar com o real, saber se virar com isso. O saber fazer emerge do tropeço do sujeito com o real, da sua confrontação com algo que é da ordem do horror, do insuportável, do enigma indecifrável (JORGE; LIMA, 2009; LACAN, 1985b [1964], 1988 [1959-1960]).

A morte, o real, com seu caráter catastrófico, fora do alcance da representação, impulsiona o sujeito a cercá-la com palavras e com imagens na tentativa de algumas significações (KEHL, 1998). As narrativas, baseadas em testemunho de uma catástrofe, funcionam como forma de simbolização do horror. “A experiência traumática não produz necessariamente mutismo e sim a necessidade, a compulsão de relatar [...] uma espécie de tentativa de cura, de saída da posição passiva na qual o sujeito é atirado no encontro com uma realidade que ele não dispõe de discurso para decifrar” (KHEL, 2001, p. 20).

Portanto, o saber fazer dos artistas se expressa no movimento de o sujeito transformar algo intolerável, o real, em criação artística (JORGE; LIMA, 2009; LACAN, 1985b [1964], 1988 [1959-1960]). “A verdadeira *ars poética* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa” (FREUD, 1976 [1908], p. 158).

O conhecimento técnico sobre linguagem cinematográfica não garante o saber fazer dos documentaristas mencionados. O saber fazer desses documentaristas se refere ao saber se virar com o real. Eles souberam transformar suas dores insuportáveis causadas pela imposição do real, pela injunção do horror da morte de alguém tão querido, em experiência de criação cinematográfica (DIÓGENES, 2017).

No documentário *Diário de uma busca*, Flávia Castro inicia o filme questionando a veracidade da narrativa sobre a morte do seu pai, que foi publicada nos jornais a partir do parecer da polícia. O filme duvida da versão “suicídio” dada ao fato, denunciando a arbitrariedade, as falhas na investigação, o esquema policial para se esquivar da autoria dessa morte. Porém, em vez de mostrar a verdade dos fatos ao espectador, a diretora expõe sua busca marcada por incertezas, impressões, emoções, sofrimentos. A narrativa fílmica exhibe seu prisma muito próprio, pessoal, particular. Pelo filme, a diretora nos aponta indefinições, silêncios, mistérios, demonstrando sua falta de provas para refutar a versão da imprensa e da polícia. Em vez de empobrecer o filme, essa insuficiência e precariedade potencializam-no, pois pontuam a complexidade da vida e da morte.

No documentário *Elegia de um crime*, lançado em 2018, Cristiano Burlan filma a busca da vida e das condições da morte da mãe, Isabel Burlan, numa busca pelo assassino foragido, o ex-companheiro Jurandir. Através da tela, observamos as estratégias amadoras do documentarista (e filho) para localizar aquele que tirou cruelmente a vida de sua mãe. O despreparo de Cristiano Burlan ao tentar articulações com policiais e a repórter, que fez a cobertura desse feminicídio, nos aponta a dimensão emocional,

dolorosa da sua busca. No final do filme, ao visitar o túmulo de Isabel Burlan, ele nos confidencia o fio nevrálgico que sustenta sua criação cinematográfica:

Eu sempre penso como eu poderia ter mudado seu destino e como eu poderia ter tirado você, meu pai e meus irmãos dessa violência. Ou, talvez, só atrasasse a tragédia de cada um. Me senti muitas vezes incapaz de proteger minha família. Tenho certeza que, se meu pai ou meu irmão estivessem vivos, eles teriam vingado sua morte. Eles teriam feito justiça com suas próprias mãos. Enquanto isso, eu só consigo realizar filmes. Esse é o meu ato criminoso. É a minha vingança. A sua morte define a minha vida (BURLAN, 2018).

Portanto, o real se impõe de tal maneira que os cineastas precisam fazer documentário para escapar da mordida asfixiante do real. Precisam se virar com isso; desse modo, a linha de fuga é fazer documentário. Nesse movimento de criação cinematográfica, notamos o gesto singular do cineasta, a narração da sua perspectiva visceralmente íntima, sua voz perfurada de dor, suas escolhas estilísticas profundamente particulares.

Nessa perspectiva, o saber fazer dos artistas com o real nos remete ao fazer documentário sob o risco do real.

Saber Fazer dos Documentaristas com o Real e sob o Risco do Real

Na experiência de criação artística, o sujeito produz uma borda significativa em torno do real, contornando o irrepresentável (JORGE; LIMA, 2009; LACAN, 1985b [1964], 1988 [1959-1960]). “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (LACAN, 1988[1959-1960], p. 162).

O saber fazer dos documentaristas especificados gira, gravita, circula em torno do real, em torno do enigma dilacerante da morte da mãe, do pai, do irmão, do tio, da tia. Há um saber fazer documentário com o real, com o impacto da morte. Porém, é fundamental destacar que esse saber fazer cinema com o real não significa conseguir escapar do real, muito pelo contrário, significa fazer cinema sob o risco do real (DIÓGENES, 2017).

A inscrição cortante do real atravessa a realização do documentário. Ao cercar a história e a morte de alguém tão amado com entrevistas, depoimentos, imagens, fotografias e filmes domésticos, músicas, sons, os documentaristas citados desenham a

borda em torno do impossível de representação. A impossibilidade de narrar a história de vida e a morte do familiar se impõe através dos enigmas, dos silêncios, das incertezas. A filmagem, a narração, a montagem bordejam o real com suas incalculáveis dobras. Ao realizar seus filmes, esses documentaristas não se iludem com o apagamento da sua dor ou com a compreensão da morte do outro. O irrepresentável persiste. Esses cineastas não pretendem fornecer a verdade dos fatos; sabiamente, eles se desviam da inútil tagarelice. Portanto, eles sabem fazer com o real e sob o risco do real.

A arte de fazer os documentários citados é uma forma de lidar com o real, o que implica fazer sob o risco do real. No livro *Escrever*, a escritora Marguerite Duras (1994, p. 23) nos ajuda a pensar: “o escrito é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães”. “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve. É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada” (DURAS, 1994, p.47).

O ato criador escapa ao controle dos documentaristas citados, pois seus filmes se fazem sob o risco do real. Os filmes são criados por eles, mas à sua revelia, porque o real se impõe. Por isso, a experiência de criação desses documentários é uma aventura repleta de espantos, de impossibilidades, de interferências do acaso, do imponderável, do imprevisto.

Os documentários abordados fracassam na apresentação dos fatos da vida e na revelação das circunstâncias da morte dos protagonistas. Esses filmes não conseguem alcançar o patamar confortável do comunicável, afinal, lacunas, hiências, incertezas e ambiguidades se impõem. Assim, essa condição faltante impulsiona o documentarista para a criação, para a dimensão estilística do filme.

No processo dessas narrativas fílmicas, o documentarista se percebe preso a um emaranhado paradoxal de linhas de força: posição de domínio e de dominado, de atividade e de passividade, de interpretação e de vulnerabilidade a algo que lhe escapa. “A estética é geralmente por onde transborda o excesso ou a falta, por onde se resolve o irresolúvel, por onde é possível renunciar a estarmos identificados a um dos polos da oposição domínio-submissão que toda apropriação da linguagem propõe” (COSTA, 1998, p. 11).

Nesse movimento de fazer documentário, o estilo não é resultado de um jogo de artifícios da linguagem, não funciona como ornamento, adorno. O estilo é algo fundante dessa criação cinematográfica, opera como condição indispensável, instituidora,

imprescindível. O estilo propicia que a escrita cinematográfica aconteça no furo da representação. Ao compartilhar essa experiência, que se constrói fortemente sob as interferências do real, a potência desses documentários se fundamentam exatamente na invenção estética. A experiência de ficar diante do real só é suportável porque há um tratamento estético, uma transformação estética, o que proporciona prazer.

De acordo com Odin (2003), os documentários, marcados pela liga entre o tom afetivo e a força estética, operam como desencadeadores de “momentos de nostalgia”, “momentos de pura emoção”. O ritmo da narrativa com suas ondulações imagéticas, sonoras e verbais incita as emoções, fantasias e memórias próprias do sujeito receptor. Os documentários mais interessantes são aqueles que abordam os paradoxos da existência humana, pois eles se afinam com a condição complexa e paradoxal do sujeito receptor. A condição estética e a complexidade da narrativa fílmica capturam o receptor nutrem seus impulsos, implicam o corpo do receptor na sua trama. São filmes que parecem descortinar certas nuances do psiquismo de quem os assiste.

Considerações Finais

Por meio da experiência de criação, os documentaristas destacados enfrentam a impossibilidade de narrar o horror da morte, do suicídio, do assassinato. O sofrimento, efeito da colisão com o real, transforma-se em linguagem audiovisual. A criação se faz em torno do real traumático. Em vez de serem soterrados pela dor, esmagados pelo silêncio, os documentaristas se libertam da mudez, da surdez, da cegueira, da passividade, criando seus filmes.

Os documentaristas referidos sabem fazer uma narrativa fílmica capaz de funcionar como véu para se protegerem do real mortífero, e, ao mesmo tempo, propiciam a todos entrever o real. Eles se permitem e nos possibilitam avistar a condição trágica da vida, as destruições do real (morte) na vida. Apesar de nos apontar para o horror do real, esses documentaristas sabem fazer filmes que nos proporcionam experienciar um certo deslizar prazeroso entre os signos, alguma satisfação, algum prazer estético. Eles sabem fazer filmes profundamente singulares, únicos, com o real e sob o risco do real.

Por meio dos seus documentários, as pulsações do real nos atravessam, lançando-nos a inusitadas ressonâncias, a restos de lembranças, a sobras de evocações, a rastros de

sensações e emoções imprevistas. Diante da tela, nos sentimos entrelaçados em fios trágicos e íntimos. Essas histórias de família, tão íntimas e trágicas, transformam-se em documentários potentes e cada vez mais presentes no atual cenário das realizações audiovisuais, não ficando circunscritas ao universo dos indivíduos envolvidos.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca.: *33 e Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires** - cinema e humanidades, revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, jul-dez. 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário (2004). Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Ana M. M. A ficção do si mesmo. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, ano VIII, n. 15, nov. 1998.
- DIÓGENES, E. V. **Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro**: do privado ao público. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20484>. Acesso em: 24 fev. 2021.
- DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FREUD, S. Escritores criativos e devaneios (1908). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (v. IX).
- JORGE, Marco A. C.; LIMA, Márcia M. (orgs.). **Saber fazer com o real**: diálogos entre psicanálise e arte. Rio de Janeiro: Cia. De Freud / PGPSA / IP / UERJ, 2009.
- KEHL, Maria Rita. O irrepresentável existe?. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**: psicanálise e literatura, ano VIII, n. 15, p. 66-74, nov. 1998.
- KEHL, Maria Rita. Prefácio. In: COSTA, Ana M. M. **Corpo e escrita**: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). Tradução de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985a.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985b.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)**. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LACAN, Jacques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 (Campo Freudiano no Brasil).

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

MIGLIORIN, Cezar. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Alceu**, Revista de Comunicação, Cultura e Política, PUC-RJ, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 38-48, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=235&sid=25> Acesso em: 28 mar. 2021.

ODIN, Roger. Le film de famille dans l'institution familiale. In: ODIN, Roger (org.). **Le film de famille**: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

ODIN, Roger. As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, UERJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 159-172, 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

DIÁRIO de uma busca. Direção e roteiro: Flávia Castro. Brasil/França, 2010.

ELEGIA de um crime. Direção e roteiro: Cristiano Burlan. Brasil, 2018.

ELENA. Direção e roteiro: Petra Costa. Brasil, 2012.

MATARAM meu irmão. Direção e roteiro: Cristiano Burlan. Brasil, 2013.