

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

GIULIANNA NOGUEIRA RONNA

IDENTIDADES SOB RASURA:
O DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO COMO REESCRITA GRÁFICA E HISTÓRICA DA
DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

Porto Alegre
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GIULIANNA NOGUEIRA RONNA

IDENTIDADES SOB RASURA:
O DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO COMO REESCRITA GRÁFICA E
HISTÓRICA DA DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Artes e Design – FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2024

Ficha Catalográfica

R773i Ronna, Giulianna Nogueira

Identities sob rasura : o documentário biográfico como reescrita gráfica e histórica da ditadura civil-militar (1964-1985) / Giulianna Nogueira Ronna. – 2024.

175.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. comunicação. 2. cinema documentário biográfico. 3. instância gráfica. 4. reescrita histórica. 5. ditadura civil-militar (1964-1985). I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

GIULIANNA NOGUEIRA RONNA

IDENTIDADES SOB RASURA:
O DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO COMO REESCRITA GRÁFICA E
HISTÓRICA DA DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (Orientadora – PUCRS)

Prof. Dr. Bruno Leites (UFRGS)

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS)

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello (UAM)

Prof. Dr. Roberto Tietzmann (PUCRS)

Porto Alegre

2024

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS, pelo acolhimento e suporte ao longo dos últimos quatro anos. À Professora Cristiane Freitas Gutfreind, entre as tantas razões para agradecer, ressalto a confiança, a amizade, a supervisão generosa e, sobretudo, por nos guiar na habilidade em interrogar as imagens com a constância e a agudeza necessárias. Aos professores da Banca de Qualificação e Defesa, Roberto Tietzmann, Bruno Leites, Charles Monteiro e Jamer Mello, por aceitarem contribuir com esta investigação. A tese se entrelaça com a experiência e as interações com os colegas do Cinesofia e do Kinepoliticom, aos quais muito tenho a agradecer. Aos meus pais, minha irmã e meu irmão, continuo agradecendo pelo nosso constante fluxo de livros e filmes e por tornarem o caminho mais suave e seguro. Ao Michael, expresso minha gratidão pela permanente escuta, incentivo e pela leitura sempre atenta e criteriosa. Aos meus filhos, João e Pedro, por todo o movimento; por permitirem o meu ir e vir. Dedico esta tese a vocês.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação centrada na análise da escritura gráfica presente em documentários biográficos brasileiros contemporâneos que abordam a temática acerca da ditadura civil-militar (1964-1985), interrogando a forma como a palavra e o traço inscritos na imagem contribuem para a construção narrativa das identidades históricas. A pesquisa se concentra na abordagem benjaminiana, na qual as composições fílmicas são consideradas como espaços para uma reescrita crítica e política da história, em diálogo com a filosofia derridiana, que concebe a questão identitária em sua alteridade, dissolução e impossibilidade de apreensão. Partindo da compreensão de que o atual contexto político e social do país exige uma revisão contínua do período ditatorial, devido aos constantes ataques e ameaças às instituições democráticas, bem como à celebração pública da violência do regime autoritário, a presente tese propõe indagar a problemática gráfica nos documentários *Retratos de identificação* (2014), *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019) e *Apiyemiyeki?* (2020), uma vez que estes filmes abordam os deslocamentos da história, suas rupturas e intervalos, por meio de determinadas escolhas estéticas, incluindo o uso recorrente de elementos gráficos. A metodologia adotada baseia-se nos *falsos movimentos* (Badiou) do cinema, pelos quais a absorção das particularidades gráficas efetiva-se. Essa perspectiva, visando identificar e compor os eixos de análise, destaca a presença da palavra e dos traços inscritos na imagem, aqui denominados como 'momentos gráficos', os quais são observados, neste estudo, sob três perspectivas: plástica, histórica e identitária, permitindo, assim, o acesso a diferentes camadas de apreensão narrativa. Nas composições, a pesquisa identificou a carta/escrita, os documentos/grafias, e o autorretrato/traço, como marcadores metodológicos por reterem, em sua essência e profundidade imagética, uma correlação com a extensão e a experiência do sujeito no mundo, além de estarem vinculados às temporalidades implicadas. Ao explorar os modos de inscrição e como estes revelam e engendram novas formas de apreensão do conhecimento histórico, o que se percebe é uma fratura identitária, fazendo emergir, no processo, uma relação incondicional com a alteridade, com um outro, em suas distâncias, interrupções e invisibilidades, colocando a composição *sob rasura*, sob tensão, sendo capaz de modificar a experiência histórica do espectador e reafirmando, assim, o cinema como um espaço para uma reescrita crítica e profunda do passado.

Palavras-chave: cinema documentário biográfico; ditadura civil-militar; inscrição gráfica; identidade narrativa; reescrita histórica.

ABSTRACT

This thesis proposes an investigation focused on the analysis of graphic writing present in contemporary Brazilian biographical documentaries that address the theme of the civil-military dictatorship (1964-1985), interrogating how the written word and trace inscribed in the image contribute to the narrative construction of historical identities. The research focuses on the benjaminian approach, in which film compositions are regarded as spaces for a critical and political rewriting of history, in dialogue with derridean philosophy, which conceives the issue of identity in its otherness, dissolution, and impossibility of apprehension. Starting from the understanding that the current political and social context of the country demands a continuous and critical review of the dictatorial period, due to the constant attacks and threats to democratic institutions, as well as the public celebration of the violence of the authoritarian regime, this thesis proposes to address the issue in the films *Retratos de identificação* (2014), *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), and *Apiyemiyekî?* (2020), as they deal with the displacements of history, its ruptures, and intervals through specific aesthetic choices, including the recurrent use of graphic elements. The adopted methodology is based on the false movements (Badiou) of cinema, through which the absorption of graphic particularities is effected. This approach, aiming to identify and compose the categories of analysis, highlights the presence of words and traces inscribed in the image, here referred to as 'graphic moments', which are observed in this study from three perspectives: plastic, historical, and identitarian, allowing access to different layers of narrative apprehension. In the compositions, the research identified the letter/writing, documents/graphemes, and self-portrait/trace as methodological markers for retaining, in their essence and depth of imagery, a correlation with the extent and experience of the subject in the world, besides being linked to the implied temporalities. By exploring the modes of inscription and how they reveal and engender new forms of apprehension of historical knowledge, what is perceived is an identity fracture, reaching only its future, bringing forth in the process an unconditional relationship with alterity, with an other, in its distances, interruptions, and invisibilities, placing the composition under erasure, under tension, being capable of modifying the viewer's historical experience and thus reaffirming cinema as a space for a critical and profound rewriting of the past.

Keywords: biographical documentary cinema; civil-military dictatorship; graphic inscription; narrative identity; historical rewriting.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: tipografia / 33
- Figura 2: inscrições iniciais / 34
- Figura 3: tipografia 2 / 35
- Figura 4: título / 36
- Figura 5: o alvo/ 36
- Figura 6: sobreposição Brasília / 38
- Figura 7: sobreposição estrada / 40
- Figura 8: inscrições / 60
- Figura 9: Egydio / 62
- Figura 10: avião / 63
- Figura 11: conjunto fragmentos / 74
- Figura 12: circulação da carta / 76
- Figura.13: carta César / 77
- Figura 14: fragmentos inscrições / 85
- Figura 15: carta datilografada / 86
- Figura 16: Carol e Iramaya / 89
- Figura 17: carta pós anistia / 94
- Figura 18: cartaz / 100
- Figura 19. : fragmentos documentos / 101
- Figura 20: laudo e inscrições/ 104
- Figura 21: fragmentos registros armas / 106
- Figura 22: conjunto gráfico / 109
- Figura 23: o alvo / 110
- Figura 24: *checklist* / 113
- Figura 25: nome no documento / 115
- Figura 26: nome no laudo / 116
- Figura 27: nomes na fotografia / 116
- Figura 28: identificação nome / 117
- Figura 29: identificação nome II / 118
- Figura 30: mugshot / 119
- Figura 31: números / 119
- Figura 32: números e nomes / 120

- Figura 33: banidos capa / 122
- Figura 34: banidos parte I / 122
- Figura 35: banidos parte II / 123
- Figura 36: assinatura Lauria / 124
- Figura 37: nomes militares / 124
- Figura 38: lista / 126
- Figura 39: documento Dora / 127
- Figura 40: caligrafia pesada / 131
- Figura 41: pergunta / 133
- Figura 42: caligrafia duplicada / 135
- Figura 43: nomes objetos / 136
- Figura 44: desenhos carros rodovia / 141
- Figura 45: sobreposição I / 142
- Figura 46: sobreposição II / 144
- Figura 47: sobreposição III / 145
- Figura 48: elementos/ 148
- Figura 49: desenhos / 149
- Figura 50: formas de ver/151
- Figura 51: Ilustração do artista Dió / 152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / 10

1. CAPÍTULO 1 TRANSCRIÇÕES / 29

1.1 Inscrições: a imagem na palavra /32

1.2 Sobreinscrições: entre a palavra, o traço e a imagem / 42

1.2.1 Escrituras: entre a palavra, o cinema e a história /44

1.2.2 A imagem escritural: do rastro à memória /48

1.3 Reescritas: entre o biográfico e o histórico / 52

1.3.1 O traço biográfico / 53

1.3.2 Identidade sob rasura / 64

CAPÍTULO 2 A INSCRIÇÃO EPISTOLAR / 69

2.1 O silêncio epistolar: uma outra escuta possível / 70

2.2 A voz ferida: entre ausências e presenças / 79

2.3 Murmúrios: a voz do outro / 90

CAPÍTULO 3 OS DOCUMENTOS E SEUS RESTOS / 98

3.1 Desidentificações gráficas / 99

3.2 Memória gráfica e espectral / 107

3.3 Grafias do nome e a dissolução do sujeito / 114

CAPÍTULO 4 DO TRAÇO À PALAVRA / 129

4.1 O assombro gráfico: uma outra forma de ver / 130

4.2 Traços em pele de imagem: história e resistência / 138

4.3 O autorretrato em ruína/ 147

APONTAMENTOS FINAIS / 156

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / 164

ANEXOS/ 172

INTRODUÇÃO

Este estudo concentra-se na investigação da escritura gráfica presente em documentários biográficos brasileiros que se ocupam da temática acerca da ditadura civil-militar (1964-1985), buscando compreender a forma como a palavra e o traço inscritos na imagem participam da elaboração narrativa das identidades e das temporalidades históricas. A pesquisa propõe uma abordagem que concebe as composições fílmicas como instrumentos de reescrita crítica e política da história. Ao explorar os modos de inscrição e como estes engendram novas formas de apreensão do conhecimento histórico, o que se percebe é uma fratura tanto identitária quanto temporal, fazendo emergir no processo uma relação incondicional com a alteridade, com um outro, em suas distâncias, interrupções e invisibilidades.

O ponto de partida para a investigação desta pesquisa entrelaça dois momentos: a finalização da minha dissertação, quando interroguei a relação entre a escrita e o cinema na perspectiva da contaminação entre as linguagens, com reflexões acerca da fragilidade da memória e do arquivo; e a observação de que uma certa recorrência gráfica alcançava documentários biográficos brasileiros comprometidos em examinar o passado, assimilando os deslocamentos da história. Filmes em que a palavra e o traço, inscritos na imagem participam da composição narrativa, expondo excessos, contradições e textos submersos, revelando personagens cuja identidade aparece deslocada, de difícil apreensão.

Somado a isto, o entendimento de que no contexto brasileiro, especificamente a partir de 2013, diante de uma realidade política e social abalada por acontecimentos como as jornadas de junho do mesmo ano, o golpe parlamentar de 2016, as eleições presidenciais de 2018 e 2022 e os atos golpistas em 8 de janeiro de 2023, impelem a constante revisão e permanente crítica da história recente do país sob o ponto de vista dos efeitos da ditadura civil-militar (1964-1985) na sociedade, uma vez que, nestes cenários, testemunhamos constantes ataques e ameaças às instituições democráticas, bem como, a celebração pública da violência do

regime autoritário. Acontecimentos que longe de constituir eventos isolados ou recentes, estão interligados ao processo de transição do país ao término do período ditatorial. Uma dinâmica que abrange acordos de silenciamento, políticas públicas de reparação insuficientes, construções discursivas de negação e desafios relacionados à preservação da memória e à ausência de punição no que concerne à violação dos direitos. Trata-se de um cenário marcado por lacunas substanciais que perduraram ao longo das últimas décadas proporcionando condições para que diversos acontecimentos enfraquecessem os acordos democráticos e comprometessem o pacto institucional.

Nos últimos anos, conforme acima mencionado, presenciamos o fortalecimento do discurso autoritário, a defesa e apologia à tortura em diferentes manifestações, bem como apelos à reintrodução do AI-5 (Ato Institucional nº 5) e ao fechamento do Congresso e do Supremo Tribunal Federal, culminando na tentativa de golpe marcada pela violência e pela degradação do patrimônio do Estado, ocorrida em 8 de janeiro de 2023, após a eleição do presidente Luis Inácio Lula da Silva, em 2022. Em uma síntese, em relação à complexidade desta ambientação, é importante saber que os alicerces que configuram o panorama atual são forjados pela presença persistente da extrema violência e do autoritarismo estatal ao longo de diferentes períodos históricos, resultando, como exemplo, no etnocídio dos povos originários e na institucionalização da violência dirigida a mulheres, negros e à comunidade LGBTQIA+ e periférica, conforme demonstra Teles; Quinalha (2020). Diante do espectro desse passado, marcado por eventos traumáticos e da persistência das políticas de silenciamento, a sociedade encontra dificuldades em elaborar o trauma e compreender de maneira crítica e reflexiva as fraturas políticas, sociais e institucionais que interrompem o processo democrático, abrindo caminho para o risco contínuo da repetição dos erros e do horror.

Apesar da tentativa de efetuar alguns movimentos importantes, como determinadas políticas de reparação e rememoração, bem como ações educacionais e culturais, enquanto processos fundamentais para a

elaboração apropriada do ocorrido, de acordo com Teles; Quinalha (2020), o país encontra-se ainda distante de alcançar um cenário satisfatório nesse contexto. Os autores apontam diversas problemáticas relacionadas a diferentes instâncias, desde a forma como a lei da anistia foi implementada, passando pelas dificuldades de adequação dos conceitos discursivos do processo de transição ao contexto brasileiro, chegando a forma como o próprio sistema de criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em maio de 2012, foi conduzido. Destinada a investigar as violações aos direitos humanos durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) - uma demanda de longa data dos grupos de vítimas e familiares de desaparecidos e mortos políticos - quando instaurada, a comissão ocorreu sob acordos e negociações com setores conservacionistas, o que comprometeu a integridade do processo. Além disso, na composição do relatório final, a CNV encaminhou à Dilma Rousseff, então chefe de estado, um documento contendo apenas recomendações, sem ações mais contundentes que pudessem contribuir para evitar o declínio dos princípios democráticos em favor do autoritarismo. O que se observou é que à medida que se progride em direção ao conhecimento histórico, torna-se evidente que muitos aspectos jamais serão completamente revelados, evidenciando a fragilidade de todo o sistema, pois, como destacam os autores, no mesmo período de conclusão dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, iniciou-se o processo de *impeachment* da presidenta, resultando no golpe parlamentar de 2016.

Este preâmbulo é fundamental para contextualizar o espaço de reflexão ao qual a pesquisa se propõe a ocupar, uma vez que esta abordagem proporciona uma compreensão sobre como as estruturas políticas e sociais provenientes do período ditatorial ainda exercem influência na realidade brasileira, alcançado o cinema enquanto expressão e sintoma desse contexto histórico, conforme sustenta Gutfreind (2009). Além disso, demonstra, brevemente, a maneira como o país é moldado pelo esforço organizado de apagamento e silenciamento do passado, assim como na manutenção de narrativas antidemocráticas e negacionistas em relação às violações de direitos.

É fundamental ainda acrescentar que a base do discurso de justiça de transição ideal para a concretização de uma democracia robusta e de uma sociedade crítica e reflexiva, encontra respaldo nos seguintes aspectos, enfatizados por Teles; Quinalha (2020): os direitos à reparação, à memória, à verdade dos fatos ocorridos e, ao acesso à justiça. Idealmente, esses direitos deveriam ter sido efetivados por meio de medidas constantes, tais como a concessão de indenizações com ampla divulgação, a facilitação do acesso a documentos e a arquivos relacionados à repressão, o estabelecimento de locais de memória, a realização de homenagens e celebrações para rememorar o fato histórico e, sobretudo, a responsabilização jurídica dos envolvidos. De acordo com os autores, à medida que o país se afasta do acontecimento, a implementação dessas políticas de reparação torna-se mais desafiadora, resultando na perda de testemunhos e documentos cruciais, bem como a dispersão de possíveis responsabilizações. Entendo que é dentro desse espectro, no intervalo que compreende o direito à memória e o acesso aos fatos, que os documentários biográficos brasileiros contemporâneos, comprometidos com o período ditatorial, direta ou transversalmente - ao lado de outros esforços sociais, políticos e artísticos - demonstram sua potência política enquanto reescrita da história.

Dentro desse quadro, produções que se propõem a revisitar o período referido, por meio de testemunhos e trajetórias biografadas, contribuem para uma reflexão crítica do legado histórico da ditadura, inserido nas constituições subjetivas e identitárias do país. Essas construções, além de atuarem como sintoma do seu tempo, permitem que o acontecimento histórico torne-se presente [...] sob a forma de traços e ressonâncias (Gutfreind, 2009, p. 143), o que possibilita uma aproximação do passado e do presente do país, conectando e articulando tensões e sentidos historicamente estabilizados.

Com base nesse contexto, ao considerar o cinema um território de potencialização para uma escrita crítica da história (Benjamin, 2017; 2021), torna-se relevante refletir as construções no interior da imagem como premissas de conhecimento histórico, seja na forma como um filme

reconfigura as temporalidades, aproximando-se de um tempo “desarticulado” (Derrida, 1994, p. 43), aberto às possibilidades do ocorrido; seja a partir das escolhas estéticas que interferem na ordem narrativa, ou ainda, na forma como as subjetividades dos sujeitos históricos são abordadas, interrompendo a representação de uma identidade fixa e unificada, pontos que aqui ganham atenção.

Tendo em vista que estas questões atravessam o debate em torno do gênero biográfico, uma vez que a apreensão dos acontecimentos torna-se possível também no interior das histórias individuais e na forma como o tempo é concebido em sua impureza, como afirma Certeau (2011) - para o autor o conhecimento do passado se efetiva em relação a um outro, seja ele sujeito, passado ou o próprio presente que se ausenta - minha inquietação passou a transitar pelas formas de inscrição gráfica no cinema na perspectiva da elaboração temporal no interior da imagem e na construção narrativa das identidades, dado que as modulações biográficas são capazes de responder às representações coletivas, expondo as particularidades do tecido social a qual pertencem, engendrando, assim, um discurso sobre a sociedade, sua época e sua história.

Interessa então, o debate em torno das relações entre cinema e escrita, as ressonâncias, as reflexividades e as distâncias que emergem do cruzamento entre texto e imagem, traço e imagem, consideradas no momento em que a palavra e o traço comparecem à composição fílmica, seja ela materialidade, assunto, ou mesmo, no empréstimo dos gêneros que presumem um campo textual, como a biografia e o ensaio, como sugere Rowland (2015), para que se possa interrogar a forma como a palavra e o traço inscritos na imagem são capazes de interferir na elaboração e na apreensão do conhecimento histórico a partir da elaboração narrativa das identidades e das temporalidades.

O primeiro movimento metodológico para a estruturação da pesquisa consolidou-se em uma imersão em torno da filmografia correspondente.

Com um olhar atento às inscrições gráficas, pude revisitar as modulações biográficas voltadas à temática da ditadura civil-militar (1964-1985), constatando como a palavra e o traço estão presentes nos registros imagéticos dos documentários biográficos brasileiros, desde as primeiras produções nos anos 80, como nos filmes *Os Anos JK – Uma Trajetória* (1980), *Jango* (1984), e *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). Inicialmente, tais inscrições limitavam-se a recortes de jornal, cartazes e faixas de protestos, relacionando-se com a narrativa pragmaticamente ao abordar a história de forma mais informativa e didática. Com o passar dos anos, estas inscrições começaram a receber um espaço considerável na narrativa, mais especificamente a partir de 2008, em filmes como *Simonal – Ninguém Sabe o Duro Que Dei* (2008) e *Diário de Uma Busca* (2008), trazendo para a visualidade a leitura de cartas, a ênfase em caligrafias, em desenhos e recortes cada vez mais íntimos e pessoais. Fato que acompanha a observação de Gutfreind (2020, informação verbal)¹ de que a cinematografia brasileira em questão, torna-se mais subjetiva, na medida em que a efetivação de ações sociais, como a abertura de arquivos políticos e o relato público de torturadores, interpelaram e rememoraram o acontecimento histórico, integralizando uma reflexão sobre o período e suas consequências em diversas instâncias da sociedade. Nesse sentido, é possível cotejar a recorrência gráfica com uma narrativa subjetiva, que entrelaça o aspecto íntimo com a história, reconfigurando a experiência histórica a partir dos relatos pessoais e, por sua vez, gráficos.

No decorrer desta fase imersiva nas imagens, considerando o recorte temporal pós-2013, identifiquei algumas narrativas biográficas documentais com uma escritura gráfica contínua, privilegiando o uso de desenhos, anotações, documentos, palavras inscritas, cartas e gestos de escrita, compondo uma estrutura visual pautada no protagonismo gráfico. Também foi possível perceber como estas composições, graficamente contaminadas, estabelecem uma relação com o passado, trazendo camadas da história à

¹ Fala proferida na Conferência de abertura da I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais da UFRGS pela Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind/ A discussão entre imagens: o político no documentário contemporâneo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=j5cA2iWGcQA>>

superfície e, propondo-se a construir, na dimensão poética e narrativa, a identidade do sujeito ou da comunidade biografada. Esse processo se passa ao recorrer à escrita, a partir de arquivos históricos e pessoais.

Em vista deste levantamento e considerando que a contaminação entre escrita e cinema, em suas apropriações e desvios, desdobra-se em um percurso narrativo apto a dar conta das subjetividades, selecionei três filmes para interpelar o documentário biográfico brasileiro neste estudo: *Retratos de identificação* (2014), *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019) e *Apiyemiyekî?* (2020) compondo, assim, o recorte de observação desta pesquisa. A seleção dessas obras foi baseada a partir daquilo que a inscrição gráfica em cada filme convoca e aqui identifico, seja acercando os silêncios, as fraturas históricas e identitárias ou relacionando-se com o passado a partir daquilo que dele resta enquanto traço. Ao eleger produções com consistente apelo político, privilegiando obras que se aproximam da temática da ditadura, foi igualmente considerada a extensa e pregnante presença da inscrição da palavra e do traço gráfico de modo distinto e diverso, para que se possa acolher a temática e as contingências de tal contaminação.

Comprometidos com o propósito em examinar o passado, entrecruzando temporalidades, estes filmes procuram assimilar os deslocamentos da história, suas rupturas e intervalos, por meio de determinadas escolhas estéticas, entre elas, a recorrência gráfica. São produções que dialogam com o ensaísmo e as modulações biográficas, mostram fragmentos de acontecimentos com integrantes da resistência ao regime autoritário ou vítimas da violência da repressão, expondo as especificidades do período, como a experiência do trauma, das prisões, da tortura, do exílio e o fracasso dos ideais revolucionários. São postas em cena trajetórias interrompidas, testemunhos de sobrevivência, memórias pessoais e históricas, sobrepostas ao presente, através de operações temporais no interior da imagem, alinhavando e atualizando uma crítica social e política ao país, o que os torna um recorte de observação adequado para a proposta da pesquisa.

Avançado um pouco mais acerca do objeto empírico, é importante salientar que a circulação da palavra e do desenho nos filmes acima referidos, relaciona-se graficamente com o tema da ditadura civil-militar (1964-1985) engendrando um espaço adequado para que a reflexão aqui proposta estabeleça um ponto de contato. Cada um, representativos da sua especificidade, solicita um caminho de observação, detalhado adiante no texto. Cabe ressaltar, que neste conjunto, a proposição de estudo não recai na integralidade da obra, mas nos fragmentos, que aqui passo a chamar de momentos gráficos, contendo a presença material da palavra e do traço, como também, nas figuras ou na temática que os sugerem.

Desde as etapas iniciais desta investigação, nas primeiras incursões imagéticas e bibliográficas, o pensamento desconstrutivista derridiano se fez presente, não apenas oferecendo o horizonte epistemológico, como também atravessando os percursos que se desdobraram ao longo do desenvolvimento teórico e analítico. O que essencialmente se justifica pela perspectiva de que a escrita, ampliada ao conceito de escritura, viabiliza um deslocamento em relação à maneira de abordar as questões gráficas, considerando os rastros, o traço, a rasura e, sobretudo, as invisibilidades inerentes a estes processos. A tese ainda estabelece um diálogo com a filosofia benjaminiana em relação ao conceito de escrita da história e com as reflexões de Ricoeur sobre a identidade narrativa², bem como a perspectiva política e pictórica da palavra em Rancière, traçando pontos de contato e, por

² O leitor mais atento pode estar se perguntando como a tese irá percorrer perspectivas que se distanciam como as de Derrida e Ricoeur, reconhecidos por suas discrepâncias conceituais. Desde já, asseguro que, considero, conforme sugerido por Coelho (2019) a possibilidade de reunir a conciliação ricoeuriana com a desconfiança derridiana, a partir da ideia de que se instaura um movimento permanente de construção e dissolução. Ao seguir essa linha espiral, a desconstrução de Derrida proporciona uma compreensão mais profunda da não totalidade identitária, revelando as fissuras e contradições presentes nas estruturas narrativas e discursivas. Essa abordagem desconstrutivista ajuda a dismantelar as noções fixas de identidade, evidenciando a complexidade e a multiplicidade de significados. Por sua vez, a contribuição de Ricoeur torna-se crucial ao fornecer ferramentas para expressar narrativamente essa falta de plenitude, oferecendo um caminho para articular as lacunas identitárias de forma narrativa.'

vezes, distanciamentos, que serão detalhados ao longo das seções. É crucial destacar que, fundamentando-se nesses autores, a pesquisa opera com o conceito de inscrição para além da simples transcrição, enquanto um sistema, no qual a escritura se expande em uma teia capaz de movimentar-se por múltiplas experiências e distintas problemáticas, sendo capaz de compreender e, ao mesmo tempo, ultrapassar o conceito de linguagem e escrita.

Neste momento, torna-se relevante, a fim de avançar nos desdobramentos metodológicos, antes elucidar, de maneira sucinta, como a questão identitária é desenvolvida por Derrida, pois, dentre todas as possíveis linhas de acesso à pesquisa, como meio de apresentar o escopo desta investigação, escolho esta, em virtude do aspecto da invisibilidade e da alteridade em suas conceituações subjacentes.

É precisamente na forma como o *traço*³ contamina o discurso que a desconstrução derridiana, cujo cerne é a alteridade, encontra um espaço para expressar sua essência. Quando Derrida (1973) aciona um transbordamento da palavra, da escrita e da linguagem, a partir do conceito, - ou melhor, do *quase-conceito*⁴, de escritura – o que se estabelece é um deslocamento na relação da inscrição com o exterior, logo, com a alteridade. O que inevitavelmente alcança a problemática identitária, na qual, segundo o autor, distante de uma estabilidade, está sempre em um constante movimento em direção ao outro. Nesta perspectiva, em que o outro está na origem de tudo, a tentativa de totalização, de alcançar uma única verdade, pureza ou homogeneidade, é sempre frustrada. Um processo que se estabelece, então, mediante rupturas, interrupções e fraturas intrínsecas.

³ Importa saber que a pesquisa trabalha como a ideia de traço enquanto traçado, desenho, e também a partir da compreensão do *traço* derridiano que remete a noção de *resto*, como resíduo de possibilidade; de sentido; como aquilo que se torna apreensível em um outro tempo, contexto ou sujeito. Dessa forma, ao longo do texto, utilizo a grafia 'traço' para o desenho e '*traço*' (itálico) para a concepção derridiana. Para o autor, há o *traço* como *resto* (*reste*); como *restância* (*restance*) e *resistência* (*résistence*), sendo, em suma, aquilo que estabelece uma presença a partir de uma ausência; da ideia de um outro que sempre escapa. Nesse sentido, a manutenção do *traço* da palavra e da imagem ultrapassa a materialidade gráfica e alcança a sua espectralidade: nas identificações possíveis que o cercam e nele se entrelaçam, como sugere Serra (2011).

⁴ O termo 'quase-conceito' é empregado por Derrida (1973) como os indecíveis, aquilo que ultrapassa conceitos definidos, compreendidos em constante fluxo, em permanente construção, assim como o próprio pensamento.

É importante salientar que essa abordagem parte da desestabilização proposta por Derrida (1973) acerca dos modelos alicerçados na metafísica da presença, na qual, as dicotomias e as hierarquias enclausuravam os sentidos de forma única e totalizante. O autor propôs uma dissolução desta dinâmica em direção à convergência dos campos de saber, como a filosofia, a ciência e as artes, para que se possa desconstruir o que antes se colocava em uma oposição hierarquicamente reducionista. Nesse sentido, a desconstrução derridiana⁵ desfez oposições como o dentro/fora, a presença/ausência, o visível/invisível e a fala/escrita, permitindo que a linguagem fosse capaz de denunciar, do seu próprio interior, seus limites, suas falhas e sua insuficiência. O que importa é compreender que a *diferença* permitiu pensar o descentramento do sujeito e logo, a compreensão de uma identidade que se produz no diferir, na diferença, enquanto alteridade, acionando zonas temporais em que o traço alcança um sentido ligando-se a outros possíveis, anteriores ou posteriores.

Dessa forma, alcançar uma identidade é sempre um processo constante e fantasmático, logo, a identidade se manifesta sempre como uma possibilidade, um porvir, uma busca, haja vista que, para o autor, o outro é aquilo que perpetuamente se encontra na iminência, jamais se concretizando, sempre em uma quase-relação. Portanto, se alcançar a identidade consiste precisamente no reconhecimento da sua impossibilidade, jamais atingindo sua totalização, homogeneidade ou estabilidade, construir narrativamente essa identidade no interior da composição fílmica, significa empregar recursos estéticos discursivos capazes de absorver esta condição lacunar.

Com esta perspectiva descrita, é possível perceber que ao recorrer à palavra e ao traço gráfico como uma via de acesso ao sujeito histórico, na

⁵ Ao empenhar-se na desconstrução do privilégio da voz (*phoné*) na oposição fala/escrita, Derrida (1973) criticou o fonocentrismo, no qual a fala seria o modo mais autêntico de acesso ao conhecimento, e a escrita, uma simples derivação; representação material daquilo que é dito. Para o autor, esta concepção refletiria a predominância da presença sobre a ausência, do agora sobre o porvir, do falado sobre o escrito, obscurecendo ou reforçando relações de poder presentes em textos e discursos. Tal descentralização, questiona a estabilidade e a fixidez da linguagem, reconhecendo na escrita, em sua complexa relação com a representação, um modo de subverter e desestabilizar formas dominantes de conhecimento e poder. Desse modo, considerando a linguagem instável, fragmentada e os sentidos, suspensos e constantemente adiados, Derrida (1973) reconhece na contingência e na indeterminação que sustenta a multiplicidade e a contrariedade dos possíveis da palavra, a capacidade da escrita em interferir e subverter o entendimento do que é dado, do sujeito, do mundo e da história.

forma como a inscrição gráfica assume os rasgos temporais e as dissoluções identitárias, os filmes acabam por revelar as ausências daquilo que é narrado, visto que, na perspectiva do *traço* em Derrida (2010) a palavra carrega sempre o aspecto da invisibilidade, sugerindo uma falta, um exterior à imagem. Importante salientar que, para o autor, o visível é o domínio que tende a abrigar os sentidos fixos, as oposições hierárquicas e as dicotomias restritivas. Enquanto a invisibilidade, capaz de contaminar o espaço visível de fora para dentro, é responsável por dissolver as fronteiras, permitindo que o acesso ao outro se manifeste. Dessa forma, entendo que os momentos gráficos ao participarem da composição narrativa, acabam também depositando no filme o caráter espectral que acompanha o traço e a palavra.

Importante ainda ressaltar que ao longo de todo o desenvolvimento da tese, a questão da invisibilidade aparecerá atrelada a conceitos que se relacionam a partir desse não visível e da sua condição de impossibilidade, como o *rastro*, o *traço* e própria ideia da *rasura*, uma vez que a palavra, a escrita, o traço e o rastro participam e condicionam tanto a identidade narrativa como a elaboração das temporalidades, colocando-as sob tensão, instáveis, ou seja, sob *rasura*: entre presenças e ausências, o visível e o não legível, a memória e apagamento.

Para Derrida (1973; 1998; 2001c), uma vez sob *rasura*⁶, as estruturas e as conseqüentes leituras do objeto passam por ajustes; não apenas entendida como destruição ou aniquilação do que é dado, mas também, como um gesto que se relaciona ao processo de releitura e reescrita. O conceito está associado, na filosofia derridiana, ao transbordamento e à insuficiência da palavra que carrega sempre uma relação com o não visível em sua própria legibilidade. Nesta perspectiva, quando algo está sob *rasura*,

⁶ No prefácio da edição de Gramatologia, Gayatri Spivak refere-se à imprecisão da palavra como uma marca da *rasura*: legível e instável, modificada. No mesmo texto, Derrida - com discrepâncias entre edições - lança mão de sinais gráficos colocados por cima das palavras para demonstrar a compreensão de que algo, quando rasurado, tem sua legibilidade naquilo que aponta para o que não pode mais ser visto, pois foi rasurado, logo, o invisível da palavra. É importante ressaltar que a *rasura* não necessariamente ocorre em sua materialidade, marca ou mancha gráfica, podendo ser considerada como a capacidade de deslocamento, transferência e reenvio; uma dissolução de algo existente, dado e presumido, que, em certa medida, assume o fora, o invisível, logo, o outro da composição.

aciona novos pontos de leitura, novas relações naquilo que é dado, ou seja, o traço que rasura, ao mesmo tempo identifica e oculta, subtrai algo do visível. Portanto, uma identidade sob rasura na construção narrativa é uma identidade sob tensão, instável, entre aquilo que a identifica e ao mesmo tempo a dissolve.

Somado a isto, importa também a compreensão de que ao acercar o não visível da palavra, aproxima-se da forma como o cinema articula-se politicamente, uma vez que, segundo Comolli (2008, p. 176), as operações no interior do filme, de recorte e subtração mobilizadas para que um fora possa ser apreendido, interferem nos discursos, no dado, no presumido do mundo. Para o autor, o não visível participa daquilo que é filmado enquanto resto na imagem. Portanto, se estamos diante de uma visualidade gráfica capaz restabelecer a compreensão não linear dos acontecimentos, tornando-se meio para apreender o passado em sua contingência, entendo que os momentos gráficos presentes no interior dos documentários biográficos, ao colocarem as identidades *sob rasura*, instáveis, permitem que o filme funcione como uma reescrita da história e, de certa forma, também política, uma vez que modifica a experiência histórica do espectador.

Tendo em vista os pressupostos conceituais, previamente descritos, e as observações preliminares dos filmes, a reflexão aqui levantada solicita uma estrutura metodológica na qual, a contaminação entre as linguagens possa ser contemplada em uma perspectiva teórica assente das reflexividades, espelhamentos, conflitos, choques e possíveis refrações.

Nessa perspectiva, os movimentos do cinema descritos por Badiou (2002), sobretudo aquele que revela a heterogeneidade cinematográfica, apresenta uma convergência metodológica adequada para que se possa alcançar as finalidades da pesquisa. Em outras palavras, sendo o movimento impuro responsável por um filme incorporar as especificidades de outras

artes e, paralelamente, impedir que se dissolvam na imagem, como afirma o autor, é possível estabelecer um ponto de contato com a forma como a relação entre a escrita e o cinema é problematizada por Clara Rowland e Tom Conley (2016) visto que estes autores utilizam a expressão *falso movimento* para admitir e reproduzir a resistência que se aloja não apenas na ilusão do movimento cinematográfico, como também, nos sentidos da escrita.

A forma como, para Badiou (2002, p. 103), um filme se efetiva naquilo que ele subtrai do visível, interessa para esta configuração metodológica, dado que tal operação de subtração se realiza por meio do próprio movimento, seja ele o corte, a parada ou ainda a “circulação impura de outras linguagens” na composição cinematográfica. Portanto, é possível assimilar a inscrição gráfica na imagem, como parte desse movimento, falso e impuro, que a absorve no espaço narrativo e age sobre ela, destituindo-a dela mesma. Com esse suporte, caberá às análises propostas, não apenas identificar, mas sustentar a forma como a organização gráfica no filme estabelece caminhos de apreensão do que é posto na imagem. Portanto, a metodologia que aqui se desenha, auxilia que o cinema e a escrita sejam interpelados em seus momentos de encontro, correspondências e diferenças. A partir dos momentos gráficos, bem como, na sugestão da ideia de escrita, será possível traçar um caminho de observação e análise acerca das possíveis interposições e desvios suscitados na ordem narrativa; na fragmentação e dissolução da linguagem, e nos modos como o próprio filme, atravessado pelo gráfico, se afirma como um tipo de escrita.

Com o entendimento de que um filme, ao absorver todo um vocabulário gráfico - a partir da palavra e do traço inscritos na sua construção narrativa - solicita que a composição passe a ser indagada sob o ponto vista dessa confluência, é possível identificar ocorrências gráficas aptas a subverter a ordem e a dependência narrativa. Presentes na mesma camada daquilo que promove reflexões e questionamentos acerca da forma, da representação e da linguagem, estes momentos gráficos, alcançam uma discussão pela qual a compreensão do sujeito e das temporalidades, ou

melhor, a impossibilidade de sua apreensão única, é atravessada pelo aspecto linguístico da experiência (Gagnebin, 1997), e pela espectralidade que cerca a escrita da história (Benjamim, 2017) orientando que a construção das identidades e das temporalidades passem a ser indagadas também sob o ponto de vista gráfico.

Logo, para que se possa compreender como as potencialidades gráficas são capazes de atuar na concepção da identidade narrativa e na elaboração dos tempos históricos, identifico como momentos gráficos os fragmentos contendo ‘figuras gráficas, representação da forma, contorno linear, traço ou linha’, seguindo a definição de Michaud (2013, p. 75), sejam eles desenhos ou palavras inscritas, bem como, na sugestão da ideia de escrita. Dessa forma, considerando os aspectos estruturais e temporais da composição narrativa e histórica (Ricoeur, 2010), trago três categorias: **carta/escrita, documentos/grafias, autorretrato/traço**. Estes marcadores auxiliam metodologicamente, por reterem, em sua essência e espessura imagética, uma correlação com a extensão e a experiência do sujeito no mundo, bem como com as temporalidades implicadas.

A **carta** fornece um caminho de leitura centrado na forma como a escrita é absorvida pelo espaço narrativo, a partir daquilo que a materialidade ou sugestão da carta convoca, seja enquanto representação ou substituição de uma ausência; na ambivalência e fragilidade da palavra escrita e nas temporalidades e deslocamentos implícitos, explorando a densidade da palavra em suas possíveis configurações, auxiliando a indagar o que do sujeito se revela ou se perde nos momentos gráficos em que a carta, em sua materialidade ou leitura, ganha protagonismo.

Em relação aos **documentos** e suas grafias é possível traçar um caminho para refletir a forma como a identidade é construída narrativamente, através das diferentes inscrições, como as grafias do nome próprio, entre a dissolução do sujeito e sua identificação como um mesmo, entre o idêntico a si e o cindido pela linguagem. Traz para a discussão, as escritas dessa identificação enquanto sugestão do sujeito, bem como, das suas reconfigurações diante do tempo. As tentativas de reconhecimento ou de

fragmentação através destes momentos gráficos contribuem para a constituição e dissociação da identidade, naquilo que a afirma ou contrapõe através das inscrições e suas diferentes grafias.

Em se tratando da categoria referente ao **autorretrato** – permite identificar os momentos em que o desenho ganha protagonismo. O que importa são as indagações que o traço convoca enquanto autorretrato, referindo-se, sobretudo, à forma como o desenho se pensa no seu próprio *traço*; representando a si mesmo, um desenho que se desenha, uma invenção de si como outro. Para Derrida (2010), os autorretratos encenam sua própria impossibilidade de representação, pois, ao partirem de uma memória de si, algo sempre escapa, impedindo sua compreensão, interrompendo qualquer identificação. O que sustenta a reflexão sobre a construção narrativa, a partir do *traço*, do desenho, como algo que resta da imagem anterior, alcançando o aspecto de resto e de rastro nas identidades, acercando as temporalidades e a apreensão dos sujeitos biografados.

Importante elucidar, desde já, que as seções destinadas às análises foram organizadas a partir das correspondências estabelecidas entre os filmes e as categorias definidas durante o processo de imersão nas imagens. Nesse arranjo, exceto o primeiro capítulo reservado ao percurso teórico - com movimentos prévios de análise - os capítulos seguintes, 2, 3 e 4, constituem eixos de análise, cada um relacionado a um filme e a uma categoria. Essa estrutura, quando examinada à luz da fundamentação teórica, ao invés de enclausurar os objetos nas respectivas categorias, possibilita uma expansão das potencialidades de alcance gráfico, uma vez que cada seção é analisada de maneira transversal sob as perspectivas plástica/política, temporal/histórica e identitária/narrativa. Entendo que com esta configuração, compondo uma visualidade maior, torna-se factível apreender a dinâmica pela qual o filme assimila e, ao mesmo tempo, revela o conhecimento histórico, valendo-se da recorrência gráfica, uma vez que permite o acesso à distintas camadas de apreensão e pontos de leitura narrativos.

Ao propor as categorias de análise, distante de estabelecer uma abordagem que vise enxertar outras possíveis imagens, o que se pretende é demonstrar uma formação capaz de ampliar e validar formas adicionais de observação do aspecto gráfico. Nesse sentido, o percurso aqui proposto, com base nos questionamentos que atravessam a pesquisa, estabelece um diálogo com os debates sobre a linguagem, a palavra, a imagem e a escrita da história, para que se possa refletir e assumir a contaminação gráfica na imagem como um modo para apreender os silêncios, os hiatos e as lacunas históricas na visualidade, bem como, as subjetividades do sujeito histórico, aproximando-se do debate sobre as formas de contar e narrar o trauma e, assim, reafirmando o cinema como um espaço de reescrita da história.

Nesse sentido, importa saber que a configuração textual, neste estudo constitui-se no movimento que entrecruza o objeto empírico com o aporte teórico, o que permite à estrutura percorrer os conceitos convocados previamente pelas próprias imagens. Em outras palavras, os paradigmas teóricos aqui trabalhados são aqueles capazes de apreender o que as imagens instigam quando graficamente contaminadas, dessa forma, a análise das imagens e a teoria moldam-se mutuamente nesta pesquisa. Esta abordagem possibilita conduzir às análises empíricas, não em direção às correspondências, mas sim, ao que emerge do encontro, da relação entre as visualidades gráficas e o aporte teórico. O que se coloca em consonância com a afirmação de Badiou (2021, p. 287) de um cinema [...] consciente de que seu objetivo não é mostrar imagens, mas que as imagens entrem em novas relações”.

Feito o exposto, com base nas indagações e reflexões teóricas suscitadas, é possível estabelecer o seguinte objetivo da pesquisa: investigar e compreender como a palavra e o traço inscritos na elaboração das identidades narrativas históricas, efetivam e reafirmam o cinema documentário biográfico contemporâneo como um espaço de reescrita da história recente do país.

Como objetivos específicos, trago os seguintes: abordar a forma como o cinema relaciona-se com a escrita da história, com o espaço biográfico e com a elaboração narrativa das identidades e das temporalidades históricas; Investigar as relações entre palavra, desenho e imagem, para que se possa compreender como os aspectos plástico, político e espectral do traço interferem na composição fílmica; investigar como os momentos gráficos, enquanto recurso narrativo, revelam o conhecimento histórico na imagem e como engendram novas visualidades históricas e temporais.

Em vista disso, a estrutura desta tese se desenvolve em cinco partes, compreendendo os movimentos de interrogação sobre a relação entre a palavra, o traço e a imagem, sendo a primeira esta, destinada à apresentação. A segunda, abrangendo o capítulo intitulado *Transcrições*, fornecendo a fundamentação teórica solicitada pela inscrição dos momentos gráficos, ou seja, com reflexões acerca da contaminação da escrita no cinema na perspectivas de Badiou (2002; 2009; 2022) e Rancière (1996; 2003; 2014; 2016; 2021; 2021b), seguido de questões sobre a escrita da história no âmbito imagético, com considerações de Benjamin (1985; 2005; 2012; 2017; 2021), Didi-Huberman (2017; 2019; 2021; 2021b), Márcio Seligmann-Silva (1999; 2009; 2012; 2018; 2022; 2023), Jean Marie Gagnebin (1994; 1997; 2006; 2014; 2020) e Cristiane Freitas Gutfreind (2009; 2011), cujos escritos lançam luz sobre a complexidade das visualidades históricas; finalizando com questões sobre o gênero biográfico e seu papel na fragmentação dos sujeitos e do conhecimento histórico, a partir de autores como Arfuch (2010), Ricoeur (2007; 2010; 2019), Dosse (2009; 2022), Comolli (2008) e Tavares (2013) dado que, em certa medida, seus escritos desafiam as estruturas que moldam a compreensão identitária, biográfica e documental. Ao reunir estas reflexões é possível compreender como os momentos gráficos, entendidos como reconfigurações no interior na imagem, atuam na concepção narrativa da identidade e na elaboração do passado a partir das ausências e daquilo que falta. Uma abordagem capaz de contemplar o debate sobre o documentário e o espaço biográfico, a reescrita da história na perspectiva gráfica.

Na sequência, com o intuito de ampliar as possibilidades de transcrições gráficas, são elaborados os eixos de análise. Inicia-se com um capítulo intitulado *A inscrição epistolar*, no qual a categoria da carta é examinada no filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Prosseguimos com o capítulo *Os documentos e seus restos*, que se aprofunda na maneira como as diferentes grafias são inscritas nos documentos em *Retratos de Identificação*. Por fim, o quarto capítulo, intitulado *Do traço à palavra*, dedica-se à análise da relação entre desenho, palavra e imagem em *Apiyemiyekî?*.

É importante ainda esclarecer que, o longo das seções, as análises convocam as contribuições de Derrida em relação à escrita e sua natureza espectral. Isso permite uma abordagem das experiências de invisibilidade na construção das identidades, tanto no âmbito narrativo quanto imagético, assim como nas considerações sobre as temporalidades. Por sua vez, Rancière (1996; 2003; 2014; 2016; 2021; 2021b) e Blanchot (2007; 2010; 2011; 2015; 2018) oferecem a matriz teórica necessária para contemplar os silêncios, opacidades e sentidos da escrita, juntamente com o componente político dessas inscrições. Nessa perspectiva, o movimento teórico-analítico visa transcender um rastreamento conceitual amplo buscando fornecer conexões pertinentes à investigação. O escopo direciona-se aos aspectos específicos, que, somados, contribuem para a compreensão de como a questão gráfica se relaciona com as temáticas aqui investigadas. Dessa forma, foi possível identificar e refletir os momentos gráficos que colocam a imagem sob tensão, instável, procurando entender como, uma vez *sob rasura*, a tomada das subjetividades dos sujeitos e os entrelaçamentos temporais, lidos a partir das categorias apontadas, tornam as possibilidades de conhecimento histórico se não visíveis, apreensíveis.

Por fim, gostaria ainda de acrescentar que para percorrer esse contexto, concentro os esforços em uma escrita-desvio, em um permanente traçar como sugere Deligny (2015), que contorna o objeto e os paradigmas teóricos capazes de apreender o que as imagens convocam quando graficamente contaminadas, um traçar que se desdobra entre análises,

contextualizações históricas e conceitos, configurando assim, os movimentos, e os percursos que irão moldar o desenho final da tese.

CAPÍTULO 1

TRANSCRIÇÕES

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

Com essa inclinação, as primeiras imagens em *Retratos de identificação* e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* se correspondem na medida em que ambas apresentam intertítulos narrativos, em fundo preto e tipografia branca, com um traço plasticamente análogo à história que intencionam documentar. Enquanto um reproduz o aspecto das letras datilografadas presentes em fotografias e documentos que registraram as vítimas da violência perpetrada pelos órgãos militares, o outro assume o papel da voz da realizadora, utilizando linhas simples, porém definidas e precisas, como o lugar que ela ocupa na história pelo filme biografada.

Nestes percursos narrativos quando a recorrência da palavra inscrita expande-se em arquivos históricos, cartas, títulos de livros, desenhos, cartazes e citações, podemos tomá-la não apenas como figuração gráfica, simples representação escrita, mas sim, indagá-la a partir daquilo que convoca na imagem, como o fez Ropars-Wuilleumier (1982, p. 59) acerca do papel da letra no que chamou de 'impulso escritural' no cinema. A autora, refletindo o estatuto da escrita no filme de Godard, questionou no texto *L'instance graphique dans l'écriture du film: À bout de souffle ou l'alphabet erratique* qual seria a relação entre a escritura fílmica e a instância gráfica na

imagem, trazendo para tal discussão a metáfora do hieróglifo, na qual a figura estilhaça o significado retido em sua unidade, adquirindo múltiplas possibilidades de leitura de acordo com aquilo que se coloca em relação.

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

Por sua vez, *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* entrecruza passado e presente, refazendo a história a partir do fluxo de cartas trocadas por Iramaya - mãe de César, preso político - com uma das integrantes da Anistia Internacional na Suécia, revelando, além das nuances do passado político do Brasil, os vazios, as dúvidas, o fracasso e as tristezas pós anistia. Servindo de fio condutor para a narrativa fílmica, a materialidade da palavra inscrita e a estrutura epistolar, atravessada pelo presente da sua leitura na voz em *off* da realizadora, insere na visualidade a sugestão das distâncias e da exterioridade intrínseca à carta, bem como, os intervalos e as lacunas históricas.

Já *Apiyemiyekî?* explora o desenho e a palavra como um testemunho imagético do povo Waimiri-Atroari, dizimado durante a ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil. O filme, ao colocar o gráfico em protagonismo, alcança uma discussão na qual a impossibilidade de narrar e de representar o trauma e a dor se entrelaça ao aspecto disruptivo e não visível do *traço*, aproximando-se daquilo que escapa ao olhar e ainda assim constitui a obra, o exterior, o fora, o ponto cego de toda a representação. Os desenhos, além de revelarem uma outra perspectiva dos fatos, expõem as ausências que acercam as histórias biografadas.

Nestas composições, além da problemática em torno da insuficiência e opacidade da linguagem, percebe-se como a presença dos momentos gráficos interrompe a homogeneidade narrativa, possibilitando que uma zona até então eclipsada torne-se passível de apreensão. Com esse entendimento, de uma inscrição gráfica mobilizada no interior do contexto cinematográfico, torna-se viável refletir as potencialidades da palavra e do traço, considerando a maneira como um filme é capaz de absorver essas especificidades em seu interior. Nesse sentido, considerando os possíveis espelhamentos, afastamentos e contaminações, este capítulo apresenta três movimentos de reflexão teórica com o intuito de contemplar o objeto na medida daquilo que as imagens convocam quando graficamente contaminadas.

A primeira parte busca refletir como o cinema assimila e incorpora tanto a palavra e o traço, explorando a perspectiva de que os momentos gráficos alcançam o movimento falso e impuro pelo qual o escoamento do visível, proposto por Badiou (2002), se efetiva. Para o autor, a apreensão daquilo que não pertence à visualidade, mas dela participa, ocorre através das rupturas que a circulação de outras linguagens ocasiona na imagem. Logo após, a investigação recai na reflexão do papel dos momentos gráficos na reescrita histórica no âmbito cinematográfico, aprofundando a compreensão de como estes recursos estéticos atuam na construção narrativa e na tomada do tempo e do testemunho. Conclui, apresentando uma incursão na concepção do espaço biográfico, conforme delineado por Arfuch (2010), com o intuito de incorporar a perspectiva gráfica a essa questão, visto que, como aponta Tavares (2013, p. 113), a demanda biográfica documental contemporânea, buscando contemplar as subjetividades de um indivíduo atravessado por múltiplas experiências e memórias, tem como horizonte a descentralização e fragmentação do sujeito.

Destaco ainda, que ao longo de toda a seção teórica, os filmes permeiam continuamente a discussão, mantendo-se alinhados com a abordagem metodológica delineada pela pesquisa. Dessa forma, o leitor terá a oportunidade de inferir uma imersão destinada a explorar as

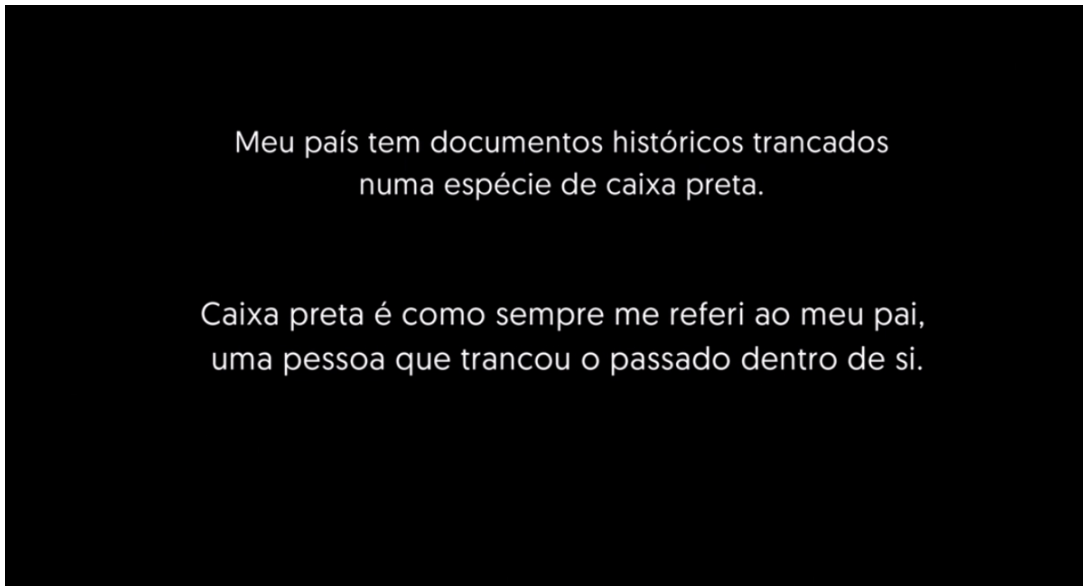
potencialidades gráficas, expressivas e políticas, permitindo a transição para os eixos de investigação subjacentes.

1.1 Inscrições: a imagem na palavra

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil percorre três gerações da família de César Benjamin, militante do movimento estudantil secundarista; integrante, ao lado do irmão, do movimento revolucionário MR8, preso ilegalmente em 1971, aos 17 anos, e torturado pelo DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna) vinculado ao Exército Brasileiro. O filme, realizado por sua filha, Carol Benjamin, entrecruza passado e presente, refazendo a história do pai, a partir do longo embate travado pela sua avó, Iramaya, pela libertação do filho. Durante os 5 anos em que César permaneceu encarcerado nos quartéis das forças armadas (3 anos e meio em solitárias e 1 ano e meio em celas comuns), sua mãe enviava, insistentemente, correspondências aos representantes da Anistia Internacional. Quando, finalmente, em 1976, a Seção Sueca o escolheu como preso do ano, direcionando todos os esforços a seu favor. Sob pressão, no mesmo ano, o governo brasileiro decidiu por seu exílio.

Contrapondo o predomínio da voz em *off* da realizadora ao longo de toda a construção fílmica, não há oralidade acompanhando as primeiras palavras inscritas na imagem (figura1). Com um desenho controlado, traços simples e racionais, a tipografia branca em fundo preto inaugura o filme e junto, uma série de menções e referências aos silêncios, aos segredos e às lacunas que acompanham os fatos narrados e a vida dos sujeitos biografados. Dando forma visível à questão com o texto “Meu país tem documentos históricos trancados numa espécie de caixa preta” - e ao seu complemento - “Caixa preta é como sempre me referi ao meu pai, uma pessoa que trancou o passado dentro de si”. A composição gráfica das letras responde à unidade de informação que objetiva relatar, ao mesmo tempo em que infere visualmente uma ausência, uma vez que, segundo Gagnebin (2006), toda palavra carrega o traço de uma oralidade e de uma presença referida.

Fig. 1: tipografia



Fonte: fotograma do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. - Tempo aproximado: 01:12.

Na sequência, tomamos conhecimento da história que move o filme sob uma perspectiva estrangeira, através de uma reportagem da TV sueca *Sveriges Television AB (SVT)*, de 1975. Mesmo ano em que surgem as primeiras ações coletivas em favor da anistia, como o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), marcando o período em que as denúncias e os debates em torno da violência cometida contra os presos políticos ganha maior visibilidade dentro e fora do país (Azevedo, 2020). Entre imagens do Brasil no período ditatorial e documentos sendo manuseados, a reportagem reforça a presença da palavra, como a escrita do laudo psiquiátrico que sustentou a prisão de César, alegando idade mental de 35 anos ao menino, ou no plano aproximado do livro contendo o 'código de menores' complementar à legislação da época (figura 2). Em ambas composições, além daquilo que a materialidade plástica compreende, sobressai o confronto dos idiomas, da voz *over* do repórter-narrador e daquilo que está escrito nos papéis.

Fig. 2: inscrições iniciais



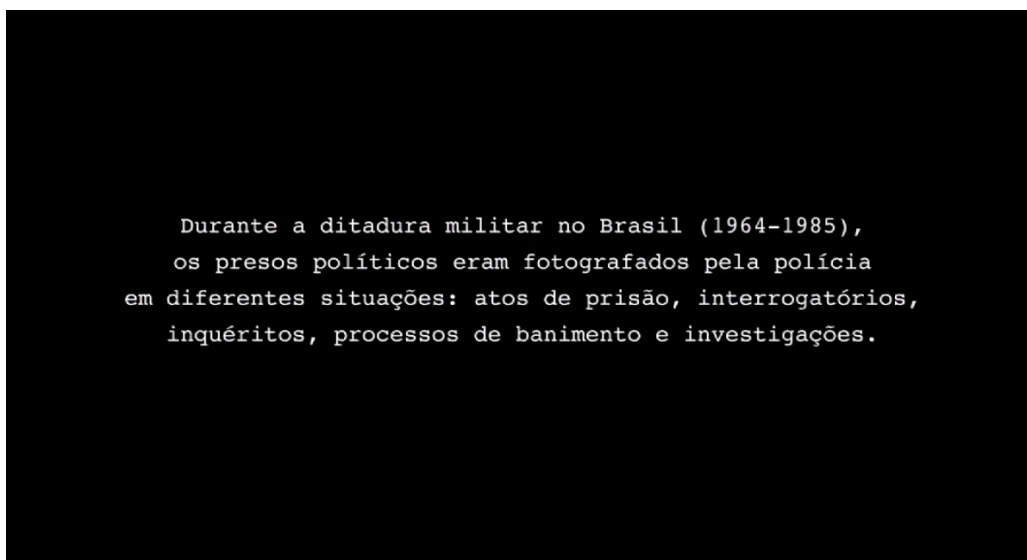
Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*.

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

Análogo a este impulso gráfico, para citar Ropars-Wuilleumier (1982), *Retratos de identificação* ativa o campo da palavra também nas primeiras imagens, inscrevendo-as em fundo preto, letras brancas com arranjo tipográfico próximo ao estilo das máquinas de escrever característico dos

documentos de investigação e dos registros de reconhecimento dos órgãos militares (figura 3). Na sequência, sob um cartão envelhecido que emoldura, revela e sugere indícios temporais, sobrevêm as letras do título em contorno similar ao anterior, porém em corpo maior, alinhadas, espacejadas e ordenadas para que, de antemão, funcionem como uma imersão nos arquivos confrontados pela narrativa (figura 4). As imagens seguintes apresentam fragmentos textuais, ao lado de fotografias, do que seria o relatório confidencial dos agentes que investigaram Dora até sua prisão (figura 5). O filme resgata os nomes e a história de quatro integrantes da resistência ao regime autoritário: Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dora, estudante de medicina e militante da VAR-Palmares, que se suicidou durante seu exílio em Berlim em 1976; Chael Charles Schreier, estudante de medicina, morto sob tortura durante sua prisão em 1969; Antônio Roberto Espinosa, comandante da VAR-Palmares e Reinaldo Guarani Sobral, integrante do grupo armado ALN.

Fig. 3: tipografia 2



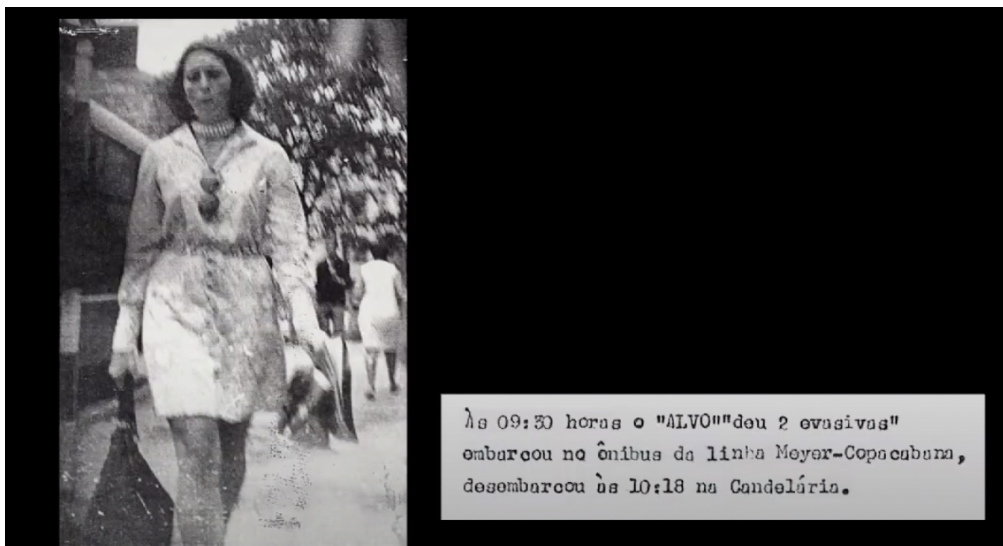
Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 00:53

Fig. 4: título



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 00:56

Fig. 5: o alvo



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 01:30

Diferentemente, em *Apiyemiyekî?*, não há créditos iniciais, porém o gráfico se faz presente nas primeiras imagens, através de palavras e desenhos sobrepostos a uma composição visual da cidade de Brasília (figura 6). Observa-se a forma como a câmera, acelerada e imprecisa, contorna a escultura de Bruno Giorgi, *Os Candangos*, localizada na Praça dos Três Poderes, como se o próprio movimento traçasse um desenho invisível sobre a obra. Inicialmente realizado para uma exposição dedicada à memória e à história do país durante a ditadura civil-militar (1964-1985) intitulada “Meta-

Arquivo: 1964-1985. Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura”⁷, *Apiyemiyekî?* reúne parte dos arquivos do educador e indigenista Egydio Schwade⁸, nos quais encontram-se preservados mais de três mil desenhos elaborados pelo povo indígena Waimiri-Atroari⁹ durante o primeiro processo de alfabetização na língua *kiñayara*, originária da comunidade, ocorrido entre os anos de 1985 e 1986 na Escola Yawara. Nos desenhos, um questionamento inscrito se torna visível e frequente: ‘Por que *kamña* (os não indígenas) matou *kiña* (a nossa gente)? *Apiyemiyekî?*’¹⁰(Por quê?), tornando estes registros, não apenas um testemunho sobre o processo de aprendizagem, mas também um meio para relatar de forma gráfica, imagética e silenciosa as consequências do contato com os não indígenas, marcado por violentos ataques, revelando parte de uma história traumática.

⁷ Exposição realizada em 2019, com curadoria e pesquisa de Ana Pato, em parceria com o Memorial da Resistência no Sesc Belenzinho em São Paulo, reunindo obras elaboradas a partir de arquivos referentes ao período autoritário no Brasil (1964-1985). No processo de construção a diretora e artista visual Ana Vaz, realizou pesquisa consultando imagens e registros das lutas amazônicas no Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) e, posteriormente, nos arquivos da Casa da Cultura do Urubuí (CACUI) (informação verbal VAZ, Ana. *Apiyemiyekî?*: Conversa com a Diretora: entrevista (out, 2020). Entrevistador: Leonardo Camera. Youtube, 23 de outubro de 2020, 18min25s, In: Fest CurtasBH (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6M5lVubrnMw>), Acesso em Dezembro, 2021). <http://memorialdaresistencia.org.br/exposicao-meta-arquivo/>

⁸ Egydio Schwade, filósofo, teólogo e indigenista, integrou na década de 1960 a OPAN (Operação Anchieta, hoje Operação Amazônia Nativa), fundando o Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Ao lado de sua esposa, a também indigenista Doroti Alice Müller Schwade, comprometeu-se com a causa das comunidades indígenas, conduzindo ações de grande relevância nos anos 80. Nesse período, o casal denunciou internacionalmente, no Tribunal Russell, o genocídio que estava sendo perpetrado contra as populações nativas do Brasil, o que incluía a situação dos Waimiri-Atroari. É também o responsável pela criação do Comitê Estadual da Verdade Memória e Justiça do Amazonas, uma organização sem fins lucrativos, que se concentra na exposição do genocídio sistêmico que atingiu essa etnia. (DA SILVA FILHO, 2018)

⁹ Povo indígena que habita o sudeste do estado brasileiro de Roraima e o Nordeste do estado brasileiro do Amazonas.

¹⁰ Conforme abordado por Henry Albert Yukio Mähler-Nakashima (2022, p. 192), nos desenhos produzidos durante o período de alfabetização, é possível identificar inscrições em *kiñayara*, o idioma da etnia em questão, com designações de animais, plantas e objetos, além de indagações, textos e breves narrativas que capturam uma outra perspectiva em relação às transformações que a comunidade passou com a chegada dos não indígenas. O autor expõe como a experiência dos indigenistas Doroti e Egydio alcançou a tradução do que os *Kinja* registraram nos desenhos “a partir da representação em si e de palavras como *Kiña*, *kamña*, *Tikiriya*, *mudî* e o nome da liderança *Maiká*, ao lado de palavras em português para representar “governo” ou “cidade,” inexistentes na língua original. Entre as palavras, as que mais aparecem são *mudî* ou *mîdî*, com o significado de “casa”; *bakhapa*, referindo-se ao ato de matar; *kamña*, “brancos” ou “civilizados”; *Kiña*, sua autodeterminação; e “Por que?”, grafada como *apiyme*, *apiayeme*, *apiyemiyekî*, *apiyemiyeke*, utilizada no questionamento constante ao casal Schwade indagando o motivo dos ataques dos *kaminja*, os homens brancos.

Fig. 6: sobreposição Brasília



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

Quando abordamos estes momentos gráficos, não alcançamos somente a presença da materialidade da palavra, mas um cinema contaminado por uma inscrição que o envolve, transforma, rompe com o fluxo narrativo e requer que a imagem passe a ser vista e lida a partir de uma relação de diferença, como aponta Rowland (2015). Nesse sentido, trago uma reflexão acerca da forma como o cinema absorve outras linguagens, modifica e retira delas a essência, a favor de um movimento que torna possível a apreensão, ou melhor, a “visitação” de uma ideia, sugerida por Badiou (2002, p. 103). Para o autor, o movimento impuro, produto do compósito de diferentes linguagens, ao mesmo tempo em que incorpora as especificidades de outras artes, subtrai sua própria natureza, acionando pontos de fratura pelos quais a visitação de uma ideia se torna possível. Dito de outra forma, a palavra inscrita na imagem, quando vista além de lida, carrega a passagem da ideia daquilo que foi ou pertenceu. Cabe às operações no interior da imagem estruturar o acesso à visitação dessa ideia, como também, dar a ver aquilo que um filme subtrai do visível.

Se os extratos epistolares remetem a um conjunto de cartas; a escrita, aos laudos e demais relatórios; e o recorte de um desenho nos leva a pensar no arquivo maior que os conserva, importa também considerar como os

fragmentos da palavra e do traço, postos em cena, são ausentes de seu todo. Nessa direção, Badiou (2002, p. 103) afirma que naquilo que foi retirado da imagem reside, simultaneamente, a “singularidade e a idealidade” (a forma ideal que se efetiva fora da imagem). Desse modo, aquilo que o gráfico abriga excede a materialidade, a comparência da palavra e do traço inscrito e aloja-se também no corte, no exterior, no que da carta, do documento, do conjunto de desenhos, falta. E o que resta na imagem, acionado por operações fílmicas, é o que sustenta a apreensão daquilo que a palavra foi, posto que, para o autor, o cinema é arte de um passado entendido como passagem, permanente visitação, cuja operação reside em “organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia”. Em outros termos, na construção narrativa, a proximidade, a rememoração e a ruptura engendradas pela montagem e pela presença de outras especificidades, favorecem que uma ideia seja somente apreendida, como um *traço*, somente na sua passagem, sem jamais incorporar-se por inteiro na visualidade.

É nesse sentido que, segundo Comolli (2008, p. 176), há sempre um não visível no filmado, algo que não é apreendido pela câmera, mas que participa da imagem enquanto resto, “[...] dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas”. Para o autor, naquilo que é filmado há sempre uma ausência, uma exterioridade intrínseca, sendo preciso mobilizar as operações no interior do filme para que o fora possa ser apreendido, seja acercando os silêncios ou deixando transparecer os vazios, as distâncias e os intervalos, para acessar, ou pelo menos sugerir, o interdito, o ainda não visto, através da construção narrativa.

Se *Apiyemiyekî?* é atravessado por uma estrutura em que desenhos são sobrepostos às paisagens, em um gesto que parece restituir ao objeto gráfico o território de sua origem; como se a materialidade do traço tomasse o lugar de uma presença, ou melhor, ali comparecesse como o rastro de uma ausência, essa mesma sobreposição (figura 7) interrompe a visualização completa do desenho, em um quase desaparecimento, levando ao jogo do ver, não ver e entrever as imagens. Da mesma forma, a proximidade da

câmera, por vezes inquieta e apressada, ao percorrer os desenhos e as palavras, ainda que revele texturas, rasuras e espessuras, imprime um traçar que não se finaliza - nem o da câmera, nem o do gráfico inscrito – uma espécie de recusa da própria imagem em sua integralidade, uma suspensão do visível.

Fig. 7: sobreposição estrada



Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekî?*. - Tempo aproximado: 01:58.

Próximo a essa abordagem está a forma, amplamente conhecida, de Bazin (1985, p. 173; 176) atribuir à tela um caráter de máscara, de véu que isola e retém um fora, em oposição à moldura da pintura. Tudo aquilo que se apresenta na imagem seria expandido em direção a um exterior, a um espaço fora de campo, “[...] a ação do cinema é externa”, ele afirmava. Ao escrever sobre a apropriação de linguagens no cinema, mais especificamente sobre o filme de Alain Resnais dedicado a Van Gogh, uma composição fílmica construída inteiramente com as obras do artista, o autor dissolve o conceito da tela como moldura, afirmando “A moldura é centrípeta, a tela centrífuga”, e confere à mistura das particularidades artísticas, a capacidade de modificar a experiência pictural, favorecendo novas formas de ver e perceber a pintura: “[...] é quebrando suas molduras, atacando-se a sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas das suas virtualidades secretas”. Na introdução do livro *O Realismo Impossível*, Mário

Alves Coutinho (2017), ratifica essa concepção, reunindo as considerações de Bazin, Comolli e Žižek, em torno daquilo que se coloca fora da imagem; o não filmável; as lacunas e os vazios da visualidade, corroborando e atualizando a ideia de que um filme não se efetiva somente naquilo que é visto, mas também no que escapa, nas ausências que acercam o seu visível.

Inerente a esta discussão, emerge a defesa do caráter impuro do cinema; a mestiçagem de linguagens, não apenas como aperfeiçoamento da forma, mas como acesso à exterioridade pertencente ao filme. O que importa é como o trânsito de outras especificidades plásticas e temporais no interior da imagem assegura ao cinema alcançar, interferir, subverter ou inaugurar zonas de apreensão sensível na imagem. Para Badiou (2002, p. 108) a circulação de outras artes reproduz o movimento capaz de apropriar-se das linguagens, destituí-las da sua essência, engendrando uma outra poética, carregada de possibilidades, como afirma: “[...] o que permanece é justamente a margem desfalcada por onde a ideia terá passado, tão como o cinema, e só ele, autoriza sua visitação.”

Em correspondência, para Ropars-Wuilleumier (1982) a mestiçagem constitutiva do cinema reafirma a própria heterogeneidade de toda linguagem, impedindo que os sentidos apreendidos sejam únicos e fixos. Colabora igualmente com essa reflexão a abordagem de Rancière (2003) acerca da imagem enquanto uma operação que gere as relações entre o dizível e o visível, o que inclui o trânsito de citações, gestos, movimentos de câmera, bem como, a palavra inscrita. O entrelaçamento de distintas materialidades, capazes de revelar, encobrir ou desviar uma ideia; instaurar ou subtrair sentidos, estabelece relações que irão organizar e definir a imagem. A discussão em torno destas relações fundamenta o conceito de escrita e suas operações textuais, entendidas, pelo autor, como uma forma de perceber e questionar o mundo, configurando-se como uma articulação do pensamento e, também, como uma operação política.

Em vista disso, podemos indagar: quais possibilidades de apreensão afloram da contaminação dessa especificidade política que é a escrita na imagem? Quais implicações emergem desse entrelaçamento? Ao escrever

sobre a presença da palavra no filme *História(s) do cinema* de Godard, Rancière (2003, p. 43) também questiona o papel das palavras na imagem e apresenta um impasse em relação à maneira como a palavra articula as associações e dissociações provenientes tanto da montagem como da presença de elementos distintos na visualidade, mencionando como, muitas vezes, são elas as responsáveis por transformar os “[...] conjuntos de fragmentos visuais em ‘imagens’, isto é, relações entre uma visualidade e uma significação”. Para o autor, a resposta e a relação é obscura, enigmática, uma vez que algo sempre escapa daquilo que se associa com o texto, a voz, a palavra, e o que envolve a escrita. Em consonância, Conley (2015) também afirma que o caminho de interrogação da relação entre escrita e cinema é um enigma, dado que a imagem quando vista e lida simultaneamente, abre um campo misto, atravessado por contradições e abundante em possibilidades.

Uma vez que algo sempre escapa daquilo que se associa com o texto, a voz ou a palavra, o que é possível verificar a partir de Badiou (2002, p. 106), é como a inscrição da palavra e do desenho configura-se como parte do movimento impuro caracterizado pela circulação de outras linguagens no espaço fílmico. Ao cinema, como afirma o autor, cabe organizar estes falsos movimentos para fazer ver a passagem, a visitação de uma ideia. Parte daí a importância em indagar nos filmes, como o aspecto impuro da palavra e do traço é estruturado e, por vezes, subtraído no interior da imagem. Sendo assim, com a compreensão do processo de contaminação gráfica na imagem e ciente de que a apreensão dos sentidos é intrinsecamente multifacetada, a investigação volta-se à reflexão da forma como a sobreinscrição entre palavra, traço e imagem produz novas perspectivas em relação às visualidades históricas e às suas distintas temporalidades.

1.2 Sobreinscrições: entre a palavra, o traço e a imagem

Nesta subseção, centrada na investigação do papel dos momentos gráficos na reescrita histórica no âmbito cinematográfico, torna-se essencial aprofundar a compreensão de como estes recursos estéticos atuam na

construção narrativa na tomada do tempo e do testemunho. Para tanto, a reflexão recai na forma como a sobreinscrição entre palavra, traço e imagem produz novas perspectivas em relação às visualidades históricas e às suas distintas temporalidades. Nesse contexto adentraremos o território da releitura e da reconfiguração do tempo histórico, explorando como a imagem, graficamente contaminada, desdobra-se em outras formas de legibilidade, apresentando o passado em direção a novos arranjos temporais.

Sob essa perspectiva, será possível estabelecer uma aproximação com a abordagem gráfica em *Retratos de Identificação*, a partir da análise dos fragmentos dos documentos do Estado, acionando uma reflexão acerca do arquivo, do testemunho, da memória e da apreensão do tempo histórico. Os momentos gráficos, em decorrência da sua natureza espectral, como veremos ao longo da investigação, possibilitam que a construção narrativa passe a considerar os espaços vazios, os intervalos, as hesitações e a incompletude inerente à história, ao mesmo tempo em que conferem uma outra visibilidade ao que ainda não foi inscrito ou reescrito. Essa construção acolhe, graficamente, as complexas ressurgências do passado no contexto atual, agindo na conservação da memória, ao mesmo tempo em que desempenha um papel significativo nas dinâmicas do momento presente.

Por sua vez, *Apiyemiyekî?* apresenta uma perspectiva gráfica em que a sobreinscrição entre traço, palavra e imagem, articula conexões complexas entre a memória, o apagamento, a barbárie e o acontecimento histórico. Nesse processo, o filme expõe a ausência histórica de imagens do ocorrido, incorporando à narrativa, os silêncios e a fragilidade da linguagem. Quando a construção gráfica, traz à tona a invisibilidade e a natureza espectral que acompanha o traço do desenho, a composição assume o compromisso com a apreensão do passado, simultaneamente, avançando em um território no qual as memórias e a elaboração do trauma histórico encontram mecanismos de apagamento social e histórico. Essa abordagem revela um esforço de rememoração crítica do passado, alcançando as complexidades e as tensões que permeiam as narrativas históricas.

No que diz respeito às inscrições no filme *Fico Te Devendo uma Carta Sobre o Brasil*, a reflexão é impulsionada, sobretudo, pela perspectiva epistolar adotada em sua estrutura narrativa, tanto na materialidade da carta exibida em cena, como na ausência da mesma, quando ela é apenas lida, nomeadamente, nas correspondências de Iaramaya para Marianne, na carta enviada por César à sua mãe, nas trocas de e-mails entre a filha e o pai, é o que permite ao filme ser absorvido em sua espessura histórica, política e temporal. Em todas essas situações, a narrativa tensiona e explora a relação entre memória e esquecimento, presença e ausência, o visível e o legível.

Diante destas constatações, com a intenção de contemplar a presença da inscrição gráfica como uma premissa de acesso ao conhecimento histórico, inicio considerando questões relacionadas à escrita da história associada ao cinema, ao lado de reflexões acerca da inscrição do passado e da violência, passando a problemática do rastro e da memória no processo de legibilidade da história, visando estabelecer pontos de contato com a forma como os momentos gráficos articulam estas questões.

1.2.1 Escrituras: entre a palavra, o cinema e a história

A escrita da história teorizada por Walter Benjamin (2021) surge de uma crítica contundente à modernidade e à ideologia positivista do progresso, acarretando a desconstrução da perspectiva historicista e iluminista do século XIX. Participam dessa compreensão, as implicações desencadeadas pelos eventos violentos e traumáticos vivenciados em cenários de guerra ao longo do período. A obra do autor contempla reflexões profundas sobre as transformações em nossa compreensão da sociedade e da condição humana, a partir destas ocorrências mencionadas, descrevendo as mudanças de percepção, subjetivação e compartilhamento das experiências, o que acarreta um deslocamento na concepção de história e na forma como ela é elaborada e escrita.

Fundamentada na psicanálise freudiana, na qual o choque reflete o processo de assimilação do trauma pelo sistema psíquico, a abordagem sustenta que os estímulos da modernidade e as situações traumáticas atuam na redução da experiência, na qual a memória é capaz de reter os traços do ocorrido, dando lugar à vivência. Esta, por sua vez, está conectada a uma consciência sempre vigilante, suscetível a influxos diversos, resultando em estados de angústia e expectativas constantes. Em outras palavras, para o autor, a prevalência do choque nos modos de produção e na vida da cidade moderna, exige da percepção uma atenção permanente, enfraquecendo-a e retirando da cognição, o tempo necessário para a elaboração plena da experiência. Essa condição também interfere em aspectos da vida social, nas relações com a alteridade e na constituição identitária.

É nesse contexto que o cinema passa a ser compreendido, na perspectiva benjaminiana, como um espaço no qual esse modo de ver e perceber é subvertido a favor do espectador. A sucessão de imagens, entendida como uma sequência de choques, quando absorvida no estado de distração, contribui para o domínio e a reconfiguração da experiência sensorial, estendendo e permitindo a pertença do sujeito no âmbito social, político e histórico. A fragmentação imagética cinematográfica é igualmente compreendida como estilhaços, restos de histórias, que em sua condição residual, interrompem a linearidade histórica, deslocando o conteúdo presente nas imagens de uma narrativa tradicional contínua, para uma colagem de fragmentos a serem apreendidas em sua dispersão

[...] a associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito do choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta um passante, numa escala individual, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.” (Benjamin, 1985, p. 192)

Quando a prática historiográfica absorve a imagem cinematográfica, o que está em jogo, relaciona-se com o princípio da montagem e a forma como o corte e a interrupção acomodam uma visualidade fragmentada, oportunizando a reconfiguração imagética do passado em novos arranjos temporais e relacionais, o que potencializa a compreensão crítica de um presente à luz do aspecto contingencial dos acontecimentos históricos e da própria história como uma sequência de catástrofes, escombros e ruínas; como uma paisagem, um mosaico de fragmentos e de tempos heterogêneos.

Para que se possa ler a história a partir dos rastros, das lacunas, dos silêncios e apagamentos, Benjamin (2021) parte de uma perspectiva na qual os objetos históricos são reconfigurados imgeticamente e espacialmente, não em uma simples representação do tempo e dos acontecimentos em uma dada imagem, mas, sobretudo, trata-se de uma compreensão da história que preserva, visualmente, a contingência que a origina e condiciona, além de entrelaçar os aspectos políticos, éticos e estéticos em sua composição. Dito de outra forma, nos termos do autor, ao escavar a contrapelo, ler o não escrito, é possível extrair os restos de um passado soterrado, não mais contínuo e linear, alcançando uma reescrita que dê conta dos vencidos, dos silenciados e esquecidos. Cabe ao historiador materialista identificar no passado os vestígios que conduzem às margens da história e às ruínas a fim de estabelecer uma nova experiência histórica, sempre aberta, contingente e fragmentada, contrastando com a abordagem positivista da historiografia que se encerra em um tempo linear, homogêneo e cronológico, reduzindo o ocorrido à uma imagem petrificada e constante do passado.

No texto *Homens em Tempos Sombrios*, Hanna Arendt (1987, p. 176) utiliza a figura de um pescador de pérolas para espelhar a forma como Benjamin relaciona-se com a história: um pescador “[...] que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas [...]”. A questão central aqui refere-se à valoração do fragmento como rastro de uma totalidade sempre inapreensível, mas que encontra em um dado momento, uma legibilidade possível. A autora compartilha com Benjamin algumas concepções filosóficas

e políticas, especialmente no que se refere ao conceito de história e sua função social, na qual, a revisitação do passado, a partir dos rastros legíveis no presente, objetiva projetar outras possibilidades de futuro. Como resultado, tanto Arendt quanto Benjamin refletem sobre a capacidade de transformação do ser humano diante de um passado marcado pelo horror e pela barbárie, lembrando que ambos são contemporâneos de um período marcado pelo nazifascismo e pelos desdobramentos da guerra.

Essa perspectiva, corroborada por Seligmann-Silva¹¹ (informação verbal), implica a necessidade de inscrever o acúmulo da violência em narrativas que estejam alinhadas com uma abordagem ética, construída entre a proximidade do ocorrido e a distância respeitosa com o outro. Isso se estabelece com o propósito de alcançar um novo pacto social, uma outra perspectiva, uma vez que os modelos anteriores foram esfacelados após os eventos históricos traumáticos extremos. Nesse contexto, a teoria benjaminiana propõe modos de escritura em que o conhecimento histórico encontre determinadas formas de apreensão e apresentação capazes de agir sobre o presente, o que leva suas reflexões a transitar por questões como a insuficiência da linguagem, o caráter alegórico e hieróglifo de uma escritura imagética. Aspectos que desempenham um papel essencial no seu conceito de história e se conectam à questão gráfica aqui investigada, como buscarei demonstrar ao longo da investigação.

Nessa direção, o espaço narrativo ocupado pela presença da carta no filme de Carol Benjamin, permite que a composição passe a ser compreendida também por aquilo que, imagetivamente e discursivamente, se inscreve na visualidade, tanto na aparência escritural, nas potencialidades do traço, como na escrita epistolográfica posta em cena. Dessa forma, o aspecto polissêmico, inerente à figura da carta, amplia as possibilidades de sentido, permitindo que subjetividades, temporalidades distintas, ausências e presenças, participem da construção como um todo. Dito de outra forma, toma parte da visualidade epistolar, tanto o aspecto alegórico da palavra, no

¹¹ Fala proferida em **Testemunho como chave ética** [(29. abr.2019) 48min.16s *In*: Canal café filosófico/TV Cultura. disponível em << <https://www.youtube.com/watch?v=08RKcZ5qfx8>>> acesso: jan.2022.

qual, os rastros passam a ser apreendidos, como o caráter hieróglifo presente na sua plasticidade, que ao estabelecer relações, impossibilita a totalização de sentido através dos momentos gráficos inscritos na imagem.

Da mesma forma, a maneira como a escrita e o traço são absorvidos pelo espaço narrativo, a partir dos documentos em *Retratos de Identificação* e dos desenhos em *Apiyemiyekî?*, evoca na visualidade a ambivalência, a fragilidade e a ruína do arquivo, ao mesmo tempo em que ressalta as potencialidades e vulnerabilidades inerentes ao testemunho. Se é possível considerar esses momentos gráficos como uma imagem escritural, essencialmente alegórica, é porque a visualidade, impregnada por tais elementos, é capaz de interromper a busca por uma compreensão unificada, desestabilizando a visualidade em direção a novas possibilidades de leitura e apreensão.

1.2.2 A imagem escritural: do rastro à memória

Na perspectiva benjaminiana, quando o rastro passa a assumir a legibilidade histórica, estamos diante de uma articulação do passado que considera os resíduos do ocorrido, fazendo da história um espaço contingencial, preenchido por diferentes temporalidades que ressoam em um determinado agora (*jetztzeit*), conforme expõe Gagnebin (2006). Dito de outra forma, na impossibilidade de abarcar o passado em sua totalidade, sua escritura revela-se em uma imagem que não descreve, mas sim articula sua legibilidade no presente a partir daquilo que dela resta e sobrevive como um *traço*, nos rastros que permitem somente “apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (Benjamin, 2005 p. 65).

Dessa forma, o conceito de rastro se conecta à questão da memória, inscrevendo fragmentos de uma presença que está sempre em um processo de desaparecimento. O que aproxima ambos aspectos, é a forma como, aquilo que tensiona a memória, reflete a essência do rastro, ou seja, quando ambos se efetivam no movimento entre presenças e ausências, evocação e esquecimento, o visível e o não visível. Essa é a condição que determina tanto as potencialidades quanto as fragilidades da memória, do rastro e

também da escrita, de acordo com Gagnebin (2006). Portanto, ler uma imagem escritural a partir dos rastros é também apreender algo que nela falta, se insinua e sempre escapa.

Participa também do conceito de rastro benjaminiano, a forma como as distâncias entre o espaço e o tempo passam a ser compreendidas alegoricamente na imagem; na forma como o passado é compreendido em relação ao presente, ou seja, a partir daquilo que, imagetivamente, resta enquanto reminiscência. Didi-Huberman (2010) refere-se a uma dupla distância, essencialmente dialética, que fornece uma legibilidade histórica a partir do que é rememorado e se manifesta no presente como um rastro. Uma relação não somente temporal, mas, substancialmente, imagética. Compreendida, pelo autor, como uma dialética na imobilidade, esta imagem ultrapassa a representação de uma memória que oculta o real, funcionando como uma visualidade capaz de desconstruir a ilusão da totalidade.

De acordo com Seligmann-silva (2006, p. 38), o modo historiográfico benjaminiano busca esta articulação, assumindo o passado como uma reminiscência em um misto de palavra e imagem. Fundamentado nesta abordagem, o autor demonstra como a história-grafia benjaminiana, em constante deriva, depara-se com a compreensão de que a relação entre palavras e imagens, em seus confrontos, espelhamentos e correspondências, ao atravessar a constituição da memória, compõe uma “paisagem mnemônica” do passado, essencialmente política, entendida como uma escritura visual e espacial que atravessa a constituição da memória. Uma disposição escritural pela qual a memória assume seu aspecto imagético, dividindo com a imaginação o mesmo espaço e, permitindo assim, que a arte da memória atue como um “dispositivo tradutório que ora traduz histórias em imagens, ora traduz estas em novas falas ou textos”. Com essa estrutura, é possível estabelecer uma legibilidade à história a partir da sua “escrita imagética”.

Na compreensão desta triangulação entre imagem, palavra e memória, cabe aqui trazer, como a arte da memória greco-romana, conforme descrita

na Antiguidade, envolvia a memorização de eventos por meio da mediação de imagens específicas, armazenadas em determinados espaços, a serem revisitados mentalmente durante a tradução subsequente em palavras e discursos orais, reforçando a importância da decomposição e da espacialização na rememoração e manutenção das memórias e das imagens. No entanto, com a chegada da impressão de livros e com as mudanças da experiência perceptiva, essa dinâmica foi sofrendo transformações significativas até a modernidade.

De acordo com Seligmann-Silva (2006, p. 38), a arte da memória contemporânea tem suas raízes naquilo que Mallarmé demonstrou acerca da “crise do verso”, inscrito imageticamente no poema *Coup de dès*, revelando como a literatura moderna, a partir de uma aplicação tipográfica inusitada, rompia com sua clássica configuração espaço-temporal. De forma mais detalhada, o poema, publicado em 1887, é considerado como um dos mais importantes do século XIX, por trazer em sua composição visual e estilística, a interação entre literatura e sua época, assimilando a disposição gráfica urbana moderna e evidenciando a insuficiência da palavra na tentativa de representar um presente fragmentado, em constante dispersão. O poema de Mallarmé assume o conceito de história e as transformações de percepção do tempo, cuja atualidade, alcança a elaboração de novas composições da palavra frente à incapacidade de representação do passado, do presente e do mundo como um todo. Nesse sentido, a composição da palavra mallarmeana passa a ser entendida como uma forma de evidenciar e reivindicar as lacunas e as opacidades da linguagem.

Na perspectiva benjaminiana, conforme explica Seligmann-Silva (2006), quando Mallarmé introduziu na forma escrita as tensões gráficas presentes na verticalidade dos cartazes urbanos da época, o que é posto em discussão, está na forma como a experiência perceptiva, fragmentada pela diversidade de estímulos visuais da modernidade, foi absorvida pela estrutura gráfica da página impressa. Substituindo a orientação horizontal tradicional da palavra escrita, o poema apresenta uma interrupção tipográfica, na qual as palavras são dispostas de forma não linear e descontínua, próximas da

dispersão sensorial das ruas. O texto também compôs, na sua forma, uma variação e orientação tipográfica com espaços em branco, trazendo pausas e intervalos ao ritmo. Em síntese, o que a construção gráfica do poema apresenta, ao tornar visíveis os silêncios, por meio dos intervalos gráficos, oferece uma reflexão acerca das formas pelas quais uma composição imagética é capaz de reter um tempo histórico desarticulado e um presente que persiste em evadir. Logo, a escritura, a potência alegórica da linguagem na poesia mallarmeana, auxilia a compreensão também política da palavra inscrita na tomada do tempo histórico e, conseqüentemente, na apreensão do testemunho gráfico.

Prosseguindo com a discussão acerca da relação palavra, imagem e memória, há também a influência das vanguardas do século XX que romperam e instituíram novos paradigmas tradicionais de apresentação. A exemplo das peças dadaístas que absorveram a fragmentação e a dispersão, em suas colagens e composições tipográficas, e, ao lado do cinema, com a verticalidade da palavra escrita, assumiu a interrupção e a tutilidade presente na percepção moderna. É possível também referenciar o construtivismo russo, sobretudo no trabalho de El Lissitzky, que, a partir dos princípios da montagem, contempla a elaboração de novos códigos gráficos e políticos que se manifestam nas sobreposições, tanto tipográficas quanto imagéticas, levantando questões acerca da experiência espaço-temporal do espectador.

Assoma-se igualmente, o contexto histórico do pós-Guerra, no qual os discursos da memória passaram a permear diversas expressões artísticas. Um cenário atualizado e potencializado por meio de produções que buscaram questionar os apagamentos históricos, resistir aos silenciamentos opressivos e revisitar períodos totalitários e autoritários da história. Nesse sentido, observa Seligmann-Silva (2002), a arte da memória na atualidade, distancia-se da mnemotécnica clássica da antiguidade e, ainda que priorize o culto aos mortos, cerca-se de imagens em excesso que contemplam relatos traumáticos. Em síntese, para o autor, aquilo que Benjamin formalizou acerca da escritura da memória, alcança a atualidade na medida em que se verifica uma extensa produção imagética que busca construir e reelaborar a

identidade dos excluídos e marginalizados na história a partir de alguns aspectos estéticos, entre eles a aproximação da imagem e da palavra.

Feito o exposto, foi possível compreender como, no conceito de história benjaminiano, o rastro manifesta-se alegoricamente enquanto distância espaço-temporal, reafirmado por uma lembrança capaz de efetivar sua visualização imagética no presente. Nesse sentido, emerge um contexto em que as potencialidades, bem como as fragilidades intrínsecas ao rastro e à memória, devem ser consideradas nas composições escriturais que buscam se contrapor ao esquecimento, à negação e à propagação da barbárie.

Os momentos gráficos presentes nos filmes examinados são permeados pelos rastros de um passado marcado pelo horror, sendo meticulosamente construídos nos domínios da memória e da rememoração. Nesse sentido, a reflexão delineada proporciona um avanço mais robusto nas análises, pois promove a compreensão de uma expressão imagética capaz de entrelaçar diversas temporalidades. Um processo que viabiliza a manifestação das contingências históricas na visualidade em direção à apreensão do conhecimento histórico.

Em vista disso, ao contextualizar questões relativas à palavra e ao traço na perspectiva biográfica em sua relação com a história, surgem duas indagações: a primeira, discutida nesta subseção, permitindo uma aproximação com o papel dos momentos gráficos na inscrição dos acontecimentos do passado e das temporalidades implícitas e a segunda, abordando a concepção e inscrição das identidades narrativas, ou seja: como os documentários biográficos contemporâneos reconfiguram e inscrevem o sujeito histórico no contexto atual. Questão que será explorada a seguir contemplando, assim, a discussão em torno da construção narrativa das identidades, sejam elas coletivas ou históricas, sob o viés gráfico.

1.3 Reescritas: entre o biográfico e o histórico

Se até o momento foi possível elucidar como os momentos gráficos são capazes de contaminar a imagem, a partir do que é expresso ou apreensível no traço, não somente na dimensão discursiva, mas sobretudo através das camadas plásticas e das invisibilidades que contornam tanto a palavra como a linha gráfica, explorando como a palavra e o traço são capazes de configurar uma modalidade de inscrição do conhecimento histórico, estamos diante de uma dinâmica que atua intrinsecamente na construção narrativa, facultando que o documentário adquira, em sua configuração biográfica, a modalidade de uma reescrita crítica dos acontecimentos.

Nessa perspectiva, o que passa a importar nesta subseção é o desenvolvimento de um percurso epistemológico que dê conta das demandas inerentes à biografia no contexto fílmico, sobretudo quando tocam questões fundamentais para esta investigação, acerca dos recursos estéticos e narrativos que permeiam e concretizam um discurso sobre o real, a memória, o testemunho e a história no confronto entre experiência e identidade. Portanto, inicio com uma reflexão acerca do espaço biográfico nos termos de Arfuch (2010), uma vez que reflete a maneira como a identidade narrativa se depara com a natureza temporal e contingente da experiência, seguido de uma indagação acerca da imbricação entre o biográfico com a escrita da história. Com esses pontos de reflexão, compreendo que é possível concluir a fundamentação teórica, tendo em vista as perspectivas - plástica, temporal e biográfica - que possibilitam, quando integradas, o acesso mais contundente à análise e observação das inscrições gráficas.

1.3.1 O traço biográfico

Quando o cinema documentário empreende a tarefa de biografar um sujeito histórico, impõe-se um movimento entre os elementos que participam narrativamente da construção identitária, envolvendo as informações e perspectivas adicionais incorporadas à composição, bem como, a sugestão daquilo falta, se ausenta, o exterior da identidade e da imagem, revelando, como aponta Comolli (2008), a complexa interação entre a expressão

pessoal e a elaboração narrativa que molda o outro a ser filmado. Para o autor, filmar é operar desvios, deslocar os lugares, sobretudo inferir no terreno das subjetividades, o que não subentende um percurso linear e ameno, ao contrário, faz-se intenso e violento toda vez que a câmera busca o outro que tende a escapar ao visível da imagem. Logo, se a expressão estética e discursiva é capaz de revelar, não a totalização, mas o *traço*, os rastros desse sujeito, paralelamente, alcança toda uma discussão acerca das formas de narrar o outro. Uma reflexão permeada por considerações éticas e políticas que se estende ao domínio da biografia e da escrita da história. É também nesse contexto que o autor afirma que o cinema carrega sua vocação política, ao permitir que o seu excesso transborde a partir daquilo que se perde.

Nesta perspectiva, a estrutura epistolar em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, viabiliza que o resgate da história e das memórias ocorra a partir das confissões íntimas, das subjetividades, dos afetos e das angústias que tanto o discurso como a materialidade da carta evocam. Nesse processo, qualquer possibilidade de reter o sujeito biografado em sua totalidade tende a falhar, uma vez que se impõe o aspecto de rastro e resto, bem como, a espectralidade inerente à palavra. Dessa forma, entre a presença e a ausência convocada pela figura da carta, a construção da identidade narrativa no filme sustenta o jogo entre a aproximação, o distanciamento e a fuga, sugerido por Comolli (2008), ao filmar um outro que está constantemente na iminência de evadir.

De natureza semelhante, a dimensão gráfica em que *Apiyemiyekî?* se desenvolve permite que a identidade narrativa, coletiva e política dos Waimiri-Atroari, seja apreendida imagetivamente naquilo que os traços revelam acerca da violência a que foram submetidos. Por outro lado, paralelamente, essa abordagem dificulta a estabilidade identitária, dado que os próprios desenhos, enquanto autorretratos, evidenciam as lacunas e as ausências que permeiam a comunidade biografada. Para Derrida (2010), os autorretratos carregam a impossibilidade intrínseca a toda representação, considerando que a base da sua natureza parte da memória, absorvendo sua fragilidade e

complexidade. Logo, algo sempre escapa, afastando qualquer tentativa de identificação abrangente. Sob essa perspectiva, com as fronteiras entre o ensaísmo e o biográfico difusas, o filme, além de alcançar a complexidade das narrativas sobre o trauma, também assume a forma como o aspecto da alteridade, da experiência com o outro, incide no processo de identificação, tanto naquilo que os desenhos revelam, como na forma como eles são absorvidos pela narrativa fílmica. Dessa forma, é por meio do traço que os momentos gráficos constituem o que resta do passado, assumindo a forma dos rastros que moldam a compreensão da identidade narrativa da comunidade biografada.

Ao passo que na composição cinematográfica de *Retratos de Identificação*, são os elementos textuais extraídos dos arquivos estatais que desempenham um papel fundamental ao testemunhar de maneira gráfica e silenciosa os horrores do período ditatorial. O filme, ao aproximar-se dos rastros da barbárie por meio das palavras inscritas nos documentos, revela, na densidade da escrita - especialmente naquilo que (des)identifica por meio das diferentes grafias do nome próprio - os aspectos subjetivos vinculados a um passado de horror que permeia a identidade dos sujeitos biografados. Dessa forma, configura-se um espaço narrativo que se alinha à assertiva de Comolli (2008, p. 80) de que o cinema não filma a realidade, mas a apreende como uma " [...] acumulação de relações, a maior parte delas abstratas ou não representáveis, não visíveis, não mostráveis".

Nas três composições biográficas documentais, centradas em uma escritura gráfica particular a cada filme, é possível identificar como a construção identitária perpassa a inscrição do outro. Esta abordagem evidencia um sujeito fragmentado pelos momentos gráficos, elaborado em uma perspectiva relacional que se abre à exterioridade e à alteridade. Da mesma forma, ao filmar fragmentos do vivido, a partir de testemunhos, de memórias pessoais, históricas e gráficas, sobrepostas ao presente, os filmes engendram um espaço híbrido em que as identidades são construídas em um jogo de aproximação e distanciamento, entrecruzando linguagens, vozes, especificidades estéticas e formais, fazendo aparecer um outro que não é

“[...] nem familiar nem estrangeiro [...] se estabelece no que nos separa de nós mesmos, nas nossas frestas, nossas falhas” (Comolli, 2008, p. 70). Portanto, estamos diante da problemática biográfica discutida por Archuf (2010) em seu conceito de espaço biográfico, alcançando também a reflexão de Dosse (2022) em relação à questão do biográfico e da escrita da história.

Considerando o exposto, torna-se relevante saber que a intrincada natureza e as evoluções do gênero biográfico no decorrer do tempo, têm estimulado estudos e debates em diferentes esferas de conhecimento, incluindo as formas de inscrição e apreensão do saber e do sujeito histórico no interior das narrativas. Uma discussão que tem sua complexidade acentuada pela impossibilidade de reduzir as singularidades das identidades biografadas para compreendê-las plenamente dentro do contexto dos eventos. Nesse cenário, igualmente são discutidos aspectos relacionados à fragilidade dos documentos, do testemunho e à insuficiência da linguagem diante das problemáticas intrínsecas à construção narrativa. Uma ampla discussão que revela a profundidade e a multiplicidade de perspectivas que envolvem a questão biográfica.

Diante de tal constatação, na impossibilidade de abordar integralmente as discussões que envolvem o gênero, o presente estudo foca em um recorte conceitual com base na análise de Dosse (2022), a qual sublinha como as exigências da biografia, ao longo de diferentes períodos históricos, sociais e políticos – de Plutarco a Ricoeur - estabeleceram uma conexão com a elaboração narrativa das identidades. Conforme apontado pelo autor, ao longo do tempo, as composições deixaram de tentar suprimir de maneira insistente as lacunas narrativas e os vazios históricos. Em vez disso, passaram a focalizar na pluralidade, nas tensões e nas contradições que fragmentam e dissolvem o sujeito biografado. Uma abordagem, em consonância com o espaço biográfico de Arfuch (2010), que possibilita compreender como a identidade é confrontada com o caráter temporal e contingente da experiência.

Leonor Arfuch (2010, p. 58) desenvolve sua concepção do espaço biográfico, ampliando os conceitos de Philippe Lejeune a fim de estabelecer

uma conexão com o contexto narrativo contemporâneo, sob uma perspectiva que busca abranger uma "confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa". Para a autora, uma definição que somente aponte e descreva as formas de narrar uma vida não é o bastante para fornecer uma estrutura conceitual abrangente dos modos de inscrição biográfico da atualidade, em razão da proeminente circulação de narrativas centradas no sujeito, nas identidades e na alteridade, bem como, diante do hibridismo discursivo e narrativo que os acolhe. Dito de outra forma, com o propósito de investigar e demonstrar como a acentuação da dimensão biográfica configura-se na sociedade contemporânea e como interfere nas subjetividades, o estudo referido desconsidera as abordagens acumulativas e taxonômicas, pois entende que esse tipo de empreendimento não é suficiente para capturar a profundidade e a amplitude do espaço biográfico no contexto atual, indicando a necessidade de um desenvolvimento conceitual integrativo.

Para tanto, aponta uma teia de fusões, contaminações por padrões midiáticos, literários, acadêmicos e culturais, pelas quais as relações entre presenças e ausências, intersubjetividades e intertextualidades e, entre distintos procedimentos narrativos, moldam e reconfiguram as subjetividades bem como, as narrativas biográficas. A proposta da autora busca compreender a maneira pela qual uma vivência é narrativizada e reconfigurada por múltiplas instâncias discursivas, estilísticas e formais, manifestando-se em um dado suporte e formato, para que se possa também abordar aquilo que historicamente e socialmente as construções biográficas expressam.

Nesse cenário, a partir da observação de uma ênfase na necessidade de inscrever a presença do sujeito e da concentração de relatos vivenciais voltados para o instante, os bastidores e o testemunho, servindo-se de fontes como cartas, notas, diários e entrevistas, destaca-se a proeminência narrativa em expressões que transitam entre o domínio público e o privado, transcendendo sua descrição factual para alcançar questões éticas e também políticas. Dessa forma, a ampliação do espaço biográfico emerge da imbricação entre as esferas pública e privada, influenciando, por conseguinte,

a construção da identidade, tanto de caráter individual quanto coletivo, um processo que se manifesta em um embaralhamento das fronteiras entre o eu, o nós e o eles, uma vez que a subjetividade passa a ser também compartilhada.

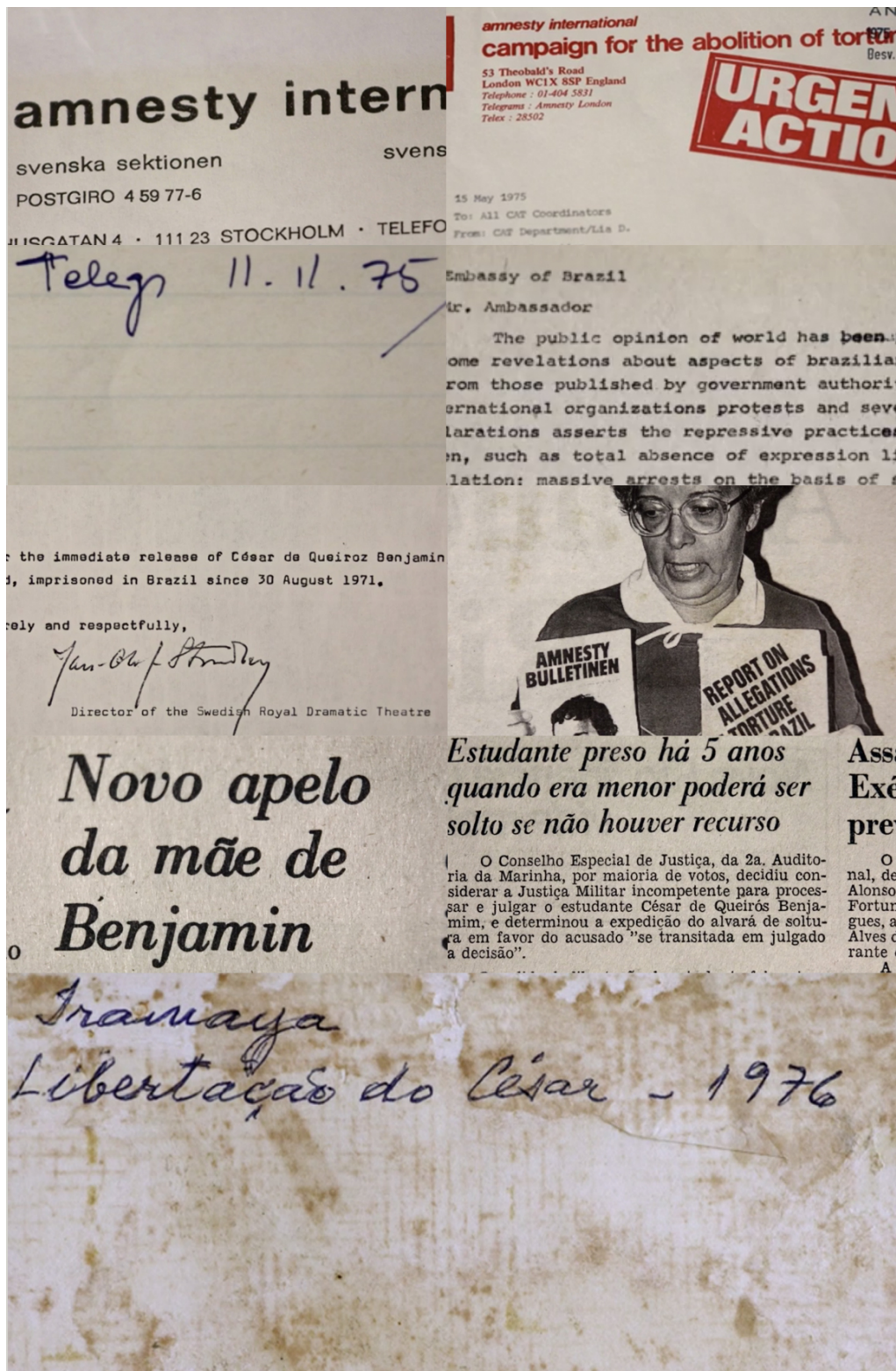
Nessa abordagem, Arfuch (2010, p. 74) identifica a inserção de “momentos biográficos” em narrativas diversas, especificamente as midiáticas, nas quais as histórias são inscritas de forma gráfica ou audiovisual, sendo possível identificar uma expressiva “[...] busca da plenitude da presença – corpo, rosto, voz – como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu”. Dessa forma, ultrapassando o relato, a atenção volta-se igualmente para os recursos empregados na construção narrativa, tanto no que é apresentado para ser visível e legível, na sua forma e especificidade, quanto naquilo que é deliberadamente suprimido e omitido.

Em seu trabalho de investigação Arfuch (2010, p. 70) refere-se ao “valor biográfico”, quando compreendido em um duplo aspecto, tanto de orientação ética como de ordem narrativa, como um forma de aproximação transversal da hibridização de diferentes formatos, para que se possa abordar, de maneira relacional, os processos de subjetivação presentes em distintas formas narrativas. A autora identifica algumas categorias, como o valor heróico e transcendental, associado aos anseios de honra, glória e à busca pela permanência no tempo; o valor cotidiano, envolvendo questões ligadas aos sentimentos e à imediatez da vida; e o valor relacionado a afirmação do “fabulismo da vida”, entendido como aquilo que “[...] traduz o imaginário hegemônico contemporâneo: a vibração, a vitalidade, a confiança nos próprios acertos, o valor da aventura, a outridade de si mesmo, a abertura ao conhecimento (do ser) como disrupção”. Neste último contexto, é onde o caráter aberto, inacabado e mutável da existência encontra espaço para se expressar.

Ao longo de toda a construção em *Fico Te Devendo Uma Carta Sobre O Brasil* algumas particularidades destacadas por Arfuch (2010) como características das narrativas contemporâneas são evidenciadas na

dimensão gráfica (figura 8). Isso ocorre por meio de recortes de jornais, que atestam uma condição testemunhal; como também nas grafias que legendam as fotografias de Iramaya em sua juventude e nas fases posteriores à anistia, assegurando os rastros de vidas reais e comuns. Há ainda a expressão do vivencial narrado a partir da grafia das cartas, bem como pela sua leitura. Por fim, é possível identificar o ponto de vista subjetivo que atravessa toda a construção, tanto na dimensão discursiva e plástica dos elementos gráficos quanto na leitura das cartas pela documentarista. É do entrelaçamento dessas vozes, sobretudo da que emerge do silêncio gráfico, que se estabelece uma relação com a alteridade, permitindo que um outro, seja ele um tempo ou sujeito, bem como, a história coletiva e a pessoal; o próximo e o distante, engendrem na visualidade novas formas de apreensão identitária e de conhecimento histórico.

Fig. 8: inscrições



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*.

Arfuch (2010) entende o espaço biográfico como um instrumento através do qual é possível ler transversalmente o mundo político, histórico e social, a partir do horizonte de inteligibilidade que surge da confluência discursiva. Ao destacar a coexistência de gêneros que se ocupam em narrar uma vida, a partir do entrelaçamento entre esferas discursivas, a autora destaca a presença de uma intertextualidade capaz de borrar as fronteiras entre as especificidades narrativas, privilegiando a pluralidade e a hibridização do espaço biográfico.

Nesta abordagem, a compreensão é impregnada pela perspectiva de que a articulação narrativa de uma vida baseada na linearidade dos fatos não é suficiente para dar conta dos desdobramentos temporais e subjetivos da existência, assim como, das interações do sujeito com um outro, uma vez que a experiência individual está entrelaçada a variados contextos relacionais, culturais, políticos, sociais e temporais. Dessa forma, uma construção biográfica, mesmo quando baseada no testemunho, no relato histórico, ou em documentos e arquivos privados, sempre transcenderá qualquer esforço de singularização do sujeito, pois, segundo Ricoeur (2019), uma história vivida está sempre entrelaçada ao outro, o que interrompe qualquer possibilidade de unicidade e totalidade.

Dentro desse panorama, os desenhos apresentados na composição narrativa do filme de Ana Vaz, ao lado dos depoimentos e da meticulosa manipulação dos arquivos por Egydio Schwade, testemunham não apenas o impacto sofrido e a resistência dos Waimiri-Atroari, mas também, atestam o esforço do indigenista e educador em proporcionar o acesso à escrita como uma ferramenta para ampliar o registro e a perpetuação da memória. O filme reproduz a interseção entre as experiências de Egydio e da comunidade, trazendo para a visualidade a presença de ambos, em algumas passagens, mediada pela dimensão gráfica (figura 9). Nesse contexto, a construção identitária alcança o outro da sua constituição no mesmo espaço biográfico em que os desenhos são exibidos, evidenciando não somente o imbricamento das vivências, mas também a sobreposição de diferentes

camadas temporais: o passado do acontecimento, o período subsequente à alfabetização no arquivamento dos desenhos e o presente do filme.

Fig. 9: Egydio



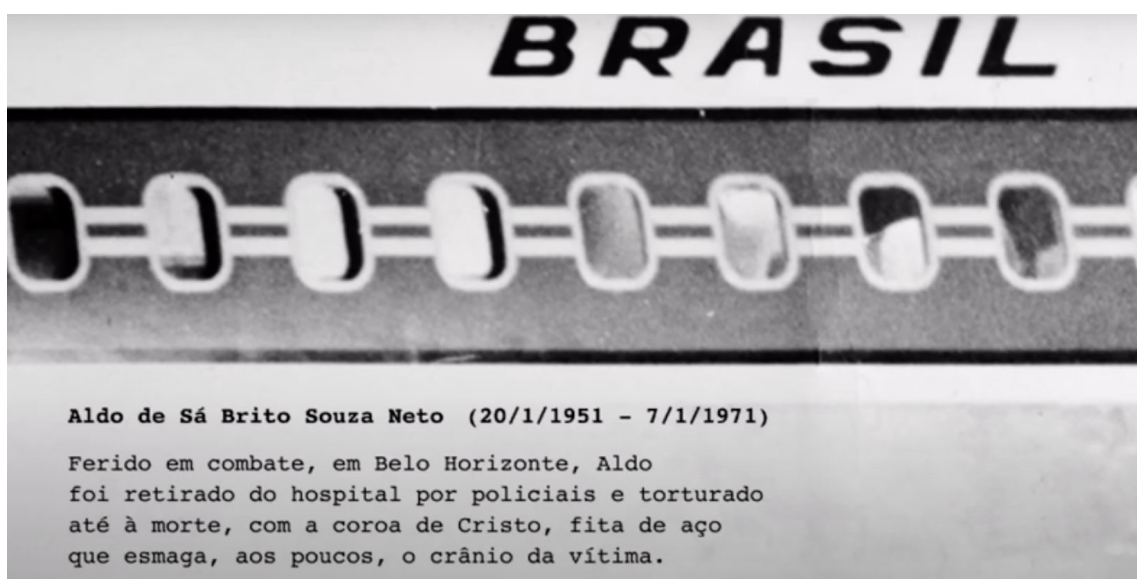
Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekî?*. Tempo aproximado: 16:32

Diante disso, cabe ressaltar que é nas considerações de Benveniste e Ricoeur acerca das disparidades temporais presentes na percepção e na constituição do sujeito, que Arfuch (2010) identifica o ponto correspondente ao propósito da sua concepção de espaço biográfico. A compreensão de que a linearidade do tempo físico ao encontrar resistência na intrincada dinâmica de um tempo psíquico, moldado pelas assimetrias e oscilações das experiências, alcança um terceiro tempo, associado ao uso da linguagem, em suas competências, fragilidades e possibilidades constitutivas, ou seja, distante de uma representação precisa, a temporalidade encontra na teia narrativa, a mediação capaz de conferir alguma legibilidade à complexidade inerente a sua constituição, ao mesmo tempo que mantém em sua composição as lacunas históricas e identitárias.

É justamente esse terceiro tempo, oriundo da confluência de diferentes tipos de relatos ficcionais e históricos, que irá conectar e articular o conceito de identidade narrativa (Ricoeur, 2010), fundamental para a compreensão e expressão tanto dos sujeitos como das comunidades históricas, uma vez que retém em sua constituição uma complexa imbricação temporal. *Retratos de*

Identificação é um exemplo de construção que busca no imbricamento temporal uma forma de aproximação das complexidades que constituem o sujeito. Ao incorporar à composição, os elementos gráficos presentes nos documentos do DOI-CODI ligados ao passado do ocorrido, os depoimentos de Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany no presente do filme, juntamente com os arquivos contendo os depoimentos de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, o filme responde à lógica temporal do espaço biográfico e à elaboração de uma identidade narrativa plural e aberta, em que as diferentes temporalidades, presentes na escritura fílmica, irão contribuir para a sua apreensão. O mesmo acontece ao sobrepor as inscrições de palavras sobre a fotografia, promovendo a construção narrativa sob o viés temporal, ou mais precisamente, sob o entrelaçamento de distintas temporalidades (figura 10).

Fig. 10: avião



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 44:18

Portanto, neste contexto específico, se a pluralidade intrínseca do espaço biográfico e a constituição de um indivíduo múltiplo, reflete o contexto contemporâneo, marcado pela dissolução das fronteiras entre gêneros, pela intertextualidade e interdiscursividade, assim como, pelo entrelaçamento de linguagens e temporalidades, as questões relacionadas à elaboração narrativa de uma identidade que reconhece a descentralização desse sujeito, constitui um ponto central dessa configuração. Logo, o que interessa para a pesquisa é como essas modulações conferem sentido a uma experiência

complexa manifesta na fragmentação identitária. Questão que é atravessada por reflexões sobre a memória, o testemunho, o arquivo e a linguagem capaz de abordar as discrepâncias temporais inerentes ao relato experiencial e histórico.

Essas questões permeiam a construção narrativa dos documentários biográficos aqui examinados, cada um deles absorvendo esses temas de maneira específica. O que se coloca em consonância com a observação de Tavares (2013) acerca da forma como produção documentária biográfica atual demonstra um esforço para explorar as complexidades dos sujeitos históricos. Portanto, tendo em vista como a construção identitária é delineada a partir da relação dinâmica e interdependente entre o sujeito e um outro - indivíduo, tempo ou coletividade - e, considerando as intrincadas camadas de interações entre os contextos históricos, sociais e políticos que incidem sobre tal elaboração, torna-se importante aprofundar como a construção narrativa das identidades é problematizada dentro do espaço biográfico.

Portanto, na perspectiva de uma experiência temporal refigurada pela narrativa, emerge a complexidade que envolve a escrita da história, o que leva ao questionamento feito por Arfuch (2010) em relação ao aspecto biográfico e à narrativa histórica. Nesse cenário em que a tentativa de alcançar o passado muitas vezes resulta em sua própria dissolução, as problemáticas inerentes à escritura, ao aspecto linguístico da experiência, às fragilidades, opacidades e lacunas da linguagem, para dar conta dos sujeitos históricos biografados, são contempladas também pela abordagem ricoeuriana.

1.3.2 Identidade sob rasura

Quando Paul Ricoeur (2010, p. 418) associa sua concepção de identidade atrelada ao questionamento de Hannah Arendt "quem realizou determinada ação?", sua reflexão não apenas busca identificar o autor dos acontecimentos, mas, sobretudo, apontar a dificuldade intrínseca em manter tal designação sem a mediação de recursos capazes de abranger as

complexidades associadas ao sujeito, o que ocorre por meio da construção narrativa. O autor sustenta essa prerrogativa no argumento de que a história de uma vida é um percurso permanentemente reconfigurado pelo relato, pelo testemunho, sejam eles orais, inscritos, gráficos e silenciosos. Dessa maneira, a resposta acerca de um sujeito ou de uma comunidade se concretiza na interseção entre a dimensão histórica e ficcional, "a história de uma vida é uma história contada". Logo, a identidade é intrinsecamente de natureza narrativa.

Em conjunto a essa abordagem, a elaboração identitária no âmbito narrativo, ao contemplar a pluralidade inerente ao sujeito, abre um espaço para o reconhecimento do si e do outro na sua constituição. Um outro, configurado no interior da linguagem a partir de elementos e relações capazes de mediar sua presença, o que inclui a palavra e a imagem. É nessa perspectiva que tanto o aspecto temporal como a fragmentação do sujeito, encontram uma forma de apreensão, uma vez que os recursos formais e estilísticos são capazes de criar uma composição que revela as complexidades envolvidas. Saliento que as reflexões de Ricoeur (2010), bem como do historiador François Dosse (2009), referem-se ao âmbito literário, de onde emanam os estudos. Entretanto, é possível estabelecer uma aproximação com a perspectiva documental cinematográfica, uma vez que a circulação impura de outras linguagens no contexto fílmico, conforme apontada por Badiou (2002), permite esse entrelaçamento teórico.

Segundo Gagnebin (1997 p. 262), Ricoeur aborda a problemática identitária a partir das figuras da alteridade associada a uma reflexão ética e política, desafiando as fronteiras do sujeito com um outro e com o mundo. O que é referido como o "cogito ferido" ou "quebrado". Participa deste ponto de vista, a compreensão da linguagem, elaborada narrativamente, como uma via de acesso para aquilo que permanece, de certa forma inapreensível, para " [...] tentar converter em sentido real o que encontram e que os submerge". Essa concepção implica que há elementos constituintes de um indivíduo que fogem ao domínio e que não podem ser completamente apreendidos ou controlados, o que favorece a ideia de que a interação com um outro -

sempre fugidio - e a compreensão de si, sejam mediadas pela linguagem, pelo aspecto linguístico da experiência, em suas construções culturais, poéticas e narrativas.

A partir das considerações de Dosse (2009) é possível analisar a evolução do gênero biográfico¹² sob o horizonte identitário, como apontado anteriormente, bem como, suas configurações narrativas, particularmente no que concerne à dimensão temporal e seus entrelaçamentos ao longo da história. Em todas as modulações, ainda que diante da impossibilidade de abranger a complexidade de uma vida, configura-se no conjunto, um horizonte identitário subjacente. Focando no que é relevante para a pesquisa, nessa ampla reflexão dos estudos biográficos, discute-se como, inicialmente, a biografia articulava-se sob aspecto da mesmidade, quando buscava retratar um sujeito unificado, imutável, inspirado em valores morais em narrativas heróicas ou nas hagiografias e, aos poucos, mais especificamente após a chamada virada epistemológica, ocorrida na década de 60, o gênero foi permitindo outras modulações que passaram a evocar, paralelamente, a identidade sob o aspecto dos fluxos temporais e sociais, da transitoriedade e, sobretudo, da exterioridade com um outro. Portanto, o que aqui interessa, reside na maneira pela qual a elaboração da identidade narrativa permite uma aproximação das complexidades inerentes à noção do sujeito, especificamente no contexto cinematográfico. Nesse sentido, a forma como a problemática identitária é abordada no espaço narrativo irá interferir na apreensão do conhecimento histórico, estabelecendo conexões entre as experiências individuais, coletivas e políticas, tanto dos sujeitos como das comunidades consideradas no âmbito biográfico.

¹² De acordo com o autor, o gênero desdobra-se em três modalidades: a idade heróica, a modal e a hermenêutica, podendo todas coincidir durante um mesmo período. Especificamente, as narrativas heróicas são aquelas que abrangem modelos e valores permanentes e virtuosos, enquanto a biografia modal está centrada nas singularidades em direção ao coletivo e ao social, e a abordagem hermenêutica, amalgamando diversos domínios de estudo em uma perspectiva reflexiva e dialógica. Nestas modalidades é possível reconhecer algumas tipologias em que os desdobramentos biográficos se configuram, como a hagiografia, em que a vida dos santos servia para interrogar aspectos do mundo; a prosopografia, revelando os aspectos históricos e coletivos a partir do relato pessoal; a biografia coral, construída na polifonia e no entrelaçamento de experiências, e ainda, os biografemas e a otobiografia derridiana, que, ao desconstruir os padrões clássicos, prioriza o movimento em direção ao outro, para citar algumas.

A questão temporal, presente nas discussões anteriores, surge também na forma como a construção narrativa desempenha um papel fundamental ao articular o imbricamento entre o tempo subjetivo e o tempo objetivo do mundo, pelo qual a sucessão de eventos é manifesta. Ricoeur (2010) argumenta que algumas operações reproduzidas no interior dos discursos são capazes de entrelaçar uma experiência temporal particular com a cronologia objetiva dos acontecimentos, permitindo que ambos se tornem apreensíveis por meio da trama narrativa.

Arfuch (2010) menciona que entre os recursos narrativos empregados para estruturar as dimensões temporais do discurso, está a reinscrição ricoeuriana do rastro, na qual os arquivos transcendem sua função de mero registro e documento, emergindo como vestígio, logo, enquanto articulação temporal capaz de relacionar-se tanto com a identidade biografada, suas subjetividades e exterioridades, como com o contexto histórico em questão. Nesse contexto, tanto as cartas de Iramaya, como os desenhos Waimiri-Atroari, como a forma como Anita Leandro coloca em cena os documentos do Estado, a natureza não intencional dos rastros, como aponta Gagnebin (2006), é evidente. Salientando que, diferentemente de outras instâncias, os rastros não são criados, eles são esquecidos, logo, aproximar-se dos rastros inevitavelmente implica a compreensão de que algo se ausenta, falta, sendo possível alcançar não o visível do documento, mas também algo outro, invisível na imagem, capaz de relacionar-se com distintas temporalidades.

Nesta perspectiva, a relação entre o tempo da narração e o tempo da experiência passa a ser compreendida por meio daquilo que Ricoeur (2010) chama de configuração e refiguração, aspectos pelos quais a narrativa se manifesta como uma mediação. A primeira, retém o domínio em que a trama e as identidades são delineadas por determinadas operações e recursos. A segunda, demonstra como a experiência e as subjetividades são reelaboradas no interior dos discursos. Dessa forma, o autor compreende que os dois agrupamentos narrativos essenciais, o histórico e o ficcional, relacionam-se na medida em que uma identidade é constituída narrativamente. Gagnebin (1997) aproxima-se desta questão, indicando que

a evasão do tempo, quando abordada pela palavra, mesmo que em suas fragilidades e opacidades, permite um outro tipo de apreensão temporal em que diferentes camadas são articuladas e refiguradas narrativamente.

O que importa para a pesquisa ao trazer essa perspectiva, é a maneira como essa conceitualização reafirma a ligação entre a natureza temporal e contingente da experiência humana e histórica com a construção narrativa. Isso possibilita compreender que os elementos dentro de uma composição específica permitem que as considerações temporais sejam assimiladas na obra, sendo reconfiguradas em direção a um outro - tempo, sujeito ou história - e, assim, modificando a experiência histórica do espectador em um permanente porvir identitário. Dessa maneira, a narrativa histórica e biográfica, quando submetida a tensões, acionado os restos e rastros do passado, infere uma instabilidade às identidades biografadas, construindo-as entre presenças e ausências, logo, *sob rasura*, sendo capaz de incorporar a alteridade presente nos modos de ver e perceber o sujeito e o outro. Essa dinâmica será explorada nos eixos de análise subsequentes.

CAPÍTULO 2

A INSCRIÇÃO EPISTOLAR

Considerar a carta como uma categoria de estudo, requer uma compreensão da abrangência em relação à sua presença no contexto da imagem, o que implica não apenas o seu papel intrínseco como objeto material, mas também suas diversas manifestações narrativas na composição filmica. Entre as possíveis abordagens, considerando tanto a forma quanto a discursividade, os caminhos para analisar a presença material da carta atravessam a própria ontologia da imagem em movimento a partir da materialidade da carta em cena, conforme destacado por Kiraly (2015); a perspectiva das adaptações epistolares; enquanto figura de escrita ou ainda considerada como uma terceira presença. Além disso, a carta pode ser vista como uma experimentação com a literalidade do filme. A autora aponta uma ambiguidade polissêmica na qual a carta desempenha papéis diversos, funcionando como objeto, texto e personagem, acionando pontos de intersubjetividade. O que importa aqui é como as dinâmicas presentes na figura da carta, potencializam as formas de refletir a inscrição da palavra e do traço no contexto cinematográfico.

A materialidade da carta, segundo Pagès (2017), possui uma especificidade capaz de expressar algo além do que o texto visa narrar, algo da ordem estética, apreensível na forma como alguns elementos se apresentam em um manuscrito específico. Cada elemento visível na composição epistolar contribui para a apreensão dos sentidos discursivos, bem como, das camadas históricas, culturais e sociais da mesma. Seria então, relevante observar como determinados componentes ocupam o espaço da folha, o volume da correspondência, as marcas do tempo e do arquivamento, as irregularidades, simetrias ou assimetrias nas linhas escritas, a presença ou ausência de rasuras e sublinhados, as margens e

espaçamentos, em suma, aspectos que, de alguma forma, podem interferir na apreensão dos discursos e sentidos que partem da materialidade epistolar. Adicionalmente, a presença da carta assume em seu espaço o domínio de questões pertinentes à legibilidade e à linguagem, ao mesmo tempo em que suscita considerações sobre sua insuficiência e opacidade. Os manuscritos autógrafos, em sua fragilidade diante do tempo, acionam zonas de distâncias e proximidades, envolvendo aspectos de endereçamento, presença e ausência, assim como questões relacionadas aos arquivos, testemunho e documentos históricos. Assim, explorar a espacialidade e temporalidade da escrita epistolar, possibilita uma compreensão mais abrangente dos momentos gráficos que dela emergem, considerando aquilo que a carta convoca, não somente em relação às camadas discursivas-textuais, mas também aos aspectos identitários, sociais, subjetivos, históricos e políticos.

Portanto, neste capítulo, proponho uma análise da presença da palavra inscrita na carta no filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* sob três perspectivas distintas, que evidenciam o potencial expressivo da palavra e do traço. Primeiro, enquanto imagem em si mesma, revelando um mutismo plural na dimensão plástica; em seguida, considerando sua natureza espectral, temporal e histórica; e, por fim, explorando seu aspecto político e identitário. Ao adotar essas abordagens, busca-se transcender a função descritiva da carta, compreendendo-a como um elemento visual dinâmico, logo, uma expressão imagética com distintas potencialidades. Dessa forma, a seção irá demonstrar a complexidade das relações entre imagem e escrita, refletindo as possibilidades expressivas e políticas na apreensão do traço e da palavra.

2.1 O silêncio epistolar: uma outra escuta possível

O espaço destinado aos momentos gráficos no filme de Carol Benjamin, aciona, entre outros elementos, as particularidades da escrita epistolar, estabelecendo conexões com as intersubjetividades, o tempo, a ausência e um desejo subjacente. O filme fragmenta e desconstrói as

correspondências destacando palavras, específicas, subtraindo sua totalidade e, por vezes, a própria tangibilidade, criando assim uma visualidade na qual as interrogações em torno do arquivo, da memória e do testemunho adquirem uma modalidade distinta de apreensão, alcançando um outro tipo de escuta.

Na estrutura epistolar, como antes mencionado, além das narrativas e confissões contidas em seu interior, distintos elementos descritos por Pagès (2017, p. 67) são capazes de ampliar o que está inscrito, tornando-se apreensível na materialidade. Esses elementos abarcam a totalidade do manuscrito, incorporando considerações relativas ao seu volume, às curvaturas, à harmonia e às assimetrias da escrita, bem como à legibilidade ou possíveis rasuras e apagamentos. Do envelope à assinatura, diversos atributos agem conjuntamente, configurando uma aparência escritural intrinsecamente vinculada ao traço, capaz de evidenciar "[...] uma presença, a firmeza de uma escrita, a mão criadora do escritor", corpo e uma voz inscritos ou dissolvidos no silêncio gráfico. É sob esta perspectiva que as indagações, nesta subseção, voltam-se para a presença da carta na construção fílmica enquanto momento gráfico, para que se possa refletir e compreender aquilo que a materialidade ou sugestão epistolar é capaz de convocar.

A figura da carta na composição, quando acompanhada previamente por uma densa composição gráfica, compõe uma visualidade capaz de sobrepor e interromper aquilo que é lido com o que é dito na visualidade. Ao extrair as distinções introduzidas pelo gráfico, inicialmente, observa-se que a composição como um todo contribui para colocar em jogo a disputa entre narrativas, procurando recompor as forças e os domínios, a partir de uma configuração "político-estético", nos termos de Didi-Huberman (2021b p. 112; 111), uma vez que contrapõe as dinâmicas gráficas entre recortes de jornais e documentos com o depoimento e o conteúdo da carta em sequência, reconfigurando, assim, as relações e as narrativas existentes. O que emerge desta composição, revela, além de uma outra perspectiva dos fatos, os

desequilíbrios e as distâncias que permeiam e disputam a narrativa do acontecimento.

Quando as imagens focam a materialidade da carta fragmentada por operações fílmicas, percebe-se que é precisamente este o momento em que a composição alcança a contingência que contorna o que é narrado, bem como, os vazios e as lacunas que permitem uma aproximação crítica da história. A especificidade da carta - duplicada, justaposta em si mesma, jamais totalizada e, dissolvida pela temporalidade da leitura na voz emprestada – quando parece subtraída de algo outro: o arquivo, o conjunto, a autoria e o tempo histórico, aciona uma dinâmica estética-narrativa que irá se repetir ao longo de todo o filme. Além disso, considerando o intrincamento dos movimentos descritos por Badiou (2002), a interação entre a palavra inscrita e a sua leitura, bem como na tipografia datilografada e no idioma distinto, refletem a formalidade, a fragilidade e um outro tempo imbricado com a oralidade, permitindo que a composição alcance o estranhamento de um sujeito fragmentado, desenraizado, cuja apreensão se dá por meio de seu rastro, naquilo que a presença da inscrição convoca enquanto invisibilidade.

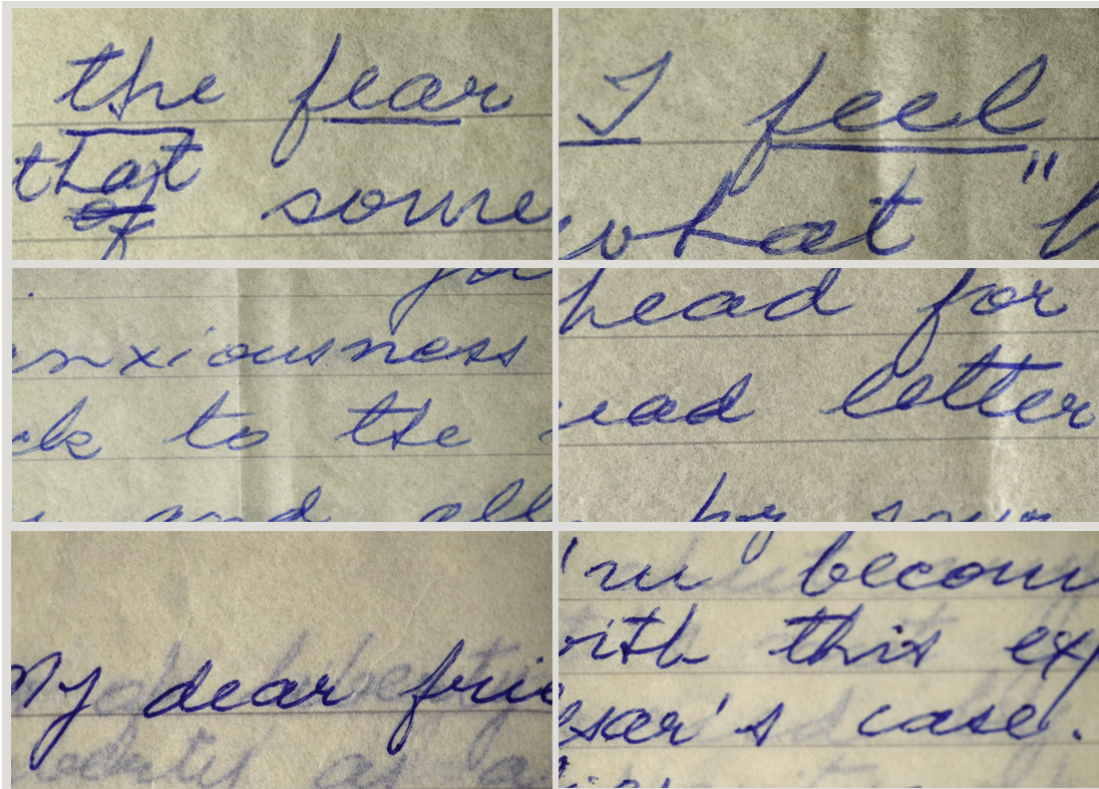
Nessa perspectiva, a forma como a conjunção do movimento entre as especificidades destitui a palavra do seu provável, recusando sua própria natureza no seu espaço de composição, aproxima-se da *palavra muda* em Rancière (2016), como uma fissura presente na escrita, quando a palavra responde à própria imagem com sua mudez, libertando a escrita de um aspecto único descritivo. Interessa para a pesquisa, a forma como o debate em torno da palavra e da imagem alcança a voz, o mutismo e os murmúrios que a presença da palavra inscrita convoca, permitindo compreender como a dimensão pictórica se entrelaça com o aspecto narrativo por meio de confrontos e correspondências.

Para Rancière (2016, p.56; 21 e 22), a forma como o dizível, o visível e o invisível da imagem participam de uma visualidade comum, é considerada como determinante dos regimes identificados pelo autor. Se antes, no esquema clássico, representativo, a imagem era vista em uma posição de complementariedade ao texto e à palavra enclausurada em sua discursividade,

no regime posterior, o estético, observado a partir do século XIX, tais ordenamentos e graduações são dissolvidas e atualizadas naquilo que se ocupa destas relações, também chamado pelo autor de um regime de *imagéité*. Ao subverter a dependência do texto em relação à imagem, desobrigando a palavra a ordenar e distribuir a sucessão das ações e, ao pictural a moldar e sustentar um comparecimento, a *medida comum* entre as artes é ajustada e passa a valer aquilo que o autor chama de *frase-imagem*: o entrelaçamento das funções e sua capacidade disjuntiva, quando a frase é capaz de dar corpo, forma e densidade, tanto quanto a imagem, e a totalidade torna-se uma potência suspensiva. “A frase não é o dizível, a imagem não é o visível”. Dessa forma, despreendida de sua atribuição representativa, a imagem “não é mais um duplo ou tradução” e sua natureza passa a constituir-se no seu silêncio e nos rastros das vozes possíveis: “[...] na maneira como as coisas falam e se calam. Ela se aloja no cerne das coisas como sua palavra muda”.

A escrita epistolar, quando aparece manuscrita na composição fílmica, exibe uma caligrafia elaborada, com sublinhados e algumas rasuras. A carta aparece fragmentada por operações que a colocam em um plano aproximado, em um quase desaparecimento, tanto pela turbidez da imagem, impedindo a leitura, como pelo movimento que fraciona as palavras inscritas. O silêncio acompanha o início da sequência durante a grafia manuscrita das palavras *fear*, *i feel* e *anxioness*, fazendo sobressair uma potência disruptiva, pela qual o aspecto pictural da palavra manifesta sua capacidade de extrapolar os sentidos do que é dado (figura 11). A leitura da carta, na voz *off* da realizadora interrompe o silêncio, porém a mudez gráfica das marcas no papel, das rasuras, das linhas, dos traços caligráficos, impõem-se à oralidade, confrontando-a e suspendendo a linearidade da leitura. O que nos interpela na grafia da carta transcende o visível, adentrando um domínio que escapa à representação; atingindo o que resta do traço, tornando-se, ele próprio, invisibilidade.

Fig. 11: conjunto fragmentos



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*.

Tempo aproximado: 22:21

Percorrendo o conceito de *palavra muda*, é possível verificar dois aspectos: aquilo que uma vez inscrito, ultrapassa a oralidade do discurso e passa a ser apreendido como um *traço* no visível, na “eloquência daquilo que é mudo”; e também a opacidade de um “mutismo obstinado” que nada diz, nada transmite, e muito alcança. Para Rancièr (2016, p. 22), é o momento exato em que as imagens silenciam que se afirma sua maior potência. Uma visualidade aberta a possibilidades, que nada esclarece, nada explica e, como um rasgo, suspende a linearidade de uma escrita concebida exclusivamente em sua pragmática. A palavra que se desenha como muda, ausente de uma única voz, abre-se para abrigar outras vozes. Assim sendo, uma vez muda, paradoxalmente, é aquela que muito pode dizer.

Ela é muda. Entendamos com isso que não há nenhuma voz presente para dar o tom de verdade às palavras que ela organiza, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para as receber e fazê-las frutificar. A escrita está liberta do ato da palavra que confere a um *logos* sua legitimidade, que o inscreve nos modos legítimos do falar

e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados. É por isso, também, que ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar. Qualquer um pode então apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais a 'dela', construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível. (Rancière, 2021, p. 8 e 9)

Tal conceito é mobilizado enquanto resistência à *palavra viva*, definida pelo autor como aquela atrelada à organização que favorece o aspecto representativo, no qual, um texto se mantém fixo, jamais à deriva daquilo que o enunciado designa. Uma oposição que não é simples redução da escrita e da sua complexidade, visto que a *palavra muda*, embaralha e entrelaça o pictural com o textual, possibilitando que aspectos subjetivos passem a ser apreendidos na visualidade, no que é visto e lido da palavra, favorecendo a expressão e a apreensão de sentidos diversos. O que o autor coloca em jogo, filia-se à forma como as questões do sujeito passam a ser problematizadas e narradas, pois se no regime representativo, a *palavra viva* fixa uma identidade, no regime estético, o da *palavra muda*, as subjetividades implícitas favorecem a fragmentação e a indefinição desse sujeito.

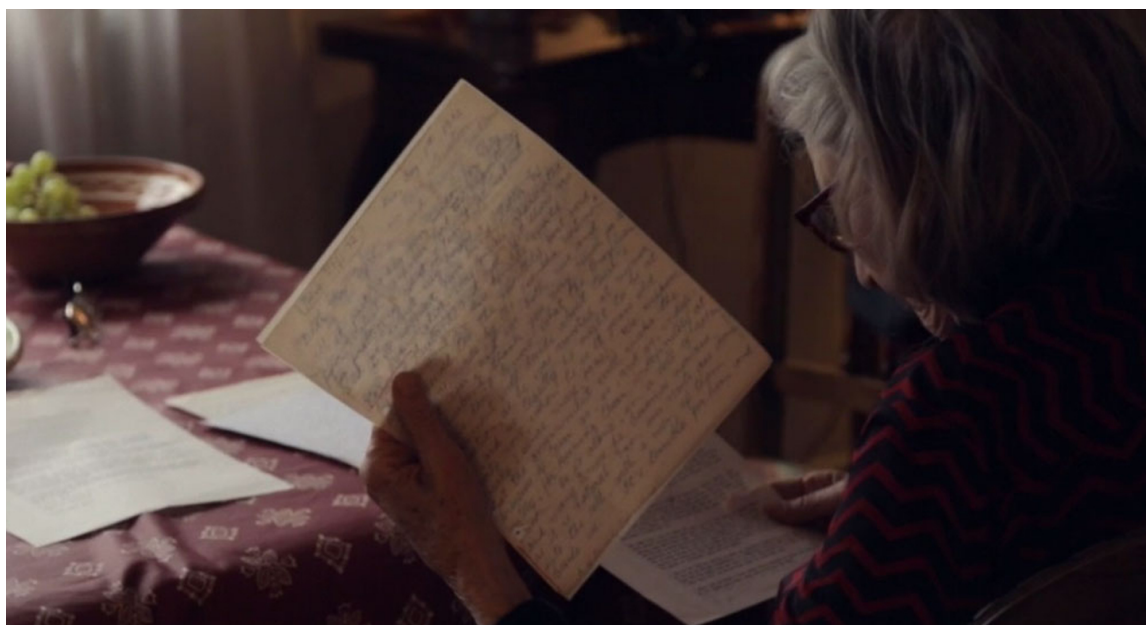
É nesse sentido que podemos entender o silêncio gráfico como a própria mudez, descrita por Rancière (2016), presente na materialidade da palavra, posto que, uma vez desvinculada do traço da sua autoria, que a conduziria a uma única direção, a *letra desincorporada* livra-se dos propósitos descritivos, pulverizando os sentidos em infinitas direções. Ao colocar a relação entre imagem e palavra em um espaço contingencial, no qual o desenho da letra é capaz de fragmentar o encadeamento narrativo, manifesta-se uma qualidade da palavra que é ao mesmo tempo descritiva e suspensiva. Uma capacidade disruptiva, na qual, a escrita passa a ser considerada também na forma como ela se retraça internamente, destituindo as bordas do que antes a definia em seu tempo e espaço.

Se assim a palavra aparece na figura da carta, bem como, no seu mutismo e oralidade, é possível entendê-la também enquanto ligadura temporal, como uma formação nodosa que amarra os tempos e a história. Entretanto, a mesma configuração aciona à impossibilidade de transpor a

opacidade da linguagem, visto que, como expõe Péres-Oramas (2010, p. 32), a palavra vista como um nó apresenta-se também como um emaranhado impossível de penetrar, no qual deixa escapar “não o silêncio que precede as palavras e as vozes, mas aquele que elas deixam quando se ausentam, uma vez vividas”. Portanto, aquilo que é narrado por meio dessas escritas é construído em um espaço também frágil e falível, feito de ausências, de vazios e silêncios, pois, segundo o autor, não sendo a linguagem transparente e confiável, alguns desses nós jamais serão desatados.

O espaço compartilhado pela figura epistolar em cenas que sugerem a leitura e a circulação da carta (figura 12), também alcança o mutismo gráfico, uma vez que sua superfície ilegível produz o reconhecimento da ausência, dos silêncios e das distâncias inerentes à figura da carta. Nestas composições, é possível alcançar a fragilidade do que é dito, escrito e narrado em suas interrupções geográficas, temporais e históricas, reforçando o aspecto contingencial que a escrita da história supõe, um processo em permanente revisão e construção.

Fig 12: circulação da carta

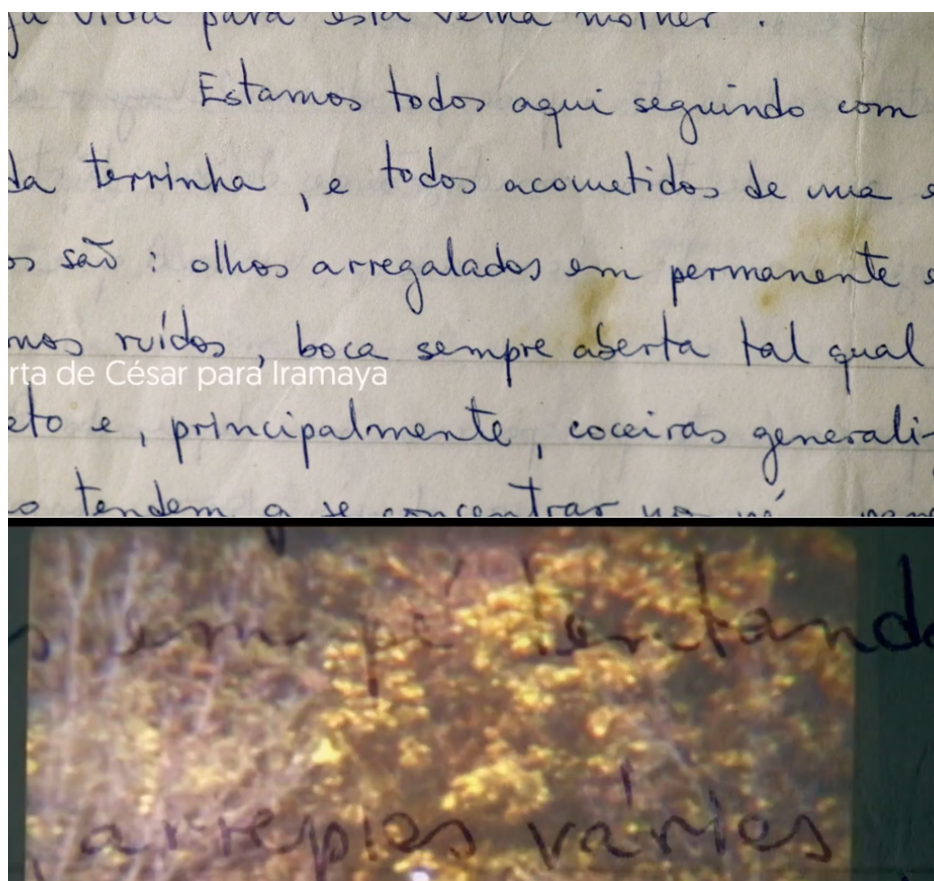


Fonte: fotograma do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Tempo aproximado: 25:18

Um outro aspecto a ser destacado em relação à presença da carta, refere-se à forma como a qualidade plástica da palavra - por vezes expandida

e em outras subtraída, a partir do jogo de sobreposições executado pelo filme - contribui para que a força disruptiva da escrita fracture a elaboração das identidades, dissolvendo qualquer estabilidade, que, em termos blanchotianos, remete à indeterminação e à distância pelas quais a totalização do sujeito não se efetiva. Na sequência em que a carta de César é lida no presente (figura 13), a caligrafia, em seu traço e mutismo, é capaz de revelar tanto as subjetividades do sujeito que a escreve, como os vazios e as incertezas de um passado no exílio. Além da materialidade interrompida, substituída por imagens de um tempo distinto ao da inscrição, a própria leitura das reflexões e críticas sociais do passado alcançam o tempo presente.

Fig.13: carta César



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

Nessa perspectiva, é possível aproximar a forma como Blanchot (2007) refere-se aos silêncios da escrita e aos vazios da linguagem. O autor

traça suas ideias sobre o tema do mutismo e do murmúrio que a palavra aciona para alcançar aquilo que não é capaz de ser dito, ou seja, quando a imagem é articulada em sua duplicidade, em uma ausência restituída como presença, estabelece com a palavra uma não-relação, permitindo que a contaminação entre elas favoreça o esvaziamento do aspecto representativo, pois nada revelam ou sobrepõem, sendo ambas pura visibilidade. Dessa forma, o silêncio da palavra é explorado como expressão poética e como ruptura, ou melhor dizendo, a própria palavra é considerada uma fissura, o que, para o autor, exige que a escrita passe a ser compreendida a partir da espectralidade das palavras e do mundo que as sustenta.

A fim de expandir os sentidos de uma visualidade contaminada pelo pictural presente na palavra, cabe ainda trazer, que se a heterogeneidade presente na composição cinematográfica permite que a *frase-imagem*, em sua capacidade suspensiva, ocorra a partir do choque, da distância e da dessemelhança, como afirma Rancière (2016, p. 16), as palavras, ao lado de outras formas visíveis, são capazes de revelar ou subtrair uma ideia, permitindo que a imagem ultrapasse sua visibilidade e, paradoxalmente, que “[...] exiba uma visibilidade que pode cegar”. Nesse sentido, a imagem no cinema, é vista pelo autor, como uma operação que articula as relações entre o dizível e o visível, assumindo o que ele chama de *funções-imagem*. Em outros termos, a imagem, em sua dupla potência, se define no descolamento entre o inscrito e o suspensivo da palavra, entre *funções-imagem*. O que interessa aqui é como as formas de visibilidade podem ser compreendidas a partir da contaminação das especificidades presentes, auxiliando o entendimento do papel da densidade da palavra inscrita no interior da imagem, na sua capacidade de reconfigurar, para além do seu aspecto discursivo, aquilo que é narrado no filme.

Portanto, ao percorrer a presença da palavra na figura da carta, na forma como a materialidade gráfica opera sentidos a partir dos silêncios e das ausências que convoca, alcançamos o potencial disruptivo e transgressivo de uma escrita que excede a linguagem, rompe as fronteiras

entre a presença e a ausência, fazendo ver o mutismo, os murmúrios e as vozes culturais, sociais e políticas presentes na palavra. Da mesma forma, é possível perceber como a dissolução de uma única voz abre espaço para que outros modos de pensar e ver, desafiem as estruturas hierárquicas e narrativas, expondo, assim, a contingência e a multiplicidade presente na palavra. Ao compartilhar o mesmo espaço da oralidade, em sua mudez gráfica, a carta estabelece um jogo entre presenças e não comparecimentos, capaz de contaminar e dissolver o fluxo narrativo. Os silêncios, nessas composições, relacionam-se com uma identidade pautada na instabilidade, no vazio a ser preenchido por uma possibilidade infinita de vozes e sentidos. Portanto, ultrapassando seu caráter linguístico, a palavra, em sua dimensão plástica, como um rastro, distante de nomear, representar e substituir, mais indica, aponta uma direção, um fora da imagem, sendo capaz de dissolver os sujeitos da escrita.

2.2 A voz ferida: entre ausências e presenças

A sugestão da passagem do tempo está presente na substância discursiva das primeiras palavras inscritas em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* e percorre toda a construção fílmica, ora instalando-se nos momentos gráficos, ora nos demais recursos técnicos e estéticos que costuram espaços, identidades e temporalidades heterogêneas. Através do silêncio que emerge da composição gráfica, a realizadora propala: “Foram 21 anos de uma ditadura que destruiu grande parte dos registros de suas atividades: acervos inteiros estão inacessíveis até hoje; 36 anos se passaram entre o dia em que meu pai saiu da prisão e seu primeiro depoimento público sobre o caso; Nesse tempo, eu crescia ao seu lado, tentando juntar os cacos de uma história que só conhecia pela versão da minha avó”. Esta composição assume de antemão, na ênfase temporal, gráfica e discursiva, a espessura histórica e política que o filme propõe-se a explorar, bem como, o protagonismo pulverizado na triangulação avó, pai e filha, presente no documentário.

A mesma questão, de um tempo desarticulado e diverso, alcança a substância discursiva e imagética da carta escrita, que atravessa todo o filme, lida ou sugerida pela composição narrativa. Entendida como um lugar de pluralidade temporal, a estrutura epistolar, como afirma Altman (1982), coaduna tempos heterogêneos que se distribuem entre o tempo do acontecimento em sua escrita e rememoração; o tempo do envio e o da recepção; e o tempo da leitura e releituras diversas. O filme, reafirma o entrelaçamento destas temporalidades, entrecruzando passado e presente no confronto da materialidade da carta - na sua presença e ausência - com a oralidade da sua leitura no agora; nas distâncias entre o que é lido e visto; e na justaposição de imagens distantes no tempo. Dessa forma, opera na visualidade uma dialética que permite considerar o caráter documental da carta tanto em sua potência histórica como em sua fragilidade constitutiva.

Quando o aspecto temporal e epistolar é introduzido na construção fílmica pela primeira vez, a tangibilidade da escrita é subtraída em favor da leitura das correspondências eletrônicas entre Carol e César, conduzida pela voz *off* da realizadora. A narração é acompanhada por uma breve sequência de paisagens urbanas, graficamente identificadas como a cidade de Estocolmo no ano de 2016. Enquanto a bandeira da Suécia tremula entre prédios, a locução endereçada ao pai localiza a cidade do Rio de Janeiro, assinalando uma discrepância temporal e geográfica que também assume as distâncias entre o que é lido e o que é visto na imagem. Diz a mensagem: “Rio, 23 de Fevereiro de 2016. Oi Pai, tudo bem por aí? Eu ia te ligar, mas resolvi escrever dessa vez. Estou indo para a Suécia em função do filme (...) você pode imaginar que estou muito empolgada com tudo isso, na mesma medida que sempre fico mexida também, frustrada com tudo que gostaria de compartilhar com você e não posso (...)”. Os elementos epistolares acionados nesta composição, juntamente com a ausência material da carta e a ênfase na escolha da escrita, participam de um conjunto que age, em termos narrativos, reforçando a distância, as angústias, os afetos e os silêncios que contornam o passado histórico e o presente do filme.

Inserido no conceito da epistolaridade, conforme descrito por Altman (1982), encontra-se a expressão de um sujeito que, motivado por uma circunstância específica, recorre à escrita como meio para narrar sua história e comunicar-se com um outro. O que implica uma ausência e uma distância a ser compensada pela palavra escrita. Ao tomar esse espaço, como já apontado, o discurso epistolar pode conter em si o testemunho de uma época, de uma sociedade, bem como, as práticas culturais e sociais implícitas no texto e na materialidade da carta. Portanto, no registro gráfico das interações pessoais, é possível apreender, através da comunicação epistolar cotidiana, a vivência histórica, proporcionando à narrativa o entrelaçamento das temporalidades em três diferentes horizontes: o passado que permanece na memória, o presente que está sendo vivenciado e o futuro que é almejado e desejado.

Diante dessa compreensão, torna-se pertinente empreender uma reflexão sob a perspectiva benjaminiana em que a compreensão escritural da sociedade e do mundo, atravessa a história, enquanto sucessão de catástrofes, depositando na sua escritura a conservação do aspecto testemunhal, pelo qual o real é reinscrito, como afirma Seligmann-Silva (2012, p. 184). O autor amplia essa concepção, afirmando que "essa escritura é a metamorfose do presente, que se manifesta como espaço escritural". Nesse sentido, a compreensão das escrituras históricas e dos sistemas que a efetivam, atravessa as estruturas da linguagem, sobretudo da alegoria e da concepção teórica dos hieróglifos.

Benjamin percorre estas questões ao relacionar linguagem e imagem, demonstrando como determinadas construções imagéticas, essencialmente temporais, agem no acesso ao conhecimento histórico. Em sua concepção a alegoria revela o aspecto escritural da linguagem, plural e aberto, enquanto o hieróglifo demonstra a inclinação da escrita em direção à imagem. O ponto crucial aqui, reside na maneira como, sob esta perspectiva, a reescrita histórica transcende a mera narrativa do ocorrido, depositando sua essência na exposição, na apresentação, como afirma Seligmann-Silva (2012). O que permite compreender como o passado torna-se de alguma forma legível ao

comparecer imagetivamente no presente. Essa legibilidade alcança a inscrição gráfica em sua espessura plástica e na espectralidade que contorna o seu traço.

Nesse contexto, considerando que ao longo da construção fílmica, a presença material da correspondência quando não é fragmentada, é subtraída, dando lugar a outras imagens, surgem duas questões em relação à forma como *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* reconfigura a carta. A primeira delas diz respeito ao espaço visível da escritura, na qual as distintas caligrafias e tipografias revelam, por meio da forma e do movimento, a extensão do corpo dos seus autores, bem como a sua própria dissolução ao longo da narrativa; também naquilo que pode ser apreendido na disposição gráfica das palavras sublinhadas ou ainda, nos vestígios da ação do tempo e do arquivamento no papel. Dito de outra forma, nos componentes visíveis, compreendidos como momentos gráficos, que alcançam o acontecimento histórico a partir daquilo que ressoa no traço. A segunda questão envolve a própria invisibilidade da carta com sua leitura ancorada em novos arranjos imagéticos. O apagamento do fluxo da escrita, ainda que se afaste do arquivo original, aqui é entendido menos como decréscimo de apreensão histórica, mas sim, como um outro modo de ver; um outro caminho de aproximação do conhecimento histórico, no qual a narrativa cinematográfica é entendida, como um lugar capaz de contemplar aquilo que se perde, falta e assombra na própria sugestão da carta ausente.

Nessa direção, Seligmann-Silva (2012) refere-se à participação do ausente, quando algo falta em uma imagem e torna-se visível, ou apreensível, tipograficamente em uma inscrição. Benjamin (2012) fala em uma semelhança *extra-sensível*, quando a representação gráfica das palavras estabelece uma ligação sempre nova e irreduzível entre a escrita e a sua intenção; quando a composição escritural, especificamente alegórica, ultrapassa a literalidade, repercutindo na capacidade da escrita em evocar conexões e relações que transcendem o aparente. Importa, portanto, a forma como a palavra é capaz de alcançar o que se torna visível e apreensível, seja enquanto testemunho, fragmento, rastro ou imagem, assim como, aquilo

que ainda não se tornou legível, mas ainda assim, age enquanto invisibilidade.

Reconfiguradas pela narrativa, em sua dispersão imagética e temporal, as correspondências lidas fornecem ao filme a complexidade presente no testemunho, quando o mesmo é compreendido na confluência e nos conflitos entre o que foi visto, o narrado e a capacidade de julgar, como sugere Seligmann-Silva (2009). Segundo o autor, é preciso considerar o testemunho a partir da tensão entre sua oralidade e sua escrita; na incapacidade de encontrar uma representação, bem como, nas inconsistências da memória que o possibilita. Uma vez retirado do seu contexto, o testemunho, enquanto objeto histórico e arquivo do passado, desfaz a história e a reescreve, em um processo contínuo, no qual a escritura e a dispersão passam a agir simultaneamente.

Atrelada à problemática do testemunho, a questão da representação, da contemplação e da apresentação auxilia o entendimento das potencialidades da imagem e da palavra, quando refletidas a partir da abordagem benjaminiana, na qual, diante da impossibilidade de acesso à totalização da verdade, o conhecimento cede lugar à exposição, e a contemplação passa a infundir na verdade a indissolução do sensível que a manifesta. Dito de outra forma, quando expressa na linguagem, a verdade se situa na sua apresentação¹³, “não levar a conhecimento(s), mas expor/apresentar a verdade”, como explica Gagnebin (2014, p. 66). Para o autor, o conhecimento e o acesso à verdade não se correspondem, na medida em que o primeiro ocorre na apropriação do objeto, e o segundo por meio de sua própria apresentação. Uma concepção em que as indagações relacionadas à forma assumem um papel central, integrando a estética à

¹³ É importante salientar, conforme apresentado por Gagnebin (2014), o termo *darstellung* empregado por Walter Benjamin adquire sua precisão conceitual quando compreendido como "apresentação" ou "exposição" em confronto à tradução como "representação". Esse entendimento, além de oferecer uma abordagem que ultrapassa a dimensão epistemológica, estendendo-se ao âmbito da aparência, corresponde a concepção em que a relação entre história, linguagem e verdade molda a dimensão estética e histórica do pensamento filosófico. O termo representação estaria próximo do sentido clássico, pertencente à uma abordagem filosófica em que elementos externos ao indivíduo são apenas retratados ou refletidos. Questão que o autor buscava distanciar-se, uma vez que desconsiderava a matéria, para ele essencial, acerca da linguagem no que se refere à apreensão da verdade e do conhecimento histórico.

esfera filosófica de acesso e apreensão da história. São também importantes, nessa abordagem, questões como o fragmento e a escrita das singularidades - uma vez que o método benjaminiano considera os pequenos acontecimentos, fazendo do historiador um “coleccionador de todas as coisas (*Sammler*) e, mais precisamente, como coleccionador de trapos (*Lumpensammler*) do mundo” como aponta Didi-Huberman (2017, p. 130) - ao lado da presença da descontinuidade e da incompletude da linguagem, evidenciadas nas pausas, nos silêncios e nas rupturas presentes nas construções discursivas e imagéticas.

Em termos mais precisos, para Benjamin (2021), aquilo que é expresso na língua está condicionado à capacidade de nomeação presente na instrumentalidade linguística. Esse aspecto acaba por condicionar um exame crítico e profundo daquilo que a linguagem não dá conta, ou seja, da sua insuficiência e incapacidade de nomear. Nesse sentido, para assegurar o contínuo da história e a pluralidade inesgotável de sentidos, o projeto benjaminiano considera as tensões, as falhas e as opacidades, pois a linguagem não seria apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável, como afirmava o autor. Portanto, a tarefa recai, sobretudo, em um cuidadoso e atento aproximar-se dos silêncios, dos hiatos, das fraturas na linguagem; acercar o não dito dos discursos; ler o não escrito da história.

Ao longo do filme, como já referido, o texto epistolar compõe sequências em que há uma presença gráfica robusta, muitas vezes, ficando a estas composições uma certa cronologia na compreensão dos fatos, como na sequência em que são relatados os acontecimentos que levaram à prisão de César, construída a partir dos fragmentos gráficos e imagéticos que acompanham a imagem da mãe e avó durante seu depoimento (figura 14). Dentre esses arquivos, há documentos diversos, tanto de origem militar quanto civil, recortes de jornais, reportagens de TV e fotografias que participam da composição narrando o ocorrido. Só então, sob uma imagem trêmula, na qual um frágil fio de luz é visível, o conteúdo da carta passa a ser lido, para logo depois, sua materialidade entrar em cena, exibindo o papel

datilografado, com uma única rasura, no qual Iramaya escreve, em inglês, sobre a prisão ilegal do filho, ainda menor de idade, solicitando apoio para sua soltura (figura 15). O texto é lido na voz *off da* neta, enquanto o filme fragmenta e sobrepõe as palavras graficamente inscritas da avó, o que responde a uma construção narrativa que, ao confrontar as temporalidades, é capaz de “manter uma vigilância do presente e permitir aos sobreviventes encontrar seu lugar hoje” como aponta Gutfreind (2009, p. 142).

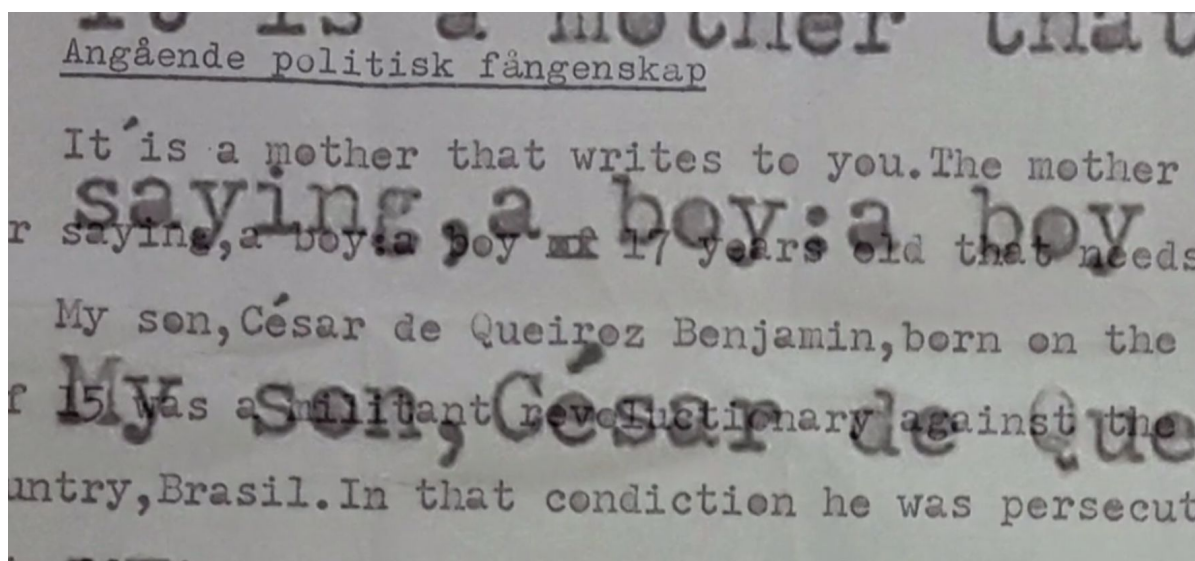
Fig. 14: fragmentos inscrições



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*.

Tempo aproximado: 06:57.

Fig. 15: carta datilografada



Fonte: fotografias do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Tempo aproximado: 06:57.

Nesse contexto, ao refletir a composição epistolar em seu conjunto e na forma como a linguagem presente em sua materialidade é capaz de concretizar-se como a base do conhecimento histórico na medida em que se entrelaça à ele, ultrapassando sua função comunicativa, passando a ser, ela própria, objeto e realidade histórica, há uma aproximação da forma como para Benjamin, todo sentido ocorre na linguagem e não através dela. Para o autor, a essência linguística deposita na esfera sensível as condições tanto de possibilidade quanto de impossibilidade que atuam na elaboração de uma narrativa histórica. Posto de outra forma, a linguagem em seu aspecto discursivo e imagético, sobretudo em suas rupturas, falhas e lacunas, é capaz de sustentar as contingências que a história carrega. Um processo, segundo Seligmann-Silva (1999), sempre violento que fratura a linearidade histórica, fragmenta o ser histórico e faz com que o tempo, impelido em direção à concretude da existência, passe a ser tomado em uma dimensão espacializada, logo, teatralizada, narrativizada.

Assoma-se a esta perspectiva histórico-filosófica, a compreensão benjaminiana, de que a percepção é concebida como um gesto de leitura; o perceber configura-se como um modo de ler. Tal compreensão estende-se à forma como os registros imagéticos da exposição (*Darstellung*) da história

passam a ser lidos como uma “grafia histórica” (Seligmann-Silva, 2012, p. 184). Logo, partindo de uma linguagem essencialmente fragmentada, o ler histórico em questão, propõe-se a reunir e remontar restos, vestígios, ruínas, rastros, elaborando novos arranjos passíveis de apreensão, o que acaba por interromper tanto a linearidade quando a representação mimética. Dessa forma, quando colagem e montagem tornam-se essenciais, as pausas, os cortes e as lacunas configuram-se como espaços pelos quais a escritura se condensa em palavras e imagens.

Neste contexto, como aponta Seligmann-Silva (2006), é possível destacar dois pontos fundamentais para a compreensão de uma imagem escritural que se desdobra no aspecto alegórico e na abordagem hieróglifa. O primeiro, privilegiando a expressão plástica do traço, capaz de reter vestígios e testemunhos do passado e o segundo, enfatizando o aspecto relacional da imagem e da palavra escrita, pelo qual a totalização de sentidos não se concretiza. O que importa aqui, é como o carácter imagético destas questões, refere-se a uma reconfiguração de uma imagem pura em direcção ao modo alegórico e escritural, no qual os sentidos fixos são estilhaçados em novos arranjos, tanto da palavra como da própria imagem. Logo, a escritura passa a ser compreendida exatamente como aquilo que interrompe o dado, o presumido, abrindo-se a outras vias, novos acessos de leitura e compreensão. Dito de outra forma, como um “rastro e cicatriz” investidos pela história, conforme demonstra o autor:

A passagem do simbólico para o alegórico, do som para a escritura é acompanhada também da passagem para a espacialidade em detrimento da temporalidade. A escritura é concebida como uma marca, uma ruína ou cicatriz aberta pela história; esta, por sua vez, não é nada mais que acúmulo de catástrofes, sobreposição de densas camadas de estilhaços a uma só vez altamente significantes e que apresentam a destruição, a interrupção constante de devir [...] (Seligmann-Silva 2012 p. 186 e 187)

Importa então, a forma como o valor atribuído à imagem-escrita, e à presença da palavra inscrita, está na sua capacidade de reter o traço, a cicatriz da história, imprimindo a esse processo o aspecto alegórico presente

na espessura tipográfica. Em vista disso, é possível estabelecer um caminho conceitual para a compreensão de uma letra, uma tipografia, enquanto “semelhança e ressonância” (Benjamin, 2012), capaz de carregar em sua unidade um componente que assume tanto aquilo que ela corresponde como aquilo que nela ecoa, assombra, ressoa. Como consequência, é possível entender a palavra escrita como uma camada capaz de se opor à densidade histórica das imagens, agindo tanto na manutenção como na instabilidade do que é dado.

Nesse sentido, se no filme a carta assume o aspecto histórico e espectral, tanto na sugestão da ausência, como no tempo posterior da leitura, a materialidade quando não fragmentada, pode igualmente alcançar uma outra perspectiva dessa ausência. Como pode ser visto após a cena em que Carol rememora junto com Marianne, em um espaço cercado por livros, o momento em que a caixa com as correspondências de Iramaya foi oferecida à neta como um presente. A subsequente sequência reafirma aspectos inerentes ao próprio conceito de epistolaridade (Altman, 1982) como a ausência, a mediação, a confiança e a confissão. Ao redor de uma mesa, Carol folheia uma pasta contendo as cartas e entrega algumas a Marianne, que as manipula com zelo e atenção (figura 16). É possível considerar a carta aqui como um substituto material da ausência, do corpo ausente, um terceiro objeto, como sugere Rowland (2017) em relação à presença da carta no contexto cinematográfico, pelo qual, tanto as temporalidades quanto as identidades podem ser permanentemente reconfiguradas, elaboradas e recriadas. A cena é amparada pela voz de Marianne lendo, em *off*, uma das cartas de Iramaya, de 1973, redigida em inglês, descrevendo a si a partir do relato do seu cotidiano com o filho da prisão. Esta é a única ocasião no filme em que a materialidade da carta se torna plenamente tangível com a ênfase narrativa centrada no gesto de quem a segura e lê. Compondo dessa forma, o conjunto gráfico epistolar que permite ao filme articular-se a partir de um movimento de reescrita, alçando camadas históricas e políticas na visualidade.

Fig 16: Carol e Iramaya



Fonte: fotograma do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Tempo aproximado: 25:15

Quando o filme articula as diferentes camadas, sobrepondo a leitura da carta com fragmentos de textos, imagens e testemunhos, ocorre também um embaralhamento das dinâmicas de protagonismo, tanto no contexto da obra cinematográfica como no que diz respeito aos impactos decorrentes do regime ditatorial e do período subsequente à ditadura. Se a leitura da carta interfere na transparência narrativa, também a fragmentação do texto perturba a apreensão, uma vez que permite infinitas reconfigurações e releituras, como sugere Kiraly (2015, p. 180), possibilitando que a própria carta, enquanto dispositivo narrativo, se imponha na fronteira entre o passado e o presente, entre a esfera íntima e histórica, entre as subjetividades dos sujeitos e a presença concreta do corpo, articulando-se como uma “figura da memória”

Dessa forma, a circulação da carta, reconfigurada pelo filme, ao sugerir uma ausência, uma presença faltosa, como todo discurso epistolar, busca o outro em sua natureza, um outro sujeito ou um outro tempo, cujo propósito principal é substituir as distâncias, as pausas e interrupções. Nesse sentido, o filme, estruturado ao redor das correspondências, assume a extensão da ausência inerente à figura da carta, refletindo aquilo que falta e assombra tanto as relações, quanto a conexão entre as temporalidades implícitas, o que, por sua vez, alcança uma concepção cinematográfica capaz

de reescrever a história, seja na forma como o filme se assume como documento e arquivo de conhecimento histórico ou, na sua capacidade poética de reconfigurar a experiência histórica do espectador.

Portanto, se a escrita epistolar configura uma ligadura que entrelaça distintas temporalidades com a narrativa histórica, evocando um caráter espectral, manifesto como um espaço permeado por ausências, vazios e silêncios, a próxima etapa convoca e consiste em analisar como, nessa fragmentação temporal, a memória e o testemunho, presentes no espaço reservado à carta, inscrevem a identidade narrativa do sujeito histórico.

2.3. Murmúrios: a voz do outro

Retorno à configuração epistolar inicial em *Fico Te Devendo Uma Carta Sobre O Brasil*, em que a leitura das correspondências eletrônicas entre pai e filha é conduzida pela voz *off* da realizadora, com o intuito de iniciar a análise gráfica sob uma abordagem identitária e narrativa. Quando o filme apresenta uma composição em que a materialidade da palavra escrita é subtraída, fixando-se na sua transcrição oral, como já visto, ao explorar o texto lido, torna-se evidente o testemunho das relações e vínculos sociais, revelados em seus contextos históricos e pessoais, que irão contribuir para a apreensão dos sujeitos e do acontecimento histórico. Lembrando que mesmo prescindindo da tangibilidade da palavra escrita, a narrativa não deixa de assegurar os elementos que caracterizam o texto epistolográfico, como a presença de informações de endereçamento.

Considerando que a natureza da carta reside na tentativa de interromper as ausências e os afastamentos, a ênfase de Carol em substituir um telefonema pelo e-mail confere à escrita o papel de reafirmar a distância que persiste em relação ao evento passado. Se a troca de mensagens simultaneamente apaga e reforça a distância e o silêncio que se impôs à experiência do pai, o filme acaba por transformar a leitura da carta em uma afirmativa dos vazios e dos apagamentos que acompanham a violência, o

trauma e o horror do acontecimento histórico. Uma dinâmica atravessada pelo movimento efetivo em direção ao outro, visto que, como já mencionado, todo texto epistolar manifesta, em sua essência, o desejo de compartilhamento e o endereçamento das intenções e dos afetos a um destinatário específico.

Dentro desse mesmo conjunto, no momento em que as lembranças inscritas na correspondência de César, narradas na voz *off* da filha, incidem sob as imagens de um outro tempo, presente ou desconhecido, o aspecto vinculado à temporalidade e à fragilidade da memória - expressa discursivamente -, propicia à reflexão concentrar-se na maneira como a trama de diferentes tempos favorece a construção narrativa de uma identidade descontínua. Este mesmo recurso narrativo é retomado em outras sequências, possibilitando que a composição fílmica, como um todo, explore as questões identitárias sob a perspectiva temporal subjacente, agindo, dessa forma, na tomada do conhecimento histórico a partir dos desvios e do indizível, referidos por Blanchot (2018). Como ocorre na passagem do tempo manifesta nas palavras de César transcritas na oralidade da filha: “Oi Carol, vamos lá, vou citar alguns nomes, mas eventualmente com a grafia errada, pois tudo aconteceu há muito tempo”, depositando, assim, na escrita - eclipsada na construção fílmica, logo, no invisível da imagem - as distâncias entre a palavra e a memória, o testemunho e a história.

Tendo como horizonte a afirmação de Gagnebin (1994, p. 31) “pensar o tempo, significa, portanto, a obrigação de pensar na linguagem que o diz e que ‘nele’ se diz”, aquilo que temos acesso nas palavras lidas de César, em seu esforço de rememoração, além de revelarem um sujeito solitário nos seus primeiros momentos no exílio, transcrevendo, de forma breve, algumas tarefas do seu cotidiano, expõe a inconsistência que todo acesso ao passado, quando feito através da memória, pressupõe. Conforme argumentado por Sarlo (2007), a evocação da memória convoca tanto o passado quanto o presente que a manifesta. Segundo a autora, quando história, memória e testemunho ocupam o mesmo espaço, há uma reconfiguração do passado que atravessa distintas esferas. Dessa forma, a

instabilidade inerente ao processo memorialístico, permite que o espaço ocupado pela escrita epistolar no filme, em sua própria invisibilidade ou desarticulação oriunda da montagem fílmica, acolha o trabalho da memória, nos termos da concepção ricoeuriana, de forma não linear, mas circular e fragmentada, retendo o antes e o agora, cindidos, em seu modo de reapropriação do passado histórico.

Sob essa ótica, a construção reafirma a carta como um ponto focal entre diferentes temporalidades, revelando simultaneamente o instante da escrita e dissolvendo-o em sua leitura subsequente dentro do contexto fílmico. O que acaba interferindo na maneira como a descrição que o sujeito estabelece de si mesmo, a partir de suas recordações, passa a ser inscrita e absorvida na composição narrativa. A mesma dinâmica persiste ao longo de toda a narrativa, manifestando-se nas cartas trocadas entre Iramaya e sua amiga Marianne, na correspondência de César à sua mãe e, igualmente, na forma como a realizadora narra o filme. Dessa forma, as correspondências reconfiguradas, por meio da fragmentação imagética e temporal, conferem à obra a complexidade intrínseca ao testemunho, conforme delineado por Sarlo (2007), enquanto uma dimensão da memória que se configura de forma narrativa.

Trazendo a conceituação de Ricoeur (2019) centrada na ideia do si mesmo como um outro, para auxiliar nesta reflexão, importa destacar como a reflexividade do pronome “si” não o individualiza nem o separa de um outro, mas, ao contrário, retém a pluralidade de elementos, de vozes e temporalidades que participam da sua constituição. Nesta perspectiva, o autor inclui o conceito de *atestação*, no qual o sujeito realiza o processo de reconhecimento e testemunho a partir de uma alteridade que se manifesta tanto no exterior quanto no interior. Nessa dinâmica, o eu, além de estabelecer a relação com um outro de forma dialética, - em um reconhecimento mútuo pautado em correspondências e assimetrias - igualmente, de maneira reflexiva, percebe a si mesmo como um outro, culminando na tomada de consciência e, por conseguinte, na elaboração das subjetividades. Dessa forma, se a reflexão sobre si mesmo como um outro

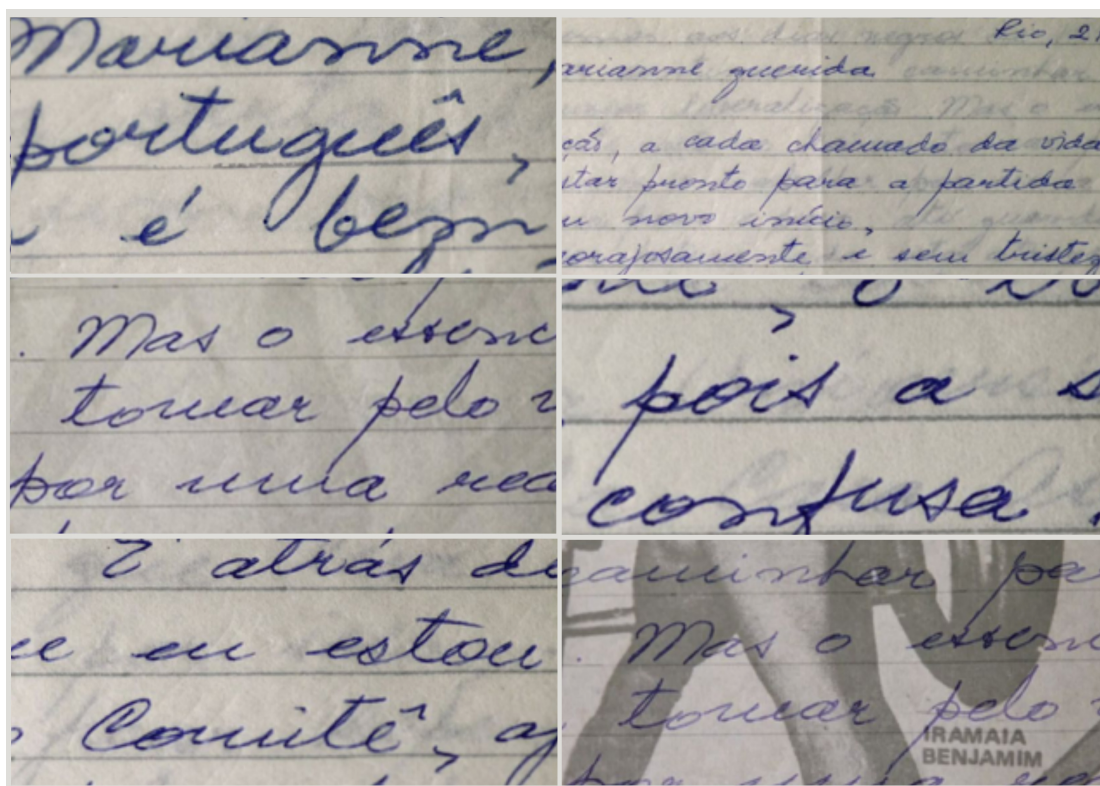
culmina na formação da subjetividade, a identificação e o reconhecimento movem-se entre a confiança e a suspeita, conforme sugerido pelo autor, gerando uma constante tensão que impede o sujeito de atingir uma síntese absoluta de sua própria identidade.

Quando o aspecto discursivo das cartas revela nuances do sujeito que as redige e, ao mesmo tempo, reestabelece uma experiência com a exterioridade presente na essência epistolar, verifica-se um duplo movimento, uma vez que a escrita relaciona-se com a subjetividade e a alteridade, contribuindo para a formação do sujeito e da identidade manifestos na, ou melhor, enquanto linguagem. Nesse sentido, é importante salientar que a carta, quando um recurso narrativo, não torna a compreensão identitária necessariamente mais inteligível, mas sim, como uma mediação narrativa, nos termos de Ricoeur (2010) - em sua dimensão escrita, tanto histórica quanto biográfica - fornece um caminho para a compreensão da incompletude e da dissolução identitária. É precisamente nesse sujeito fragmentado, capaz de reconhecer o outro como parte de si mesmo, que a alteridade se manifesta na figura da carta e logo, da palavra. Ao considerar tanto as subjetividades do sujeito quanto a coexistência de elementos permanentes e mutáveis de uma vida, a dimensão biográfica - expressa na composição epistolar e fílmica - passa a constituir um espaço que não estabelece trajetórias fixas, mas sim, adota uma abordagem plural e aberta ao outro. Dessa forma, o acesso ao sujeito biografado acontece enquanto “identidade plural” (Dosse, 2022, p. 31), sempre recomposta por diferentes e entrelaçadas perspectivas.

A carta, em sua configuração escritural e discursiva, tem a capacidade de reter os mesmos *traços*, mencionados por Ricoeur (2010) acerca do relato histórico e memorialístico, uma vez expressos a partir de uma presença, uma ausência e uma anterioridade - permitindo que a falta do passado compareça, em certa medida, na imagem do presente. Na construção narrativa, isto ocorre não apenas no contexto discursivo, mas também na própria materialidade fragmentada e na sua transcrição oral. Na sequência em que Iramaya revela a Marianne as complexidades da vida após a anistia,

compartilhando suas dúvidas, dilemas e lacunas, sempre lidas no presente fílmico pela neta, a abordagem narrativa reitera o mesmo padrão de entrelaçamento presente ao longo de todo o filme, manifesto, nesta sequência, por meio da carta decomposta, entrecruzada com sobreposições de fotografias da avó, recortes de jornal e imagens do mar (figura 17). Nesta composição, a tangibilidade da carta ressalta termos específicos, como "português", "comitê", "confusa" "caminhar", "atividade interior" que, entrelaçados, constituem as matizes subjetivas que ecoam de uma faceta distinta do sujeito histórico personificado na figura da mãe de César e Cid Benjamim. Uma composição configurada na transcrição de uma tessitura visual que entrelaça elementos do presente e do passado, respaldada pela prática epistolar, delineando a coexistência entre a presença e a ausência, bem como a anterioridade do evento histórico, todos agindo na constituição narrativa da identidade, tanto de Iramaya, do filho, como da própria realizadora.

Fig 17: carta pós anistia



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Tempo aproximado: 53:59

Conforme expresso por Dosse (2022), a descentralização e dissolução do sujeito também se manifestam como um impasse significativo, tanto quanto aquele que diz respeito à aporia biográfica associada à totalização da identidade. Em outras palavras, como apreender de maneira adequada um sujeito que se encontra fragmentado e desconstruído em termos identitários? A abordagem proposta por Ricoeur (2010, p. 442) é apontada como uma resposta para essa questão por meio da elaboração narrativa organizada pelos conceitos de mesmidade e ipseidade. Explorando em detalhes, sob a perspectiva ricoueriana, na ipseidade localizam-se os elementos que compõem o sujeito e referem-se à mutabilidade, às transformações e à relação com o outro. Enquanto na mesmidade, encontra-se a coesão identitária - ainda que submetida a um processo constante de dissolução e reconfiguração. Dessa forma, a compreensão e o imbricamento dos aspectos relativos ao “mesmo” (Idem) e ao “si mesmo” (Ipse), presentes em uma dada composição, é o que possibilita a mediação entre a descentralização e a manutenção da estabilidade identitária no interior dos discursos. Portanto, é a partir do recurso da narração que a “ilusão substancialista” é interrompida. Um processo entendido por Arfuch (2010) a partir dos modos de inscrição das temporalidades e da multiplicidade de vozes presentes no relato.

Assim se deslindar da ilusão substancialista de um sujeito idêntico a si mesmo. Essa ilusão é um problema de inscrição da temporalidade do espaço autobiográfico: quem fala na instância atual do relato? Que vozes de outros tempos – da mesma voz – se inscrevem no decurso da memória? Quem é o sujeito da história? Para Ricoeur, o dilema se resolve como antecipamos, com a substituição de um mesmo (idem) por um “si mesmo” (ipse) sendo a diferença entre idem e ipse a que existe entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa, sujeita ao jogo reflexivo, ao devir da peripécia, aberta a mudança, a mutabilidade, mas sem perder de vista a conexão de uma vida. A temporalidade mediada pela trama se constitui, desse modo, tanto em condição de possibilidade do relato quanto em eixo modalizador da (própria) experiência. (Arfuch, 2010, p. 115).

Nesse contexto, a dialética estabelecida entre as dimensões da mesmidade e da ipseidade, sendo capaz de transitar entre o que define e o que interrompe a rigidez identitária, igualmente irá combater tanto a fixidez

quanto a vulnerabilidade de um sujeito suscetível a uma permanente exterioridade, aplacando os impasses relacionados à utopia biográfica e aos desafios inerentes ao gênero. De acordo com Dosse (2022) se a problemática reside nos modos de articular os aspectos imutáveis do sujeito e suas transformações ao longo do tempo, a absorção narrativa de um si-mesmo entendido não como um eu, mas como produto da interseção com um outro, permite à construção assumir distintas nuances identitárias, bem como, as temporalidades implícitas na constituição histórica do sujeito. O que é apontado como uma proposta para escapar da ilusão biográfica identificada pela sociologia de Pierre Bourdieu (1986) na qual, atribui um caráter utópico à toda narrativa que pretende retratar uma vida, visto que na concepção do autor, toda trajetória ultrapassa a soma de ações e experiências individuais, dando lugar a uma trama social que influencia e amplifica o percurso de uma vida em contínua transformação.

Dessa forma, a escrita epistolar configura-se como uma reafirmação do espaço biográfico, que se apresenta aberto e plural, mantendo as lacunas identitárias não preenchidas, desempenhando um papel crucial na apreensão da descentralização do sujeito histórico. No contexto do filme, uma correspondência a esta abordagem é reafirmada pela própria escrita da carta, ao incorporar um poema de Fernando Pessoa, citado por Iramaya em sua correspondência dirigida à amiga: "Nesta vida, em que sou meu sono, não sou meu dono, quem sou é quem me ignoro e vive através desta névoa que sou eu. Todas as vidas que eu outrora tive, numa só vida. Mar sou; baixo marulho ao alto rujo, mas minha cor vem do meu alto céu, só me encontro quando de mim fujo." Alcançado assim, na composição, a reflexão presente na narrativa acerca das complexidades da identidade, das subjetividades, da história e da existência.

É precisamente nesse contexto que a perspectiva gráfica alcança a complexa imbricação entre as singularidades e a exterioridade, a própria triangulação epistolar entre a leitura e a materialidade da carta de Iramaya, de César e da própria documentarista, permite a elaboração de um espaço permeado por aspectos temporais distintos, bem como por uma

multiplicidade de vozes, entre silêncios e murmúrios, levando a apreender tanto a história do sujeito quanto o seu porvir identitário, delineando, assim, o contexto no qual a identidade narrativa é construída e expressa.

Durante a leitura do post-scriptum que dá título ao filme, a ausência da materialidade da carta, substituída pela imagem monocromática de Iramaya, quando lido, pontua a estrutura narrativa no momento em que o filme passa a sugerir como o presente convoca o passado para que novas possibilidades de futuro possam surgir. Dessa forma, ao adicionar uma camada visual em que a escuta das vivências não apenas suprimem as palavras sobre o Brasil do passado, mas também incorporam, de certa forma, o presente da sua leitura, acaba revelando um retrato de um país assombrado pela contínua ressonância de um período que persiste em ressurgir. Portanto, ao absorver as presenças e ausências inerentes à figura da carta em sua construção narrativa, o filme reafirma o assombro duradouro desse contexto histórico na sociedade.

CAPÍTULO 3

OS DOCUMENTOS

E SEUS RESTOS

Neste segmento, a análise se aprofunda na interação entre os documentos do Estado e suas distintas inscrições gráficas, estabelecendo um percurso reflexivo sobre a forma como a narrativa apropria-se dos arquivos, elabora e dissolve temporalidades e identidades. O exame concentra-se em compreender como a palavra articula-se politicamente, em seus modos de subjetivação e flutuações identitárias; como a narrativa histórica passa a ser absorvida na dimensão intervalar e espectral presente nos momentos gráficos inseridos nos documentos; e como as diferentes formas de nomear atuam tanto na dissolução quanto na identificação do sujeito histórico. Dessa forma, o texto percorre alguns fragmentos do filme *Retratos de Identificação*, contendo as inscrições referidas, para que se possa explorar a forma como a construção fílmica recorre à palavra inscrita, tanto na construção de uma visibilidade distinta, quanto na indicação dos vazios, dos intervalos e das hesitações que acercam os sujeitos e o conhecimento histórico.

Para tanto, primeiramente trago uma análise da maneira pela qual a capacidade dissolutiva da palavra interrompe o fluxo narrativo agindo em sua potência política, conforme delineado por Rancière (2021), a partir do conceito de *desidentificação*. Dessa forma, é possível refletir como a inscrição age tanto no apagamento quanto na lembrança, acionando pontos de indeterminação que interferem na elaboração narrativa das identidades. Posteriormente, analiso a forma como o filme interpela os documentos, reconfigurando seu estatuto de origem, a favor de uma escrita crítica e reflexiva do acontecimento, discutindo questões acerca do arquivo,

da inscrição histórica e do testemunho. Por fim, são examinadas as diferentes grafias do nome, trazendo a perspectiva derridiana da *otobiografia*, em diálogo com as concepções de Blanchot acerca do *neutro* e da *escrita do desastre*, para que se possa acercar o objeto a partir daquilo que as imagens, graficamente contaminadas, convocam enquanto borda; fronteira e dinâmica que dissolve os sujeitos em direção a outras possibilidades identitárias.

3.1 Desidentificações gráficas

O filme de Anita Leandro apresenta um recorte imagético proveniente de arquivos constituídos por fotografias de presos políticos e documentos textuais¹⁴ elaborados pelo Estado durante o período ditatorial. Esse acervo permaneceu inacessível por um longo período, vindo a público somente com a implementação de algumas ações como as leis de acesso à informação. O trânsito desse conjunto documental assinala a existência de um "terreno de intensa disputa pela verdade histórica", conforme expresso por Leandro (2016, p. 104). Dessa forma, ciente das lacunas presentes na elaboração da memória coletiva do país em relação ao período ditatorial, a autora propõe, na composição gráfica do filme, a reconfiguração destes documentos em uma dimensão estética e política que alcança a reflexão acerca das narrativas históricas em jogo. Para contribuir com essa discussão, trago uma análise da dimensão plástica e política centrada na inscrição das palavras nestes documentos.

Ao longo de todo o filme, é evidente a forma como a composição subverte a origem dos arquivos, revelando os mecanismos de controle e violência perpetrados pela repressão contra aqueles que se opuseram ao regime ditatorial. Isso ocorre na confronto entre a materialidade dos documentos, as entrevistas e os testemunhos. Os momentos gráficos, ao lado das fotografias em cena, revelam, na espessura tipográfica, a forma visível da abordagem do Estado destinada a enfraquecer a opinião pública

¹⁴ Os documentos fotográficos e textuais utilizados no filme têm sua origem no antigo DOPS da Guanabara (DOPS/GB), sob a custódia do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Além disso, o filme faz uso de documentos do SNI armazenados no Arquivo Nacional e do Cenimar, órgão de repressão da Marinha, situados no Superior Tribunal Militar (Leandro, 2016)

em relação aos envolvidos, como o que pode ser visto no cartaz que nomeia os “inimigos internos” (figura 18).

Fig. 18: cartaz



Fonte: fotograma do filme Retratos De Identificação. Tempo aproximado: 20:44

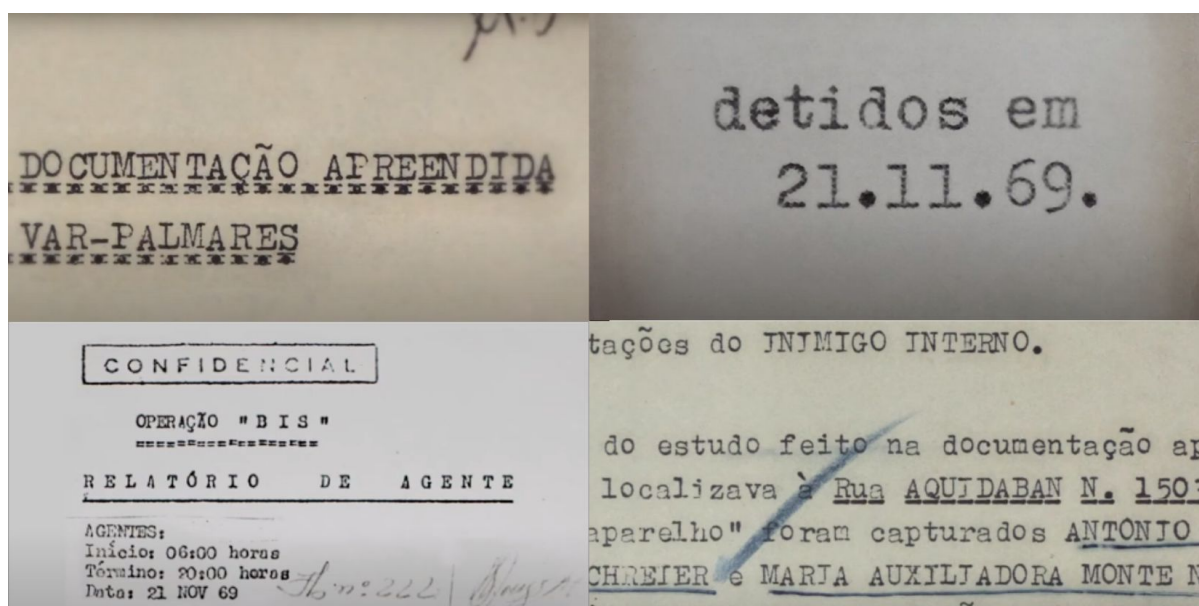
Os registros documentais incorporados à narrativa cinematográfica, segundo Leandro (2016, p. 107), antes integravam um processo profundo e sistemático de "re-identificação e re-subjetivação do prisioneiro pelo Estado". Atualmente, esses documentos desempenham um papel na "disputa política" conduzida pelo cinema, com o intuito de revelar uma perspectiva histórica distinta. Nesse contexto, ao serem analisadas, estas composições aproximam-se do conceito de *desidentificação* de Rancière (2021), revelando potencial político da palavra na desconstrução de narrativas preexistentes. Uma dinâmica em que a compreensão da palavra inscrita no interior dessas imagens articula-se de maneira política, promovendo a reconfiguração de sujeitos, espaços e narrativas históricas.

Para Rancière (2021, p. 46), a palavra é política, na medida em que possibilita deslocamentos na distribuição dos corpos e dos espaços, e modifica as visibilidades e legibilidades dos discursos. A escrita em sua disjunção, transborda a organização dos sinais gráficos a fim de expressar ou endereçar um pensamento, “ela metaforiza uma relação entre a ordem do discurso e a ordem dos corpos em comunidade”. Desse modo, o gesto da

escrita desdobra-se em direção ao corpo que executa o traço, revelando algo daquilo que o essencializa e mobiliza; em direção a outros corpos, determinados ou indeterminados, estabelecendo identificações ou *desidentificações*.

Se o filme introduz fragmentos gráficos contendo a descrição das prisões, detalhes das investigações ou datas e endereços (figura 19), ao lado dos relatos dos sobreviventes - permanecendo na visualidade o suficiente para ultrapassar a leitura e fixar a percepção na imagem da palavra - há um processo de *desidentificação* pelo qual efetiva-se a capacidade da própria escrita em desfazer ou suspender os modos de ser e fazer; de interferir nas legibilidades e visibilidades, dissolver as correspondências entre o que é visto ou lido, podendo agir também em uma deslocação nas temporalidades em questão, entre o passado dos documentos e sua reconfiguração no presente do filme.

Fig 19. : fragmentos documentos



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Retratos De Identificação*

Ao assumir essa potência dissolutiva, a palavra, quando inscrita na imagem, interfere no âmbito narrativo, interrompendo, cindindo, desestabilizando a linearidade do que é dado. Dessa forma, é possível compreender como o processo de *desidentificação* executado pelas inscrições gráficas, permite que as subjetividades políticas reconfigurem a

experiência sensível e histórica. Para Rancière (1996, p. 47) “A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação”. Por subjetividade política o autor compreende as variações identitárias que constituem o sujeito em detrimento de uma identidade fixa e cristalizada. Tal entendimento revela um sujeito constituído na multiplicidade, na contingência que o fragmenta, aproxima e distingue dos outros corpos. Distante de um ordenamento consensual, a subjetivação política afasta qualquer determinação, pois, subjetivar é também *desidentificar*, como afirma o autor.

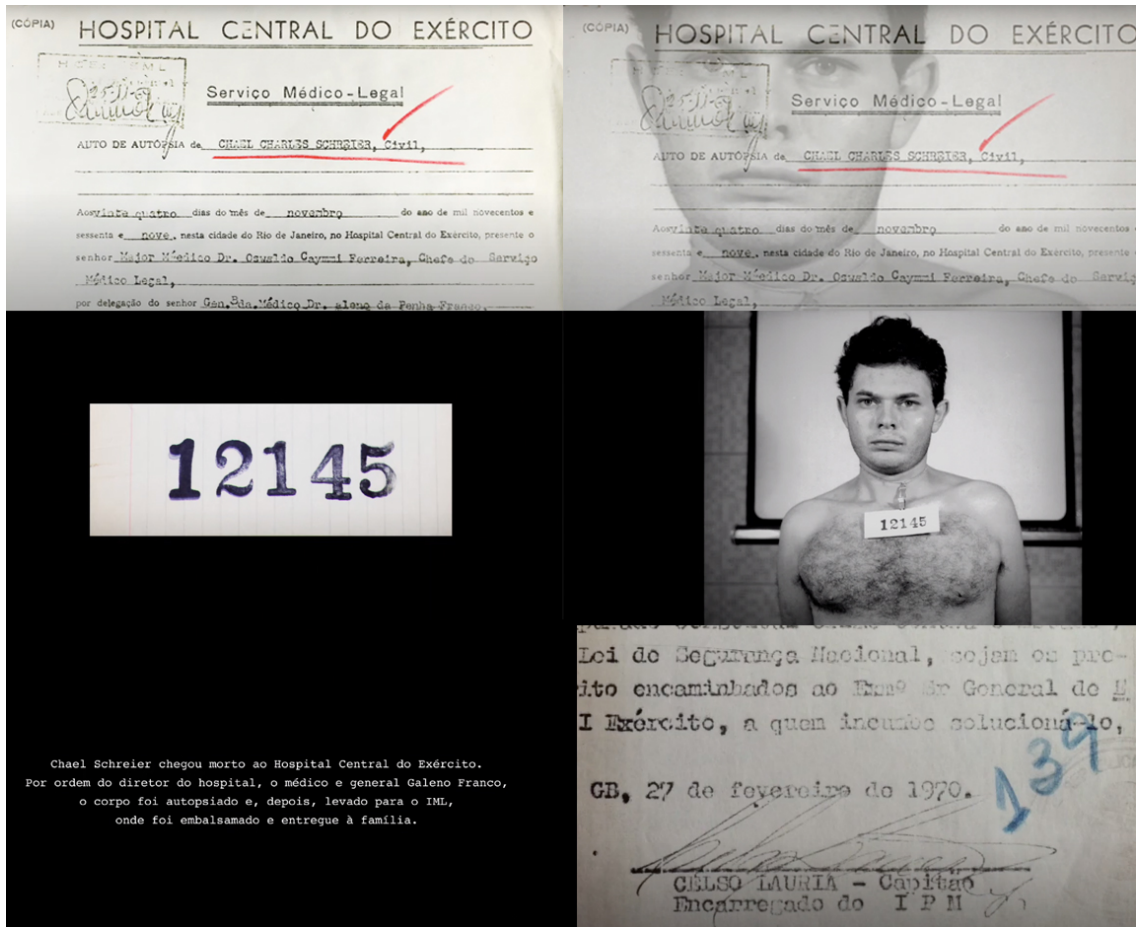
Nesse sentido, a disjunção constitutiva da escrita, que atravessa a compreensão dos discursos, em seu paradoxo constitutivo, ao mesmo tempo em que designa, suprime; como o próprio gesto que a efetiva, que ao delimitar, estabelece uma divisão da língua e dos corpos. Para Rancière (2021, p. 27), reside nesse paradoxo um dos aspectos políticos da escrita. Cabe ressaltar que esta abordagem da escrita parte das variações que afetaram e influenciaram diversas práticas e saberes ao longo dos tempos. Com ênfase nos efeitos políticos de tal implicação, o autor destaca questões como as reconfigurações dos gêneros discursivos, a categorização social do *saber* e do *fazer* literário e uma desordem nas regras da escrita. Estes fatores são apontados como responsáveis para um “deslizamento histórico”, ocorrido ainda no século XIX, nos sentidos da palavra. Uma mudança que provocou o deslocamento do espaço que a escrita ocupava, sobretudo, como “passagem de um saber para uma arte”, marcando também, a dissolução das *bordas da ficção*, ou seja: um embaralhamento na forma como os textos, os discursos e as imagens relacionam-se e contaminam-se.

O autor usa a figura de uma teia para demonstrar as contingências de tal emaranhado, suas fragilidades e potencialidades, expondo também, sua interferência na composição das linguagens e suas importantes consequências estéticas e políticas. Dessa forma, o espaço da escrita passa a ser compreendido na própria fragmentação das bordas que antes o definiam, possibilitando reconfigurar os limites e as redistribuições dos lugares e dos discursos. A escrita passa a ser tomada em sua capacidade dinâmica e constante de reconfiguração, sendo capaz de estabelecer um

comum ou reforçar uma divisão, manifestando-se como um espaço estético-político que algo define e suprime, ou seja, uma capacidade paradoxal que ao definir, inclui e exclui.

Quando o filme apresenta os relatos sobre a morte de Chael a partir da palavra inscrita e lida no texto da autópsia (figura 20), a visualidade produz um gesto gráfico e político, capaz de fraturar a distribuição consensual dos acontecimentos em contraponto à descrição formal e minuciosa dos ferimentos e da violência inferida pelo estado. A medida em que a construção sobrepõe a fotografia do preso político com as palavras inscritas no documento, justapõe distintas camadas sensíveis, gráficas, históricas e discursivas, deslocando os modos de apreensão do ocorrido. O que é visto, transita entre a contundência e a violência do conteúdo discursivo, a imagem do corpo ferido, e os momentos gráficos mobilizados pela composição, como o número de registro da prisão, o documento rasurado, a assinatura do estado e cartelas explicativas, evidenciando um conjunto discrepante que, reconfigurado pela montagem, trai sua origem, ao mesmo tempo em que revela a voz muda que assombra o arquivo gráfico.

Fig 20: laudo e inscrições



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

Nessa abordagem, a palavra não se reduz somente a uma afirmação ou expressão do sujeito, mas, sobretudo, assume a ocupação de um espaço que é político, uma vez que interrompe discursos e modifica as formas de apreender o fato histórico. Tal compreensão auxilia o entendimento de uma escrita que se define e circula a partir de desdobramentos e disjunções, sendo capaz de interferir e determinar os modos de compreender politicamente um sujeito, uma comunidade, o passado e o presente que a envolve.

Em *Retratos de Identificação*, há uma reflexão adicional, impulsionada pela dimensão política da palavra, em sua *desidentificação*, na qual é possível refletir a forma como a estruturação da composição, mediante a fragmentação dos documentos, reafirma a dimensão lacunar e a ausência do todo ao qual pertencem - seja um outro tempo, sujeito ou arquivo maior que o

origina, ao mesmo tempo em que reconfigura as formas de agir dos documentos, logo, das palavras inscritas. Assim, evidencia-se na imagem a capacidade de potencializar o processo de dissolução da palavra em relação ao seu aspecto discursivo, uma vez que para Rancière (2021b, p. 34) a palavra não se manifesta somente como escrita, mas sim, enquanto “[...] ideia da própria palavra e da sua potência intrínseca, pela qual em sua forma sensível, demonstra outras possibilidades de apreensão, além do que é esperado discursivamente”. Trata-se de um processo de combinação e recombinação de elementos sensíveis que resulta em novas experiências e apreensões, tanto políticas quanto históricas.

A atribuição política que Rancière (2021) enfatiza na escrita, refere-se, sobretudo, a uma instância que ultrapassa questões de estilo ou linguagem e se coloca em uma relação com as formas de apreender e escrever a história. O gesto da escrita supõe uma forma de se posicionar em relação às estruturas que permeiam os acontecimentos, repercutindo naquilo que o autor chama de uma certa solidariedade histórica. De acordo com Badiou (2009), a consubstancialidade do político e do estético em Rancière se refere a uma perspectiva histórica contemporânea que vê a arte como uma forma capaz de apontar os fracassos da história e criar uma tensão em direção a um porvir. Nesse sentido, a palavra ao agir em suas *desentificações*, passa a ser menos um ato comunicativo, do que uma apresentação; não somente uma manifestação capaz de sustentar a decifração de sintomas de significados políticos latentes, mas também, a própria expressão política que resiste aos significados e à linearidade histórica.

Para Conely (2009) o aspecto político da escrita, quando verificado no cinema por Rancière, enfatiza a forma como alguns cineastas mobilizam a imagem em relação à história, atravessando questões como o trauma, a memória e o resgate da própria imagem depois de eventos traumáticos como o holocausto. Para o autor, o que Rancière salienta, é como o cinema, fabulando a si mesmo, dissolve as hierarquias plásticas e verbais em seu interior, traçando um espaço figurativo dos dissensos necessários para assimilar as ambiguidades, inquietações do mundo, e as contrariedades e lacunas históricas.

A palavra inscrita que acompanha as fotografias (figura 21) das apreensões realizadas pelo regime na casa utilizada por Dora e seus companheiros, quando combinada com o relato de Roberto Espinosa, incorpora o jogo de disputas associado à escrita da história. Essa inscrição assume plasticamente as questões temporais e espaciais, bem como as distâncias discursivas entre o que é visto e dito na imagem, permitindo ao filme, a partir da palavra na imagem, espelhar uma reflexão acerca das imagens e dos documentos que compõem o discurso histórico. O que está em discussão é a problematização das categorias simbólicas de representação e dos esquemas narrativos criados para expressar os eventos da existência histórica. Para Rancière (2014), essa reflexão e análise pertence ao domínio da palavra, não somente ao campo político, epistemológico e filosófico.

Fig 21: fragmentos registros armas



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Retratos De Identificação*.

Tempo aproximado: 11:09

Ao considerar a intersecção entre os aspectos estéticos e políticos na convergência entre literatura, história e filosofia, Rancière (2014) propõe uma abordagem que tem como proposição refletir a história e sua escrita a partir de novas relações e perspectivas. Para o autor, o conhecimento histórico, em seu aspecto político, ocorre em um estrutura poética atravessada pela palavra em sua potência dissolutiva e ao mesmo tempo descritiva. Nesse sentido, é fundamental compreender como a escrita da história se localiza em

um espaço fronteiro, onde as formas discursivas se entrelaçam para expressar e relacionar os sujeitos históricos em suas falas, feitos e acontecimentos. Esta abordagem ressoa de maneira significativa no documentário biográfico, onde a palavra inscrita assume um papel preponderante, oferecendo um ponto de contato com a proposição do autor. Portanto, a capacidade política e a potência intrínseca à palavra, ultrapassa uma identificação de evidências em narrativas e documentos históricos, concentrando-se na sua capacidade em alcançar uma outra complexidade discursiva e subjetiva.

Diante do exposto, ao considerar o aspecto político da palavra na imagem cinematográfica, a reflexão passa a buscar uma compreensão do tensionamento dos discursos e das visualidades em relação às temporalidades e a examinar a escrita da história como um campo atrelado à *desidentificação* com o seu tempo e os sujeitos históricos, restando ao princípio poético dar conta da presença de diferentes temporalidades em um só presente histórico. Assim, tornou-se viável explorar as potencialidades expressivas e políticas na compreensão da palavra inscrita nos documentos. Com este contexto estabelecido, a pesquisa passa a examinar de que maneira os momentos gráficos presentes nos documentos se entrelaçam com a escrita da história.

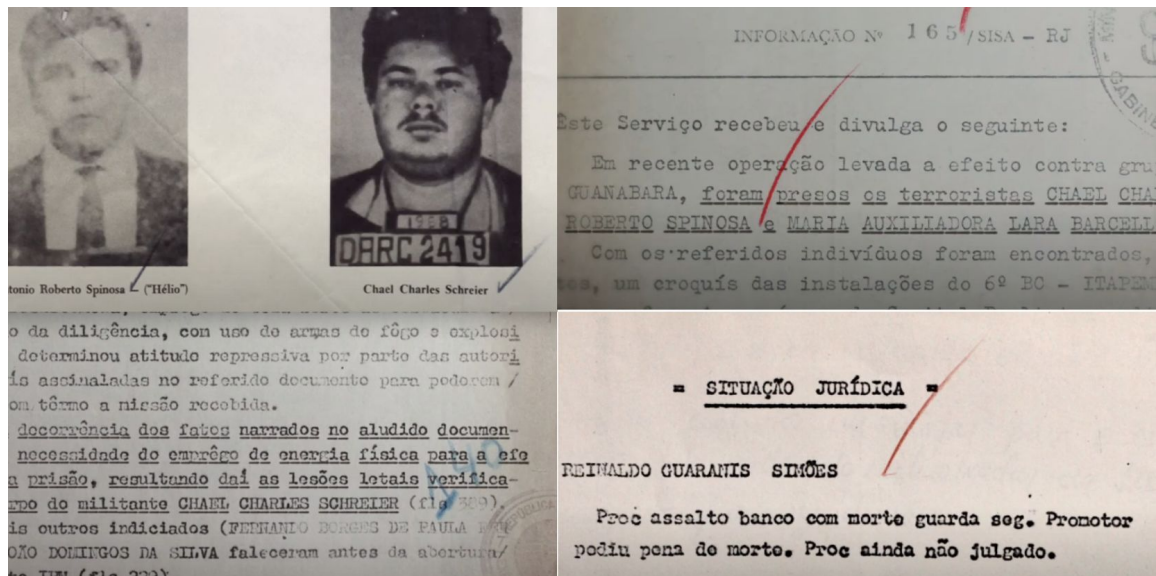
3.2 Memória gráfica e espectral

Como anteriormente mencionado, quando a palavra inscrita inaugura a narrativa gráfica e silenciosa em *Retratos de identificação*, somos introduzidos não apenas ao componente imagético, que, ao lado dos testemunhos, sustentará o filme - no caso, as fotografias produzidas pelo Estado durante o período ditatorial - mas também à tomada de posição que o filme busca assumir. Entretanto, nesta subseção, as análises ocorrerão sob o prisma das temporalidades históricas, atravessada por questões relativas ao arquivo e ao testemunho.

Quando o primeiro intertítulo informa: “Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), os presos políticos eram fotografados pela polícia em diferentes situações: atos de prisão, interrogatórios, inquéritos, processos de banimento e investigações”; seguido do complemento: “Hoje esses retratos constituem provas de crimes a atos violentos perpetrados pelas forças armadas e pela polícia civil”, o filme dá início ao movimento que visa contrapor as imagens do Estado, a partir da sua própria materialidade reconfigurada na visualidade fílmica.

Se ao lado destes arquivos fotográficos, o filme incorpora à narrativa fragmentos textuais, documentos datilografados, laudos e registros gráficos (figura 22), na superfície do traço inscrito, as possibilidades de sentido do conjunto gráfico e imagético, passam a ser ampliadas uma vez que estes elementos acionam o caráter espectral que acompanha toda palavra. Dessa forma, as potencialidades e as fragilidades daquilo que permanece invisível e manifesta-se na visualidade enquanto traço, contribui para reconfigurar documentos e suas formas de inscrição. Enquanto recurso estético e discursivo, é possível aproximar essa composição da constatação de Gutfreind (2011, p. 207), de que “[...] o pensamento ético do cinema, é, em grande medida, um pensamento do invisível, pois, no visível, a imagem está a serviço de alguma coisa [...]”. Dito de outra forma, ao ultrapassar aquilo que o próprio visível sufoca, o filme permite uma apreensão do acontecimento histórico a partir de uma outra perspectiva; por outras camadas, as quais estão tensionadas pela interseção da imagem, do arquivo e do testemunho gráfico.

Fig 22: conjunto gráfico



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Retratos De Identificação*.

Após a exibição da cartela com o título do filme, a primeira imagem apresenta, centralizado em fundo preto, o fragmento de um documento confidencial referente ao relatório da intitulada “Operação Bis”. Todas as informações inscritas estão datilografadas, com exceção de um número e uma assinatura manuscritos, sendo acompanhadas, na sequência, pelas primeiras fotografias de Dora amparadas em fragmentos textuais que descrevem o seu percurso, conferindo à narrativa a condução silenciosa dos acontecimentos (figura 23). Nesse trecho, a composição integra-se a ruídos de tráfego, cuja origem é indeterminada, culminando com a voz de Dora, deslocada temporalmente, por meio das imagens do filme *Não é hora de chorar*, de 1971. A partir desse ponto, essa sobreinscrição de testemunhos, fotografias e documentos do Estado permanecerá ao longo de toda a construção fílmica, criando uma interação profunda entre discursos, narrativas e as diversas temporalidades dos testemunhos e documentos.

Fig 23: o alvo



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 2:02

Diante da reconfiguração do estatuto dos documentos do estado, proposta pelo filme, é possível aproximar duas questões. A primeira, em relação à compreensão de arquivo, não mais como uma substância imutável, confinada em um passado fixo, capaz de atestar uma única verdade histórica, mas sim, à luz da perspectiva de Derrida (2001), que o compreende a partir de um aspecto lacunar, descontínuo, em permanente construção, marcado por zonas de apagamento e esquecimento. Para o autor, o arquivo abrange diversas temporalidades que afetam as formas como sua materialidade sobrevive, torna-se legível ou se apaga, permitindo, desse modo, a abertura para novos sentidos que emergem a partir do que está contido nele. Portanto,

diante desses registros documentais, ao examinar a dimensão gráfica, torna-se imperativo levar em consideração não apenas o que permanece, mas também as evidências do processo de aniquilação que permeiam esses documentos. Em outras palavras, nos traços, nas palavras e em sua composição, é possível apreender, não somente, os vestígios da barbárie, mas também restos do apagamento, do esquecimento, e também as condições que possibilitaram seu registros, como a suposta garantia de impunidade que assombrou e assegurou sua permanência.

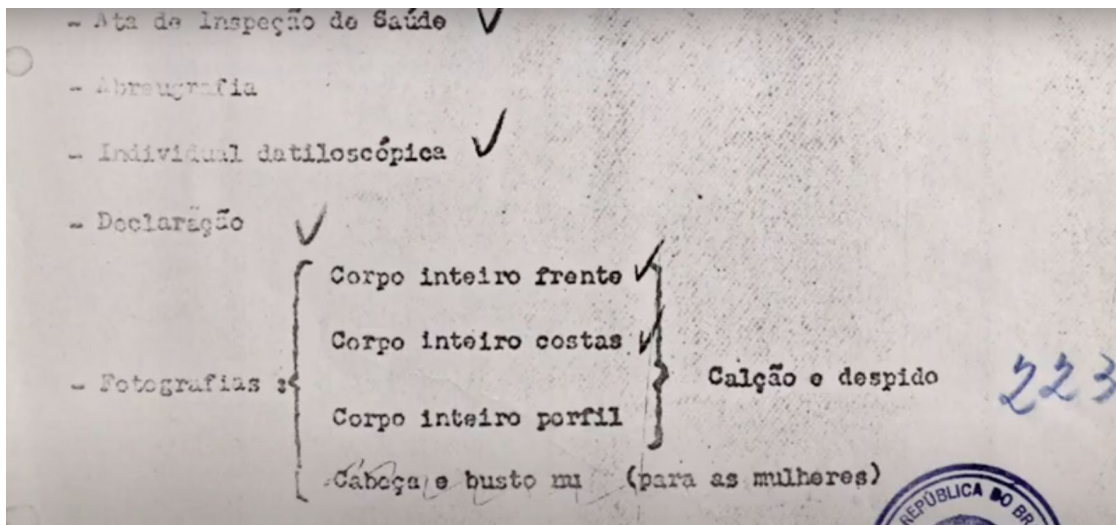
A segunda questão envolve a tomada de posição considerando o volume de memória depositado no documento - proporcional a sua multiplicidade de leituras - bem como, a tensão entre o visível e invisível, que tanto a palavra inscrita como a construção fílmica possibilitam apreender. Se o filme se distancia do propósito contido na origem do documento, subvertendo-o a favor de um outro ponto de vista histórico, é possível compreender este distanciamento como a “tomada de posição por excelência” a que se refere Didi Huberman (2019, p. 63) capaz de “aguçar o olhar”, não como um simples afastamento, mas como uma mostraçã na qual, ao desconstruir o dado, faz aparecer na imagem o aspecto lacunar, temporal e intervalar que permitem ao objeto histórico apresentar-se sempre sob um duplo aspecto: “ [...] distanciar seria mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra”.

Como já demonstrado, ao utilizar os arquivos do DOI-CODI, o filme posiciona-se contra a memória fabricada pelo estado, confrontando os relatos de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany com os documentos gráficos e fotográficos. Nesse sentido, com um sólido teor testemunhal, os momentos gráficos passam a ser considerados como parte do arquivo visual produzido pelo filme, logo, como um recurso estético capaz de reconstruir a memória. De acordo com Gutfreind (2011) por meio de algumas produções documentais, como o filme-testemunho e biográfico, é possível não apenas abordar e compreender o trauma, a fim de superá-lo, mas também revelar aspectos históricos, éticos e sociais do

acontecimento, tornando-se uma potente ferramenta para reescrever a história. Nessa perspectiva, a forma como os documentos do estado são reconfigurados pelo filme, vai além do didatismo e da linearidade do arquivo, ao sobrepor os momentos gráficos com os testemunhos e as fotografias, privilegiando, dessa forma, as subjetividades, a fragmentação e as lacunas que irão determinar o ponto de vista ético da narrativa.

Quando a história passa a ser apreendida a partir da potência intervalar e da espectralidade presente nos momentos gráficos, é importante considerar a maneira pela qual a articulação das memórias traumáticas efetiva-se, tanto naquilo que os arquivos revelam em termos discursivos, mas também na forma como o filme, contra-inscreve os documentos oficiais, sobrepondo-os ao testemunho das vítimas, e, assim, fazendo emergir uma outra perspectiva que não apenas aborda os métodos e a violência, mas também alcança questões como a aniquilação, o apagamento dos corpos, dos objetos e do próprio acontecimento histórico pelo estado. Nesse sentido, vale destacar a sequência em que o filme estabelece uma correlação entre a fala de Reinaldo, no qual ele aborda o uso da nudez como uma tática de intimidação e tortura durante o período de prisões, junto a um documento oficial que apresenta um *checklist* contendo palavras datilografadas com as seguintes indicações: "corpo inteiro frente; corpo inteiro costas; corpo inteiro perfil; calção e despido; cabeça e busto nu, sendo especificamente mencionado que este último se aplica às mulheres (figura 24). Cada um desses elementos na lista é acompanhado por um sinal gráfico, indicando que foram efetivamente executados. O silêncio que permanece sobre o momento gráfico posto em cena, reafirma a contundência com que o Estado imprimia suas técnicas de intimidação, permitindo também que a ausência por trás da palavra inscrita assombre a composição imagética.

Fig 24: checklist



Fonte: fotograma do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 52:02

É importante ressaltar que no contexto dos apagamentos históricos, Seligmann-Silva (2023, p. 26), destaca o agenciamento opressivo e o controle dos corpos, durante o período ditatorial, como parte de um conjunto de ações que reaparecem em momentos cruciais da história do Brasil, nos quais a violência realizada pela elite branca, essencialmente masculina, reproduz e acentua os modos de aniquilamento, violência e dominação herdados do Brasil Colônia. Dessa forma, a palavra inscrita nos documentos, reconfigurada no filme por meio da montagem, por sobreposições, oralidades e silêncios, ao transitar entre presenças e ausências, alcança e materializa uma “memória espectral”. Nessa perspectiva, compreendo que a inscrição textual dos eventos históricos, presentes nos documentos oficiais, registros e narrativas escritas, alcança a persistência e a potência latente de experiências históricas passadas. Portanto, inscritas no presente, mas de maneira fantasmagórica, não plenamente visível, as palavras, quando lidas e vistas na visualidade fílmica, enquanto vestígios e testemunhos, ecoam um passado de horror, agindo criticamente no presente.

Ressalto ainda, conforme Seligmann-Silva (2023, p. 29), o Estado, durante o período ditatorial, investiu em métodos de silenciamento e apagamento não somente dos prisioneiros políticos, mas também dos grupos que se opunham aos interesses governamentais, como no caso dos povos indígenas, tema abordado no capítulo seguinte. O autor articula o conceito de

"outrificação" de Mbembe, como o outro que pode ser excluído, esquecido e aniquilado, como um processo que envolve a supressão das memórias coletivas, da cultura e a desapropriação de espaços de origem, como parte de um projeto genocida inerente aos regimes autoritários de extrema direita. É importante ressaltar que esse processo de apagamento e silenciamento engloba a erradicação de quaisquer vestígios da barbárie, abarcando, neste contexto, as memórias coletivas, as formas de narrativa, bem como a inscrição e rememoração.

Nesse contexto, autor faz ainda menção à virada testemunhal, acompanhada também de uma virada etnológica, quando a compreensão de que as verdades históricas não podem ser plenamente apreendidas, passa a ser absorvida nas formas de inscrição histórica, o que acarreta na reformulação da maneira como as artes constroem seus registros visuais. Esse entendimento, envolvendo alteração na natureza testemunhal, implica que o conteúdo discursivo e imagético, gráfico ou oral, está intrinsecamente associado a um contexto específico e a um corpo distinto, o que, por sua vez, impede a desarticulação do conhecimento histórico em relação às subjetividades individuais.

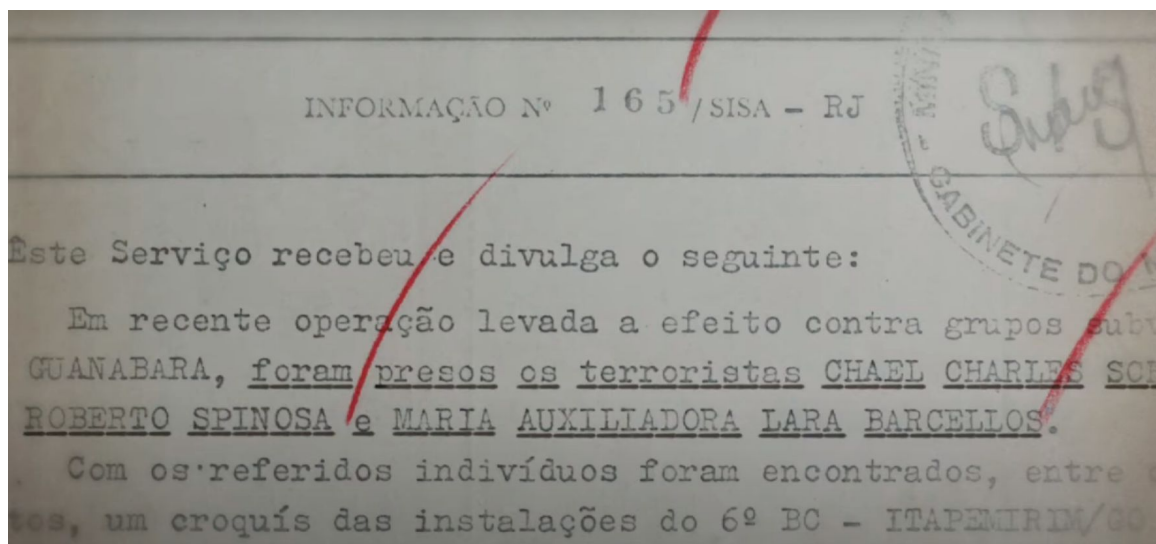
Portanto, nessa direção é viável trazer à análise como a construção narrativa da identidade é articulada por meio das variações gráficas de inscrição do nome próprio nos documentos, visto que aciona discussões relativas à identificação, dissolução e fragmentação do sujeito; sua relação com a alteridade, bem como suas possíveis reconfigurações diante do tempo. Estas construções manifestam-se naquilo que o nome próprio afirma, contrapõe e interfere nas formas de apreensão do conhecimento histórico.

3.3 Grafias do nome e a dissolução do sujeito

Em *Retratos de Identificação*, no decorrer de toda a narrativa, as grafias do nome aparecem de diferentes formas, em documentos do Estado, em registros, atestados, laudos, lista de exilados, cartazes e na inscrição

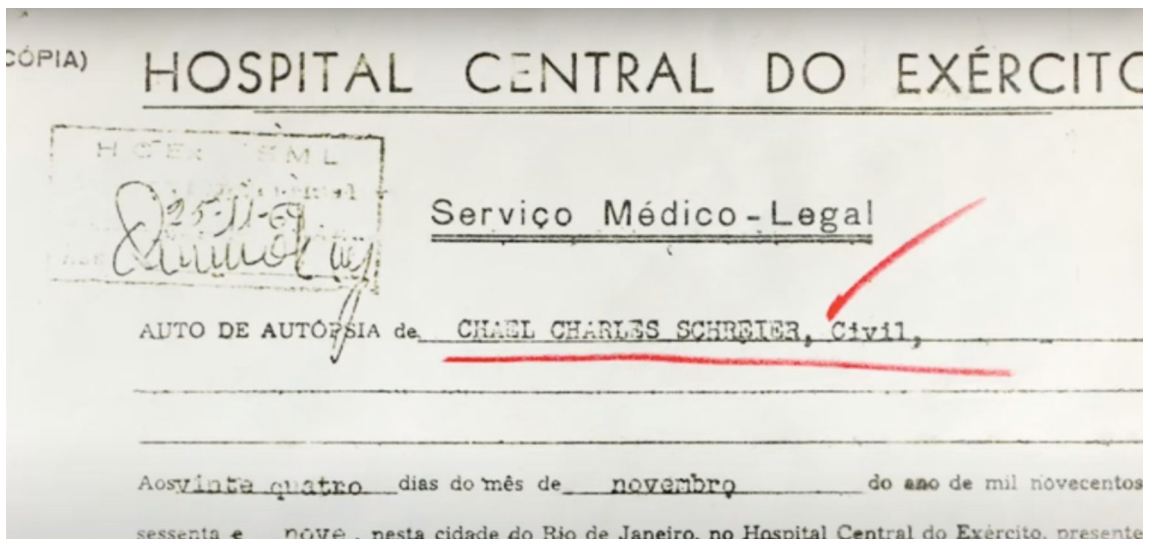
fílmica sob uma fotografia (figuras 25; 26; 27). O fluxo destas formas de nomear expõe a palavra articulada graficamente enquanto arquivo e testemunho, trazendo distintas camadas temporais, históricas e imagéticas para a visualidade, desafiando as formas de apreensão e identificação. Nesse sentido, ao construir as identidades narrativas através de elementos gráficos que acionam spectralidades e mobilizam rastros, colocando-se entre presenças e ausências, o filme é capaz de reconfigurar as formas de elaborar e compreender os sujeitos históricos também naquilo que o nome próprio inscrito convoca, transcendendo a simples legibilidade do nome em direção à apropriação violenta de identidades e à fragmentação e dissolução do sujeito histórico.

Fig 25: nome no documento



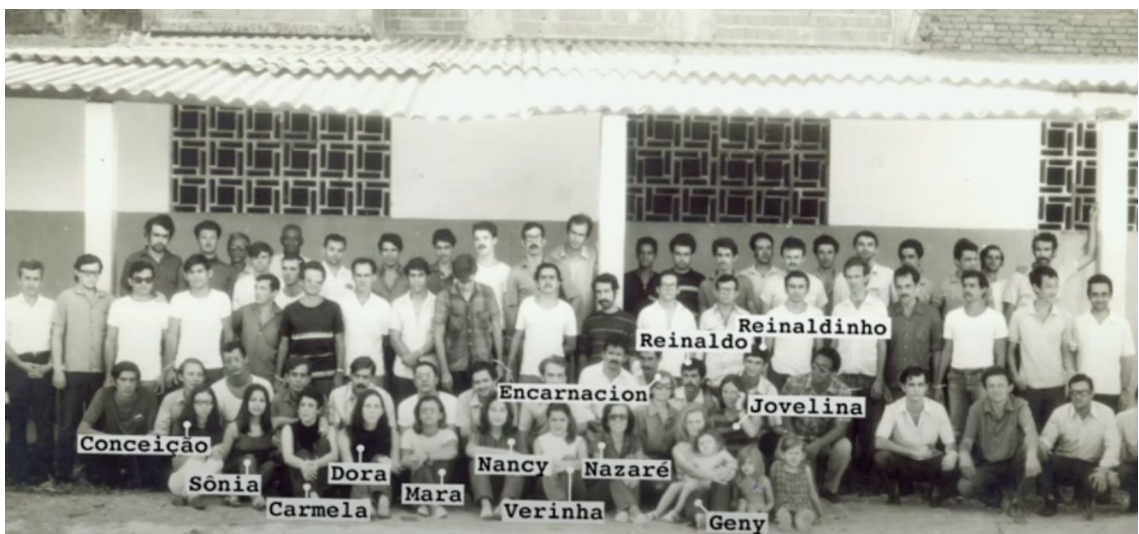
Fonte: fotograma do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 03:04

Fig 26: nome no laudo



Fonte: fotograma do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 26:02

Fig 27: nomes na fotografia

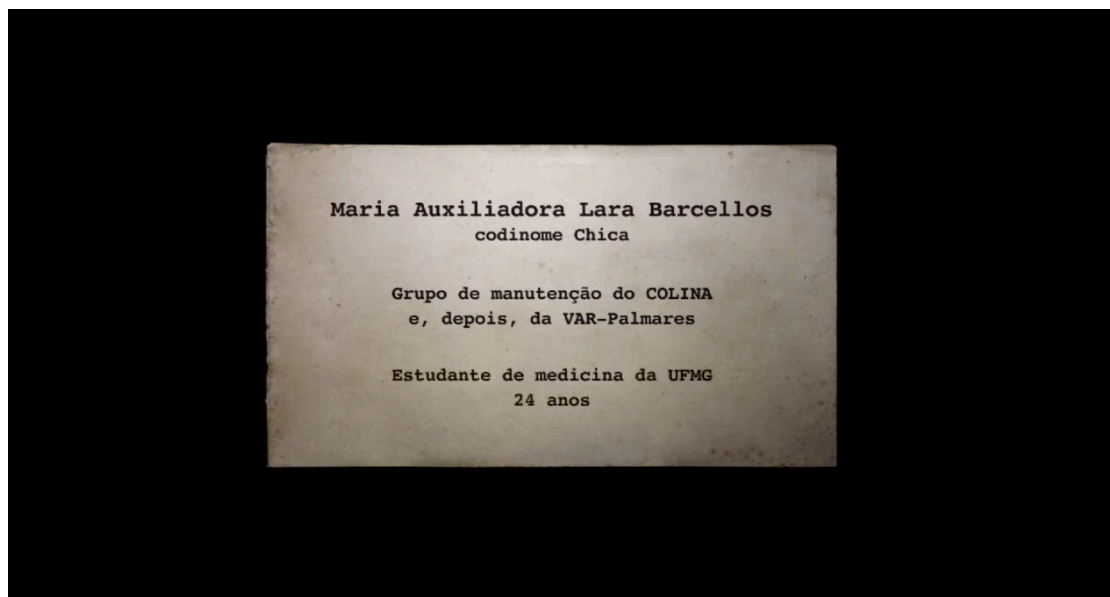


Fonte: fotograma do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 49:45

Quando a tentativa de apreensão do sujeito atravessa as particularidades gráficas; quando os nomes e as notas biográficas adquirem uma espessura escrita (figuras 28; 29), a composição reafirma, nos aspectos visíveis e no seu assombro, sentidos que ultrapassam o discurso. Uma dinâmica manifesta na escolha tipográfica que reproduz um ‘fichamento’, sendo capaz de promover a *desidentificação*, subvertendo as formas de atestação a favor de uma leitura crítica da história. As cartelas contendo os

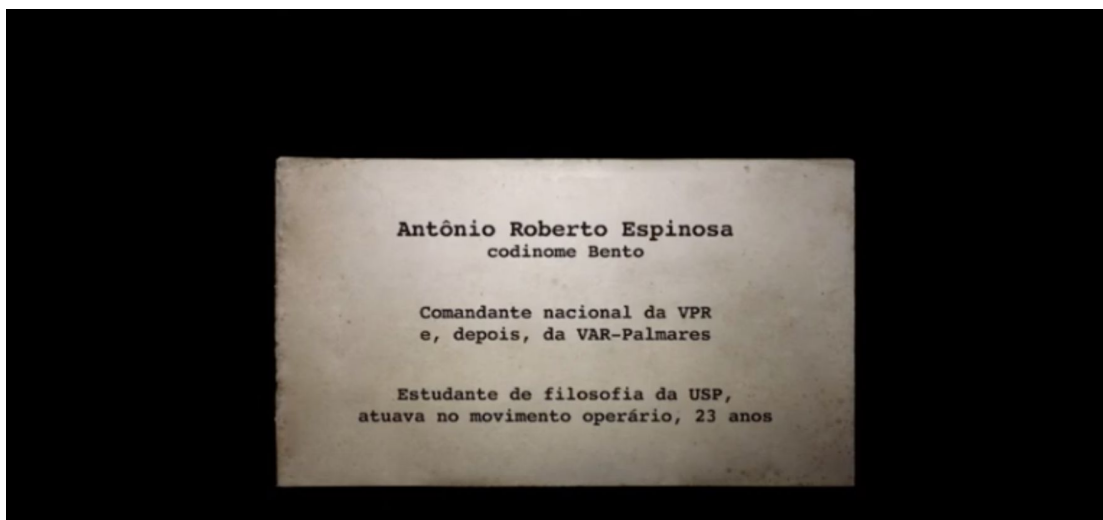
nomes e as especificidades de cada sujeito biografado, assegura na composição o aspecto espectral pelo qual o silêncio, as lacunas e as ausências engendram uma outra forma de apreensão, reenviando para a escrita um tipo de escuta, pela qual a persistência da mudez é basilar: não somente ausência de testemunho, mas a evocação do que não pode ser dito; a insistência de uma presença faltosa. Portanto, uma escrita da espectralidade, do rastro; dos vestígios de vozes fantasmáticas. O que leva a uma indagação acerca das complexidades envolvidas nas formas de narrar e representar o sujeito histórico, bem como, o que dele permanece ou se esvazia na grafia do nome.

Fig. 28: identificação nome



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 04:44

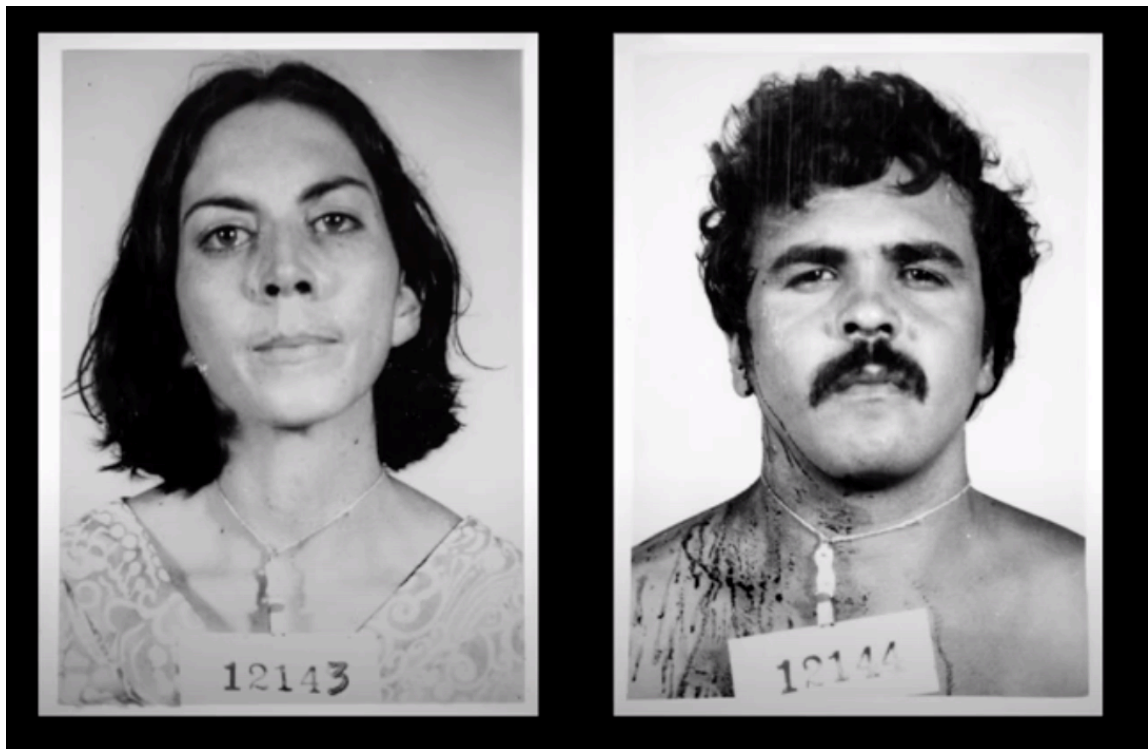
Fig. 29: identificação nome



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 05:45

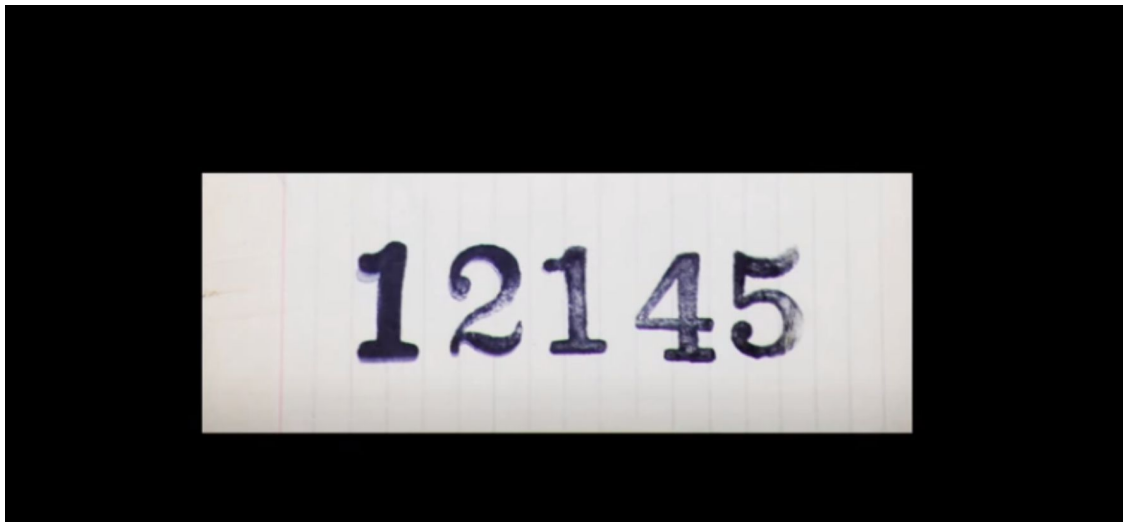
De igual natureza, as imagens dos “prisioneiros” os chamados *mugshot* (figura 30) utilizados repetidas vezes ao longo da narrativa, em seu enquadramento aproximado, detalham as expressões e as marcas físicas da violência, servindo não mais em sua proposição inicial, mas, no tempo fílmico, como denúncia da tortura e do horror sofridos pelos presos políticos. Nessas imagens, a placa com o número amarrado ao pescoço, reforça ainda mais as formas de poder e controle exercidas pela repressão, sugerindo a despersonalização e conversão do nome próprio em matéria quantificada. Gesto que o filme contrapõe ao colocar no mesmo plano, o número e a extensão do nome escrito (figuras 31; 32). Na espessura tipográfica, naquilo que sobrevive no seu traço, há uma reconfiguração da experiência histórica, ao incorporar graficamente, na grafia do nome, outras formas de ver o sujeito e apreender suas subjetividades.

Fig. 30: mugshot



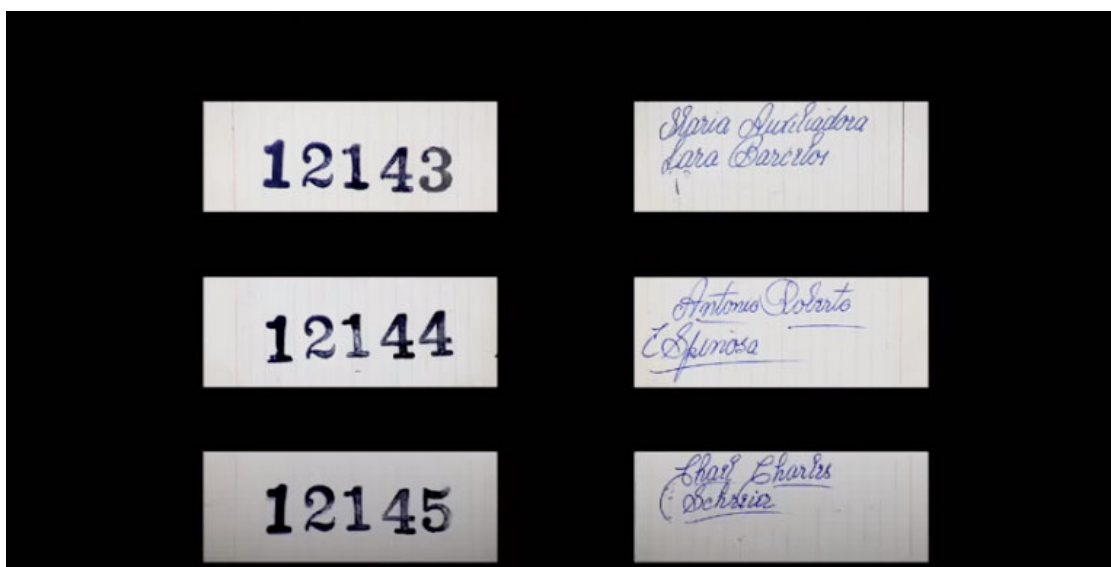
Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 7:42

Fig. 31: números



Fonte: fotograma do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 29:19

Fig. 32: números e nomes



Fonte: fotograma do filme *Retratos De Identificação*. Tempo aproximado: 16:27

Ao construir as identidades narrativas por meio de recursos gráficos que acionam spectralidades e mobilizam rastros, colocando-se entre presenças e ausências, o filme demonstra a capacidade de reconfigurar os as formas de conceber e compreender os sujeitos históricos. Este processo estende-se à fronteira entre o que está inscrito e o que é lido, acionando diversos pontos de escuta, provenientes de um outro sujeito, do silêncio gráfico e das distintas manifestações do nome próprio. Uma abordagem próxima da reivindicação biográfica derridiana, na qual, diversos elementos são acionados para justificar a perspectiva em desconstrução, como a abertura e o porvir identitário; os deslocamentos temporais e as indagações relacionadas à inscrição que nomeia e dissolve o sujeito histórico concebido como uma fronteira, uma margem que supõe uma relação com o outro.

Nesse contexto, trago à reflexão a concepção derridiana em relação à problemática da assinatura e do nome próprio, na qual a participação do outro no processo identitário se revela como um fator determinante, conforme delineado no texto *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio*. Nesta abordagem, a perspectiva biográfica e autobiográfica, preserva uma distância crítica em relação à presença, propondo-se a desfazer a configuração de estruturas hierárquicas que supõem uma verdade

única e imutável. Dessa forma, é proposta uma alternativa de escuta – e escrita biográfica – a partir do que o autor denomina de otobiografia.

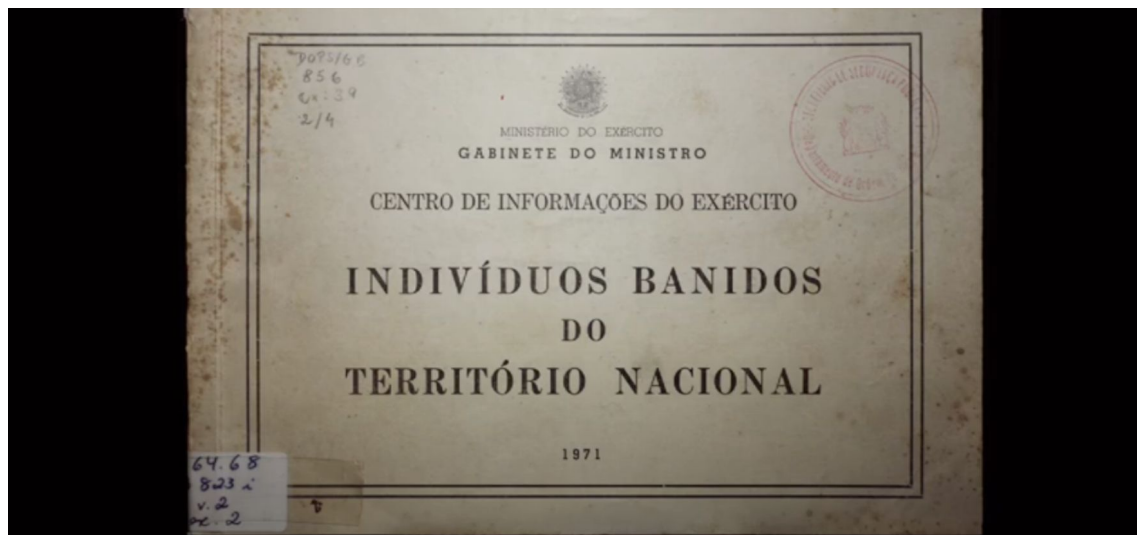
Em suas reflexões sobre a autobiografia de Nietzsche, Derrida (2009) identifica uma zona que delimita o movimento entre o sujeito e um outro, assemelhando-se a uma fronteira, uma borda, um espaço dinâmico e não estático, no qual, entre o nome próprio e sua apreensão há um deslocamento em direção a um porvir identitário. O argumento central localiza-se na forma como, ao designar um sujeito, inscrevendo-o em um nome ou assinatura, a denominação determina algo outro que participa da constituição, porém, localiza-se na sua exterioridade constitutiva. Em última instância, todo reconhecimento, ao mesmo tempo que nomeia, escapa à fixidez identitária.

O autor emprega o prefixo "oto", evocando a ideia de escuta, para realizar duas analogias distintas. Primeiramente, relaciona-se ao processo biográfico de identificação com um sujeito, enfatizando que a atestação de uma identidade que demanda uma forma específica de escuta, que reconhece a abertura e pluralidade de significados. Além disso, estabelece uma analogia com a própria constituição física do aparelho auditivo, representando-o como uma fina membrana, uma borda, que se situa entre o interior e o exterior, configurando-se como um labirinto que embaralha percursos e descontrói certezas. Em outras palavras, o nome próprio e a assinatura são definidos pela imbricação entre o fora e o dentro, entre o sujeito e o outro. Portanto, a assinatura e a nomeação não ocorrem na sua inscrição, mas, no depois, na passagem em direção ao outro, estilhaçando, dessa forma, qualquer possibilidade de fixar um significado ou uma única concepção indentitária.

Se o mutismo da palavra é reforçado pelo silêncio que acompanha a listagem (figuras 33; 34; 35) com os nomes dos “indivíduos banidos do território nacional”, como descrito no documento do Centro de Informações do Exército, datado em 1971, é possível, nesse mutismo absoluto, estabelecer uma aproximação, não apenas das violações do aparato repressivo e violento do estado, mas, sobretudo, do reconhecimento nos 70 nomes inscritos, do assombro do exílio: a separação, a relação com o

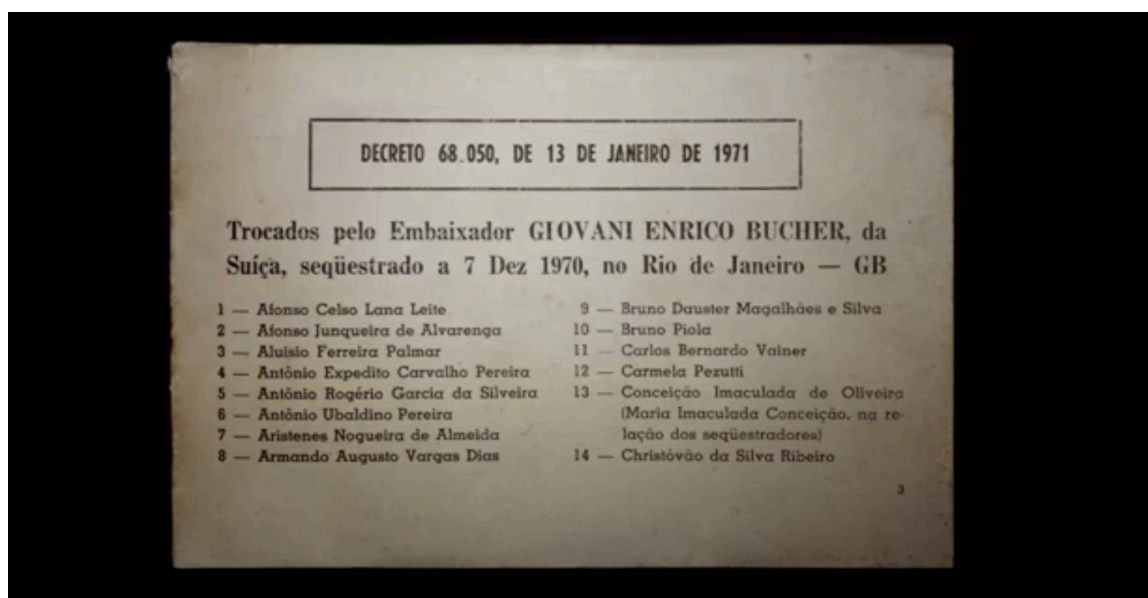
distante, a perspectiva de estrangeiridade e do abismo da ausência de lugar. Dessa forma, como uma fronteira dinâmica, em constante movimento, a listagem com os nomes desloca a identificação em direção a um porvir, acionado na escuta silenciosa do outro.

Fig. 33: banidos capa



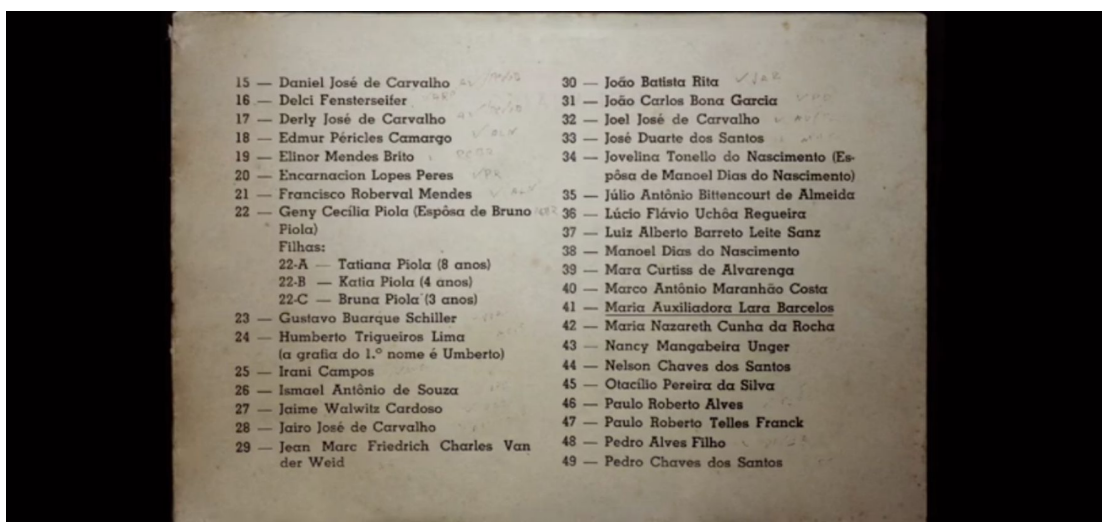
Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 46:52

Fig. 34: banidos parte I



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 46:57

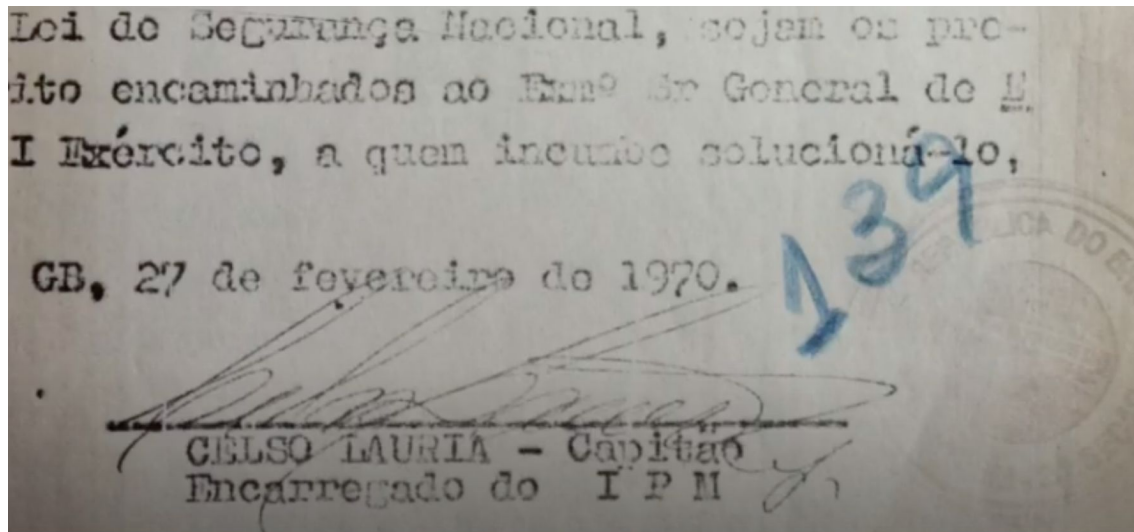
Fig. 35: banidos parte II



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 47:13

Se o filme adota diversas formas para identificar, empreendendo uma meticulosa tentativa de resgatar a identidade e a história de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, Chael Charles Schreier, Roberto Espinosa e Reinaldo Guarani Sobral, simultaneamente, busca manter as lacunas e os labirintos de escuta, pulverizando a inscrição em diferentes grafias, em diversas modalidades de denominação. O que reflete a complexidade e a fluidez inerentes à perspectiva otobiográfica, uma vez que na concepção derridiana, emerge da rede de possibilidades acionada pelo silêncio do nome inscrito, a desestabilização que possibilita migrar a nomeação da inscrição para a escuta do outro. Além disso, é importante ressaltar que o filme também empreende um movimento em direção à identificação dos responsáveis pelos atos de tortura e assassinato, explorando e confrontando as trajetórias que evidenciam o apagamento histórico que o evento sofreu até o momento presente (figuras 36; 37) .

Fig. 36: assinatura Lauria



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 33:17

Fig. 37: nomes militares



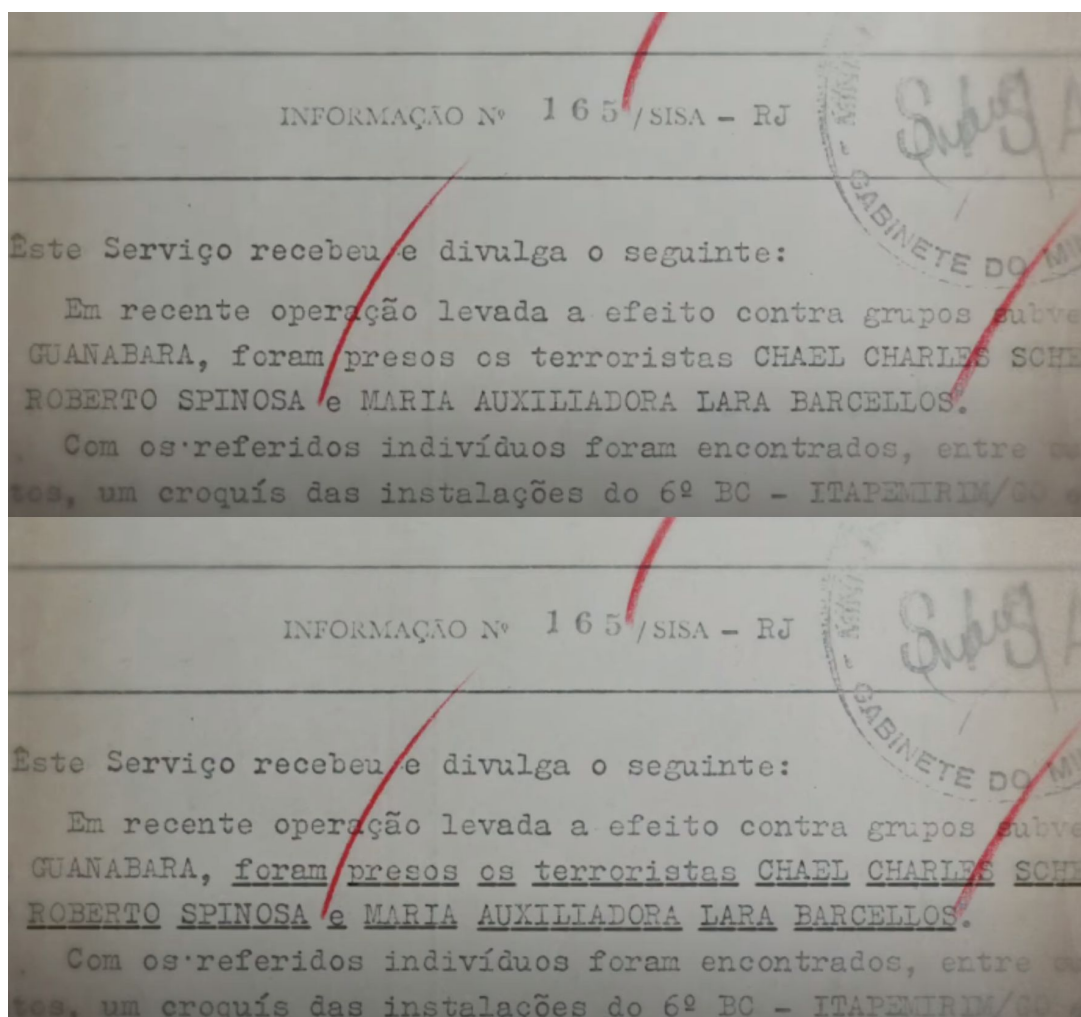
Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 34:19

Nessa perspectiva, a partir dos fragmentos dos nomes, é possível fazer uma aproximação com a concepção da escrita blanchotiana, dado que a forma como o autor expõe a estrutura intervalar que dela emerge auxilia na compreensão da potência suspensiva e espectral da palavra, das inscrições do nome, na imagem. A forma descontinuada da escrita é apontada como aquela que assegura a exterioridade e preserva as distâncias pela quais todo sentido é dissolvido e, ao mesmo tempo, interrogado, ou seja, o fragmento

fratura, pulveriza sem finalizar, não é conclusivo, “não interrompe o devir mas ao contrário, o provoca na ruptura que lhe pertence” (Blanchot 2010, p.41). Como efeito, a estrutura fragmentária assume os aspectos capazes de dissolver o sujeito, o que encaminha a reflexão para a compreensão de que os fragmentos textuais que buscam nomear, não se reduzem somente ao fracionamento ou partição, mas relaciona-se com a noção do *neutro*, presente em todo arranjo, no qual, zonas de hesitação e de indefinição se efetivam.

Ainda que o filme sublinhe graficamente os nomes (figura 38), a forma como as inscrições apresentam-se na visualidade, fragmentadas, afastadas da sua origem, entrelaçadas a outras temporalidades, reenvia uma deslocação da própria palavra inscrita, que, nos termos blanchotianos, assume o aspecto do *desconhecido*, pelo qual nem sujeito, nem objeto, são definidos. Nesse sentido, a experiência do *neutro* é, para Blanchot (2011, p. 31), aquela que aciona um movimento, não de indecisão entre dois possíveis, mas de relação com o *desconhecido*; não de desvelamento do obscuro, mas de mostraçã, de indicação de uma ausência a ser jamais conhecida, “como um novo recuo diante daquilo que o pensamento parece ser incapaz de acolher a não ser sublimando”. Para o autor, todo o conhecimento se efetiva naquilo que é tomado do visível e do invisível, da presença e da ausência e no que se coloca além. Entretanto, o tipo de apreensão que o *neutro* solicita, estabelece uma relação de estranhamento; não sendo nem um visível nem um invisível. O *desconhecido* motiva um encadeamento que nada acrescenta; nada retira; não afirma e não nega; uma relação de recolhimento, logo, neutra.

Fig. 38: lista



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 02:58

O filme ao apresentar o nome de Dora, inscrito abaixo de sua foto, em um documento do estado que a nomeia, graficamente, de “guerrilheira” (figura 39), concentra nesse fragmento, o confronto entre o silêncio e a espessura do indizível, naquilo que resta e no que se perde do sujeito histórico na grafia do nome; na impossibilidade de alcançar a totalidade do ocorrido, desafiando, assim, a linguagem e a sua expressão histórica e política. Nesse contexto, próximo a definição de uma *escrita do desastre*, a inscrição do nome pode ser considerada uma experiência limite, espectral, que constantemente remete ao exterior, à falta, à ausência do que não pode ser expresso, nem escrito, e muito menos representado. Blanchot (2015),

desafia a representação e a tomada do tempo histórico, no que ele chama de *escrita do desastre*. Para o autor, escrever o *desastre* é, a partir do fragmento, confrontar o silêncio da linguagem com o horror, o trágico, o indizível, na tentativa de apreender algo do ocorrido, o que, em certa medida, corresponde com a forma como os nomes próprios são inscritos na construção fílmica: imersos na dinâmica do estranhamento do *neutro* blanchotiano, diante do desconhecido e assumindo o silêncio da linguagem como única forma de apreensão da identidade aniquilada pelo horror.

Fig. 39: documento Dora



Fonte: fotograma do filme *Retratos de Identificação*. Tempo aproximado: 48:07

Se o indizível convoca o silêncio como uma forma de elaborar a violência e o horror, como também afirma Seligmann-Silva (2018), podemos tomar os fragmentos dos nomes, em sua mudez, como parte desta construção, na qual, o silêncio gráfico ao convocar a ausência do corpo, da voz e do sujeito, não se relaciona à omissão, ao vazio ou falha. Para o autor, diante do trauma, da insuficiência da linguagem, o mutismo não configura um calar, um omitir-se, mas sim, incorpora esse silêncio como forma possível de apreensão do vivido, evitando assim os equívocos e excessos de uma representação insuficiente. Assim, as inscrições dos nomes, através das operações que as colocam em protagonismo, parece contribuir para uma reinscrição crítica da história ao convocar a estruturação de uma narrativa poética capaz de “recriar a linguagem” (Seligmann-Silva, 2018, p. 301),

acercando, no seu *traço*, as ausências, o não dito e a dissolução identitária.

Por outro lado, quando o filme encaminha seu final com a inscrição dos nomes de cada indivíduo biografado, acompanhados por suas respectivas datas de nascimento e datas de falecimento daqueles que não sobreviveram ao regime ditatorial, é possível discernir, na substância plástica da palavra, o paradoxo destacado por Gagnebin (1999) em relação à escrita: ao mesmo tempo que transcende o tempo, também evoca a inevitabilidade da morte. Dessa forma, observa-se que ao ultrapassar a legibilidade do nome próprio, a composição fílmica, em sua instância poética e discursiva, permite que as diferentes grafias relacionem-se com a própria morte. O filme reafirma tanto a dissolução de reconhecimento do sujeito - na inscrição numérica ou na associação de palavras como 'prisioneiro', 'terrorista' ou inimigo do país - quanto reafirma a violenta apropriação de corpos, dos nomes e das identidades. Os nomes, quando esvaziados de seu significado, assinalando uma transição de um próprio a um comum, encena a fragmentação identitária e sua dissolução expressa na própria linguagem, conforme já explorado na perspectiva benjaminiana. Além disso, o filme aborda, a partir das distintas e pulverizadas formas de nomear, as tentativas de apagamento identitário na memória coletiva do país. Desse modo, entendo que o nome vociferado no silêncio gráfico dos documentos em cena, em sua constituição poética, estética e política, é capaz de acercar e ao mesmo tempo dissolver os sujeitos biografados, acionando outros pontos de escuta e, assim, modificando a experiência histórica do espectador.

CAPÍTULO 4

DO TRAÇO À PALAVRA

Para que se possa trazer à reflexão a forma como o traço e a palavra inscritos em *Apiyemiyekî?* elaboram um testemunho gráfico e silencioso, articulando conexões entre a memória, o esquecimento, o trauma e o acontecimento histórico, este capítulo irá percorrer algumas questões convocadas pelas imagens quando graficamente contaminadas, relativas à forma como o traço relaciona-se com a invisibilidade, revelando o assombro que permeia o acontecimento, o sujeito e a comunidade histórica, bem como, a forma como as sobreposições do traço relacionam-se com a escrita da história.

Para tanto, será examinada a questão da espectralidade em Blanchot e Derrida, bem como, o autorretrato, também sob a perspectiva derridiana, enquanto impossibilidade de representação e ruína. Trago estas questões em diálogo com as abordagens apresentadas por Davi kopewana, Lagrou e Goldstein acerca dos grafismos e dos modos de expressão visual indígena. Ressalto ainda que, ao longo das análises, serão abordadas questões históricas determinantes para a compreensão do contexto e da inscrição gráfica presente no filme objeto de análise.

Ao absorver todo um vocabulário gráfico, seja ele desenho, letras ou gestos de escrita e leitura, o filme acaba interrogando os aspectos históricos, afetivos e subjetivos daquilo que se propõe a narrar, a partir do que resta na imagem enquanto *traço* inscrito. Por conta disso, aproxima-se de questões como a fragilidade da memória e do testemunho no processo de construção das identidades, além de evidenciar a própria insuficiência da linguagem ao narrar o trauma e a dor. Como é possível apreender na relação entre o visto e o não visto que o contorno linear e fantasmático da pergunta, ainda sem

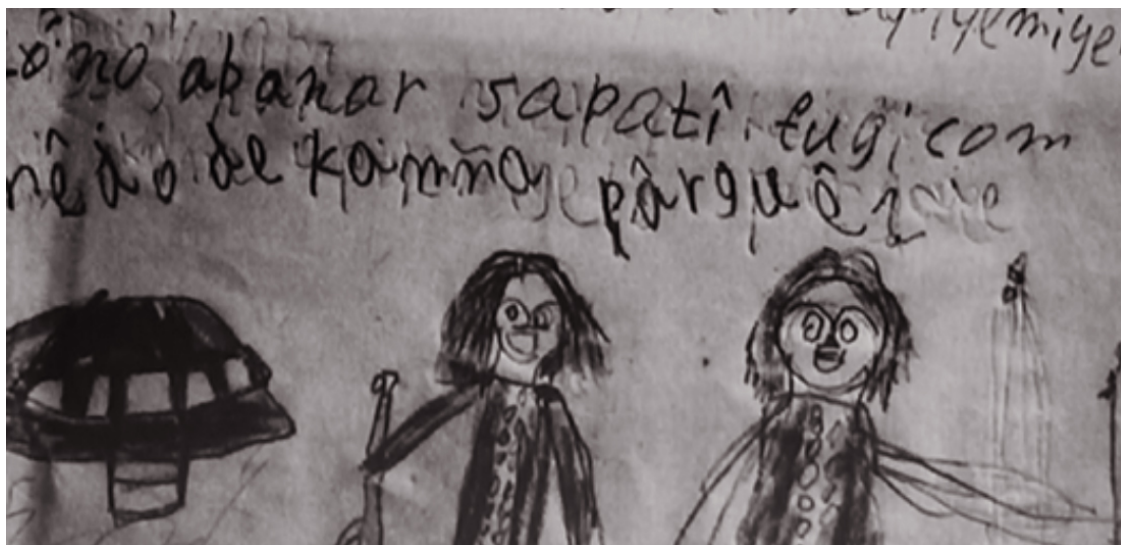
respostas, *Apiyemiyekî?* sugere: um movimento entre a impossibilidade de narrar e a possibilidade de um porvir da imagem.

As análises delineadas buscam contemplar os desenhos e as palavras inscritas no filme de Ana Vaz, explorando como esses momentos gráficos reafirmam e, ao mesmo tempo, diluem a compreensão identitária da comunidade biografada. Considerando a invisibilidade do *traço*, conforme apontado por Derrida (2010), como uma via de apreensão das temporalidades e das identidades, como um rastro que se esquia no momento da sua apreensão, leva a reflexão a percorrer a premissa de que a compreensão identitária reside precisamente no reconhecimento da sua impossibilidade. Portanto, inicio abordando a questão espectral que resta da imagem anterior, para alcançar o aspecto de resto e de rastro nas identidades, acercando as temporalidades e a apreensão dos sujeitos biografados.

4.1 O Assombro Gráfico: uma outra forma de ver

O fluxo das palavras presentes na composição do filme de Ana Vaz, ao assumir o relato gráfico e silencioso acerca da violência vivenciada pelos Waimiri-Atroari, aciona, na espessura do traço, uma outra possibilidade de apreensão atrelada ao visível e ao invisível da imagem. Com grafias irregulares, contudo robustas ao ponto de deixar impressões no papel (figura 40); exibindo rasuras, linhas profundas, vincos e vestígios de tentativas de apagamento, ao lado de traços de uma expressão visual que busca delinear a identidade e narrar eventos passados, os arquivos demonstram a densidade do gesto orientado pela memória e atravessado pela ausência daquilo que foi testemunhado.

Fig 40: caligrafia pesada



Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyeki?* Tempo aproximado 17:23

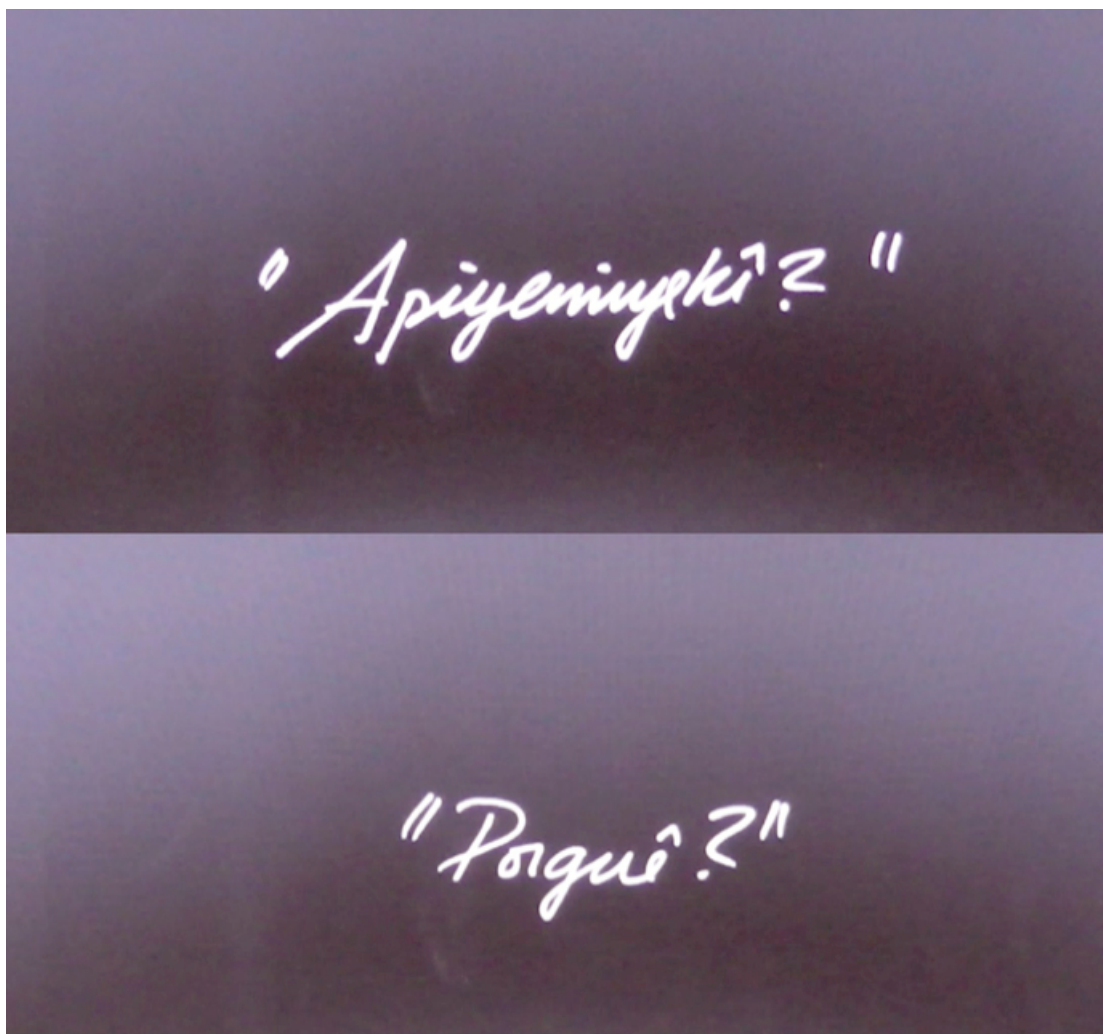
Em vista disso, primeiramente, volto às indagação em relação às possibilidades de apreensão a partir da palavra inscrita na composição cinematográfica, bem como o impacto e a atuação enquanto elementos imagéticos, transcendendo o domínio textual. O que encaminha a reflexão para a forma como Rancière (2016) propõe um esvaziamento da palavra, que a liberta da sua dimensão discursiva, como um efeito suspensivo, colocando-a à deriva, em permanente desvio. Dessa forma, é possível refletir estas composições a partir da fabulação do corpo da letra, proposta pelo autor, uma letra sem corpo, sem origem e sem destino, podendo chegar a qualquer lugar; uma potência que se desenha como escrita de algo outro além do discurso: o mundo, um sujeito ou um outro tempo.

Quando o filme absorve, na espessura da letra, algo distinto, exterior à visualidade, a palavra, em sua potência disruptiva, expressa menos uma representação do que uma ausência, cuja presença faltosa, relaciona-se com o princípio da impossibilidade e da invisibilidade que as condicionam. O que estaria reafirmando o próprio conceito de escrita em Blanchot (2018), visto no capítulo anterior, no qual, partindo do aspecto da exterioridade presente na concepção da linguagem, coloca-se na fronteira entre o visível e o invisível, solicitando que os sentidos da palavra passem a ser apreendidos não

somente no limite daquilo que é visto ou dito, mas também, na sua exterioridade constitutiva. Retomando, que, para o autor, ao dissolver os aspectos visíveis da palavra, a favor de um invisível que a contorna, a escrita alcança um espaço vazio, entendido não como uma zona ociosa, mas sim, dinâmica, na qual, o sentido aloja-se na pluralidade, nos excessos e na ausência que a assombra.

Dito isto, o que circunda o visível que aparece no traço, na tipografia que escreve *Apiyemiyekî?* (figura 41); para onde aponta a espessura gráfica da pergunta retirada dos desenhos e posta em protagonismo no título do filme? A palavra ali, capaz de substituir o silêncio do outro, em um esforço para capturar um sussurro ou grito, também reproduz a relação do visível e do invisível pela qual todo desenho se constitui; aquilo que não é visto, mas lá está, um ponto cego que se insinua. O que é posto em discussão, é parte também da concepção derridiana acerca da relação da palavra e da imagem, do dizer sobre o ver, seja inscrição ou uma voz fantasmática que emerge do silêncio gráfico. Para o autor, o *traço* seria sempre acompanhado por um ressoar, um sussurro, uma voz muda presente na invisibilidade que o condiciona.

Fig 41: pergunta



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Apiyemiyekî?* Tempo aproximado: 24:11

A questão da palavra, na obra derridiana, aproxima-se da temática do assombro e dos fantasmas, destacando a perspectiva da instabilidade da linguagem e enfatizando sua natureza contingente e fluida. Apoiando-se naquilo que o autor chama de *hantologie* (espectralogia), um conceito empenhado na oposição à ontologia das estruturas binárias, em defesa do que não se faz nem presente nem ausente, mas se insinua como um rastro. Parte dessa acepção o entendimento da linguagem como uma escritura. O que Derrida (1973) provoca com sua noção de escritura, mencionada anteriormente, e que interessa para esta pesquisa, é a deslocação na relação

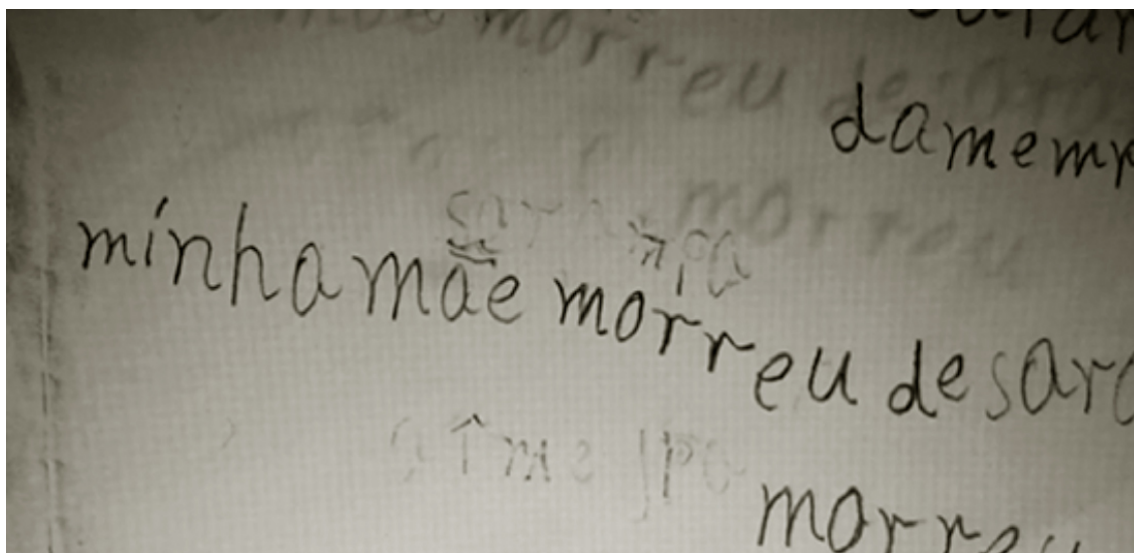
que a materialidade da palavra estabelece com o exterior, abrindo-se em direção à multiplicidade, reforçando o esvaziamento de qualquer totalidade da palavra ou da linguagem. Dito de outra forma, o abalo proposto pelo autor reconfigura a forma como verifica-se a exterioridade da escrita: ao apontar para o fora, a palavra inscrita contamina as possibilidades de sentido, desenhando-se, não como uma presença, nem uma ausência, mas como um assombro, um espectro. A unidade presente na escritura derridiana se afirma na própria definição de *rastro* (*grama/grafema*) do autor: como toda inscrição capaz de imprimir uma marca, pela qual, distante de uma origem, qualquer determinação escapa. Como um *traço* do que desapareceu, a escrita apenas aponta, indica, não uma direção, mas a própria impossibilidade de apreensão absoluta, plena, daquilo que vai se perdendo no *rastro*. Uma abordagem em que escrita se desenha como uma sobrevivência do que não está nem presente nem ausente, mas afirma-se como uma espectralidade.

Nessa perspectiva, as palavras inscritas em *Apiyemiyekî?*, enquanto rastros do passado, ao impedirem uma totalização única do que é dado, possibilitam a exploração das fraturas tanto históricas quanto identitárias. Dito de outra forma, valendo-se da espectralidade, participam de uma construção em que as subjetividades dos sujeitos históricos passam a ser abordadas a partir de um exterior à imagem, interferindo na linearidade e na elaboração do ocorrido. Sendo assim, a palavra, contaminada por sua exterioridade e pelo contexto cultural e histórico em que ela existe, abre-se a uma rede de possibilidades que orientam os modos de ver, perceber e elaborar identidades, sujeitos, acontecimentos e ideias de mundo. O fluxo constante pelo qual a linguagem transita e o fora que a assombra, não permitem uma escrita enclausurada em concepções e sentidos fixos, conforme estabelece a perspectiva derridiana.

Se na construção do filme, a espessura da palavra exhibe caligrafias dispersas, duplicadas, por vezes apagadas ou reforçadas por operações fílmicas (figura 42) é possível perceber como a composição relaciona-se com o fluxo narrativo, impedindo que a palavra limite-se ao aspecto descritivo, expondo aquilo que no desenho da letra resta enquanto traço. Dessa forma,

a palavra é capaz de se colocar como um desvio em direção ao *desconhecido* sugerido por Blanchot (2011); um estranhamento graficamente apto a subtrair o sujeito, para que a sua exterioridade torne-se passível de apreensão.

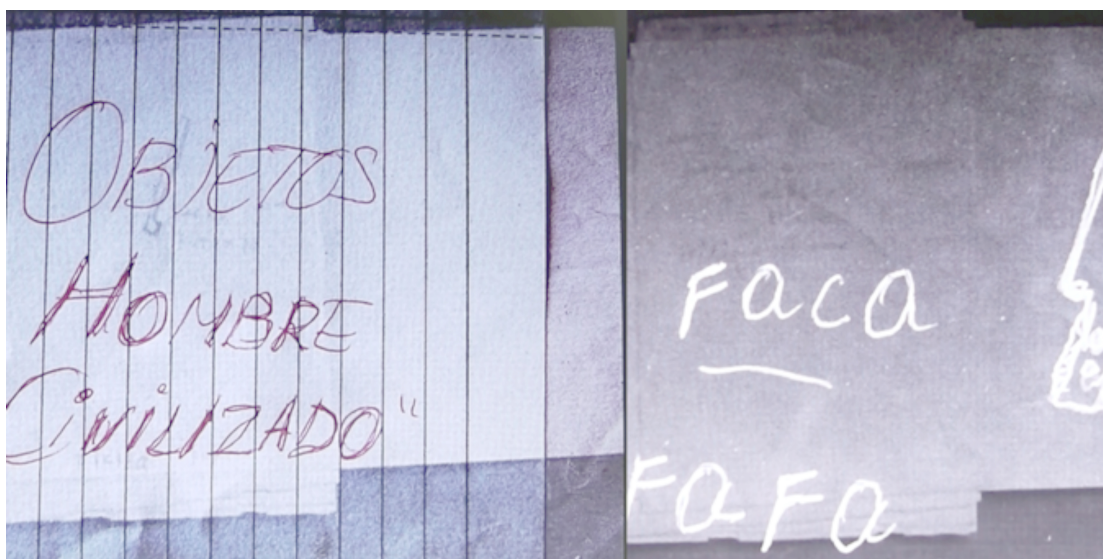
Fig. 42: caligrafia duplicada



Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekî?* Tempo aproximado: 07:47

A presença tangível da palavra em cena, de maneira semelhante, desencadeia outros pontos de apreensão, notadamente aqueles em que as palavras não apenas expõem a violência vinculada ao homem civilizado, mas também vestígios de um passado que perdura como assombro (figura 43). Nesse sentido, é possível refletir o aspecto intervalar da escrita, conforme delineado por Blanchot (2010, p. 39 e 37), que não busca respostas, somente, afasta-se de “tudo aquilo que viria” e, como um “fantasma, obsessão, simulacro de sentido”, assegura à palavra inscrita uma dimensão espectral pelo qual o silêncio, as lacunas reafirmam um estado de indeterminação entre presenças e ausências.

Fig. 43: nomes objetos



Elaborado pela autora. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyeki?* Tempo aproximado: 07:47

Portanto, essa dimensão espectral atribuída à escrita, constitutiva dos seus vazios e silêncios, associa-se aos hiatos e às fragilidades da própria linguagem, refreando as tentativas de aprisionar a palavra em uma dimensão objetiva e descritiva. Entendida como uma fissura, um corte na assepsia dos sentidos únicos e cristalinos, a palavra, para Blanchot (2018), distante de qualquer fechamento, ao assumir o aspecto suspensivo, viabiliza a persistência do fora, da exterioridade e da espectralidade, expondo, assim, a sua pluralidade e impossibilidade de totalização. Da mesma forma, nesse encontro com os espectros, naquilo que se apreende da sua invisibilidade, como define Derrida (1994, p. 03), posto em uma “situação espectral” - um ver sem ser visto - a composição acaba por reconfigurar a experiência histórica do espectador a partir de uma falta, não apenas uma ausência, mas um assombro.

Importante, trazer nesta seção, como o contexto do acesso à escrita nas comunidades indígenas, conforme indicado por Neves (2009), é abordado a partir de diferentes perspectivas sobre as implicações desse processo. Algumas correntes de pensamento consideram tanto as desvantagens culturais resultantes da transição da tradição oral para a escrita quanto os ganhos associados a aspectos como a memória e a identidade. A autora sugere que ao refletir a introdução da escrita em uma

comunidade oral, é importante examinar as questões de não-equivalência e assimetrias entre os sistemas expressivos, uma vez que as concepções textuais indígenas manifestam-se por meio de sua oralidade e pela criação de desenhos, grafismos e pinturas. O que muitas vezes foi considerado uma questão problemática, sobretudo pela perspectiva grafocêntrica regendo saberes e relações. É nesse sentido que a passagem da oralidade para a escrita é muitas vezes um processo violento, que busca traduzir o intraduzível, transportar para palavras conhecimentos que são melhores apreendidos em outras instâncias.

O que se destaca com estas observações é a extensão em que esse aspecto se manifesta nos momentos gráficos integrados ao filme, evidenciando tanto as subjetividades presentes no processo de alfabetização, como os esforços despendidos no percurso de aproximação entre as culturas na configuração da letra em cena. Como aponta Silva Filho (2016), a integração da escrita na comunidade ocorreu de maneira a propiciar a assimilação da língua original como um registro escrito. Esta possibilidade, permitiu também ampliar as potencialidades de registro e transmissão, da tradição oral em direção à escrita. Os relatos apontam que ao absorverem a escrita, os estudantes indígenas dedicaram-se às potencialidades gráficas inerentes à sua língua, vislumbrando-a como uma inscrição da memória. O que passa a ser apreensível, enquanto lacuna e testemunho da resistência, tanto nas camadas visíveis da palavra como naquilo que as assombra.

Em vista disso, considerando as possíveis discrepâncias culturais e identitárias entre as etnias Waimiri e Yanomami, cabe trazer as palavras de Davi Kopenawa (2015) presentes no capítulo *Desenhos de Escrita do livro A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*, no qual o Xamã narra o contato violento com o homem branco ao etnólogo Bruce Albert. Para o autor, o desenho das palavras, inscritas e fixas em uma "pele de papel", constitui uma forma de se aproximar dos não indígenas, enquanto resistência. O Xamã enfatiza como os povos originários possuem outras modalidades de transmissão: "Não precisamos, como os brancos, de peles de imagem para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos que desenhá-las como eles

fazem com as suas. Nem por isso irão desaparecer porque ficam gravadas dentro de nós. Por isso, nossa memória é longa e forte" (Kopenawa; Albert, 2015, p. 64 e 75).

Com este exame, foi possível alcançar como a concepção de uma exterioridade, enquanto parte constitutiva da imagem, determina a compreensão dos modos de agir do gráfico inscrito na elaboração das identidades biografadas, visto que, na perspectiva do *traço* em Derrida (2010), o aspecto da invisibilidade, atrelado à palavra e ao desenho, torna-se condição do próprio visível. Este fora da imagem, também auxilia o entendimento dos momentos gráficos enquanto recurso narrativo que, valendo-se da espectralidade da sua escritura, relaciona-se com o passado e com a história por camadas distintas, incorporando à visualidade um tempo impreciso e desarticulado.

4.2 Traços em pele de imagem: história e resistência

As circunstâncias em que os desenhos presentes na composição narrativa do filme de Ana Vaz foram produzidos, demanda uma aproximação do contexto social e político que os circundam, para uma melhor compreensão da análise e reflexão aqui proposta.

Entre os anos de 1974 a 1983, foi implementado pelo governo militar do Brasil o Plano de Integração Nacional (PIN) tendo como pretexto promover a integração e o desenvolvimento do país, sobretudo através da construção de rodovias como a BR-174, conhecida como Manaus-Boa Vista, para interligar alguns estados brasileiros à Venezuela. Entretanto, o que o empreendimento favorecia era a efetivação da hidrelétrica de Balbina, o que provocou um reconhecido desastre socioambiental, além de facilitar o acesso de mineradoras e garimpeiros à região. Nesse contexto, como consequência, ocorreu a tomada de terras indígenas na Amazônia, incluindo aquelas pertencentes ao povo indígena Waimiri-Atroari. No texto do "1º Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o genocídio do povo Waimiri-Atroari", de Egydio

Schwade e Wilson C. Braga Reis, publicado em 2012, consta o uso de armas químicas e biológicas, bombardeios, ataques aéreos, invasões, assassinatos e destruição de territórios sagrados dos povos indígenas, ocasionando um dos mais violentos episódios ocorridos nesse período no país. Os registros¹⁵ apontam para aproximadamente três mil *Kiña* (como se autodenominam os Waimiri-Atroari) em 1972, restando somente 332 sobreviventes em 1983. O filme, diante de um passado de horror e de um apagamento historicamente construído, parte dos dados acima referidos e dos desenhos produzidos pela comunidade para construir a sua narrativa.

Com base nas observações de Schwade sobre a experiência etnográfica, conforme relatado por Silva Filho (2016, p. 50), os desenhos emergiram da necessidade da comunidade de narrar e recriar sua história recente, como afirma o autor: “[...] participar das aulas surgira a partir da necessidade que eles tinham de evidenciar as atrocidades cometidas pelos militares aos seus antepassados”. Dessa forma, a escrita foi incorporada na comunidade para que ocorresse a apropriação da língua original enquanto registro escrito, ampliando as possibilidades de manutenção da sua memória, cultura e ancestralidade, ao transformar a oralidade em inscrição. Assim que as primeiras palavras e frases despontaram, os alunos indígenas que buscavam aprender o português, abandonaram a ideia e se debruçaram nas possibilidades gráficas que sua própria língua oferecia enquanto uma forma de relato.

Nesse contexto, nos momentos gráficos presentes na composição fílmica, o que se vê é a história de resistência dos Waimiri-Atroari que se materializa graficamente como memória, atravessa sua cosmologia e se reconfigura como inscrições do seu modo de vida, tradições e heranças ancestrais, bem como do seu enfrentamento e luta constantes. Os desenhos

¹⁵ Em 1905, os pesquisadores alemães Georg Hübner e Theodor Koch-Grünberg fizeram uma estimativa da população dos Waimiri-Atroari, calculando-a em cerca de 6.000 pessoas. Em 1968, o Padre João Giovanni Calleri conduziu o primeiro levantamento para a FUNAI, estimando o número em 3.000 indivíduos. Em 1972, a quantidade permanecia a mesma, mas logo diminuiu para menos de 1.000 em apenas dois anos depois. Em 1983, o pesquisador da UNB Stephen Grant Baines documentou a existência de 332 sobreviventes, dos quais 216 eram crianças ou jovens. A partir de 1984, a população dos Waimiri-Atroari começou a se recuperar, conforme indicado por Reis e Schwade (2012).

produzidos apresentam cenas do cotidiano, fragmentos da natureza, mitologias, e, sobretudo as memórias da experiência traumática que resultou na devastação tanto ao território quanto à população, adquirindo assim, a condição de um testemunho gráfico e silencioso da experiência violenta vivida pela comunidade.

Próximo da compreensão benjaminiana de que o passado não é descrito em sua precisão, mas sim articulado a partir daquilo que dele resta, sobrevive, é possível agregar à discussão questões centradas na forma como o filme interpela os materiais de arquivos na sua relação com o passado e com o presente, considerando os aspectos subjetivos dos desenhos, bem como a fragilidade e a impureza que os tornam, não apenas denúncia da violência, mas rastro de uma presença que está sempre na iminência de desaparecer.

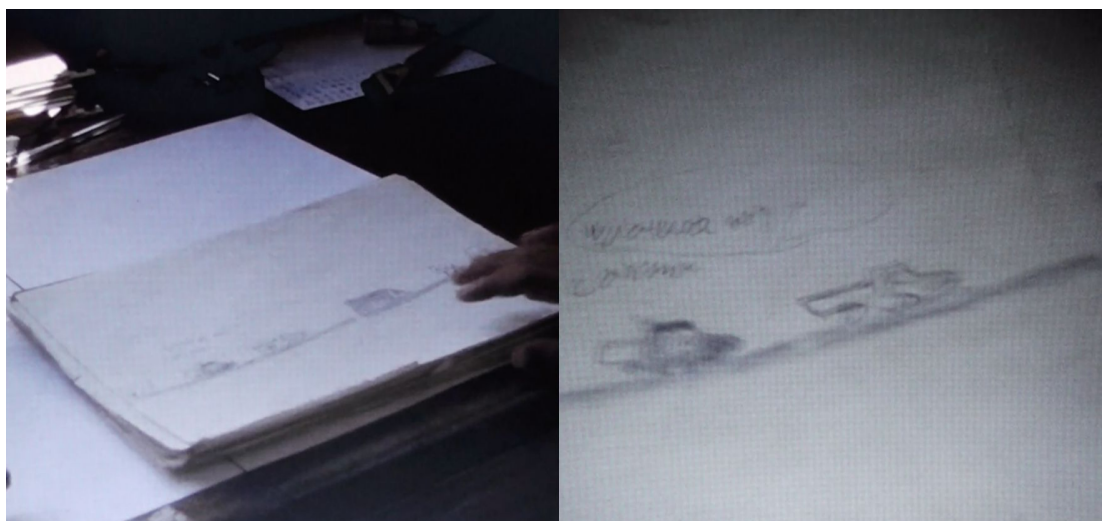
No percurso narrativo em *Apiyemiyekî?* o protagonismo gráfico, além de inscrever o passado, evidenciando diferentes camadas temporais, revela um outra perspectiva histórica, apontando para a inexistência de uma imagem que, coletivamente, assumisse o trauma e a dor vivenciados pelos povos indígenas. Dessa forma, o filme abre espaço para os vazios, o silêncio e a própria insuficiência da linguagem para narrar o ocorrido, delineando, deste modo, a temática da invisibilidade, da cegueira que permeia o traço e a palavra, tanto na abordagem derridiana, como já demonstrado, como na cosmovisão das comunidades indígenas. Um enfoque que a reflexão agora buscará contemplar.

Quando os desenhos são reconfigurados na construção narrativa, a visibilidade que emerge, com suas interrupções e desvios, abre-se a possibilidades e a múltiplos acessos, uma vez que o próprio excesso de desenhos é reconfigurado por meio das sobreposições cuidadosamente concebidas. O filme aborda três formas distintas de sobreinscrição gráfica, as quais se assemelham a algumas especificidades, apontadas por Goldstein (2022), recorrentes nos modos de expressão indígena. Igualmente importante, essa abordagem, corresponde à virada testemunhal e étnica descrita por Seligmann-Silva (2023), na qual há um enfrentamento da

concepção de uma verdade histórica imparcial, em favor das subjetividades, do corpo e do território subjacentes aos testemunhos, possibilitando, assim, resgatar dos documentos o que a narrativa histórica oficial procurou suprimir.

A primeira instância de sobreposição, pode ser observada após as primeiras imagens da rodovia, cortando a floresta, com uma narração *em off* fazendo referência ao encontro com Egydio e à documentação que ele disponibilizou. Nesse momento, a composição visual apresenta uma pilha de papéis com um significativo volume de desenhos. A cena ressalta o gesto cuidadoso de manipulação e exibição dos arquivos gráficos, concentrando-se apenas nas mãos que o realizam, enquanto os sons da estrada da cena anterior ainda ecoam ao fundo, mantendo a ambientação. Assim que a imagem aproxima-se, os desenhos revelam veículos sob uma linha grossa, com inscrições de palavras contundentes sobre a violência sofrida (figura 44). Neste momento, o filme inicia uma dinâmica de sobreposições que duplica os desenhos, como se os retirasse de sua materialidade de origem, apagando a superfície física e trazendo-os à frente na tela (figura 45). Uma construção que joga com diferentes formas de ver, imprimindo uma outra legibilidade ao arquivo gráfico, opondo-se às políticas de apagamento destas inscrições e da memória da comunidade.

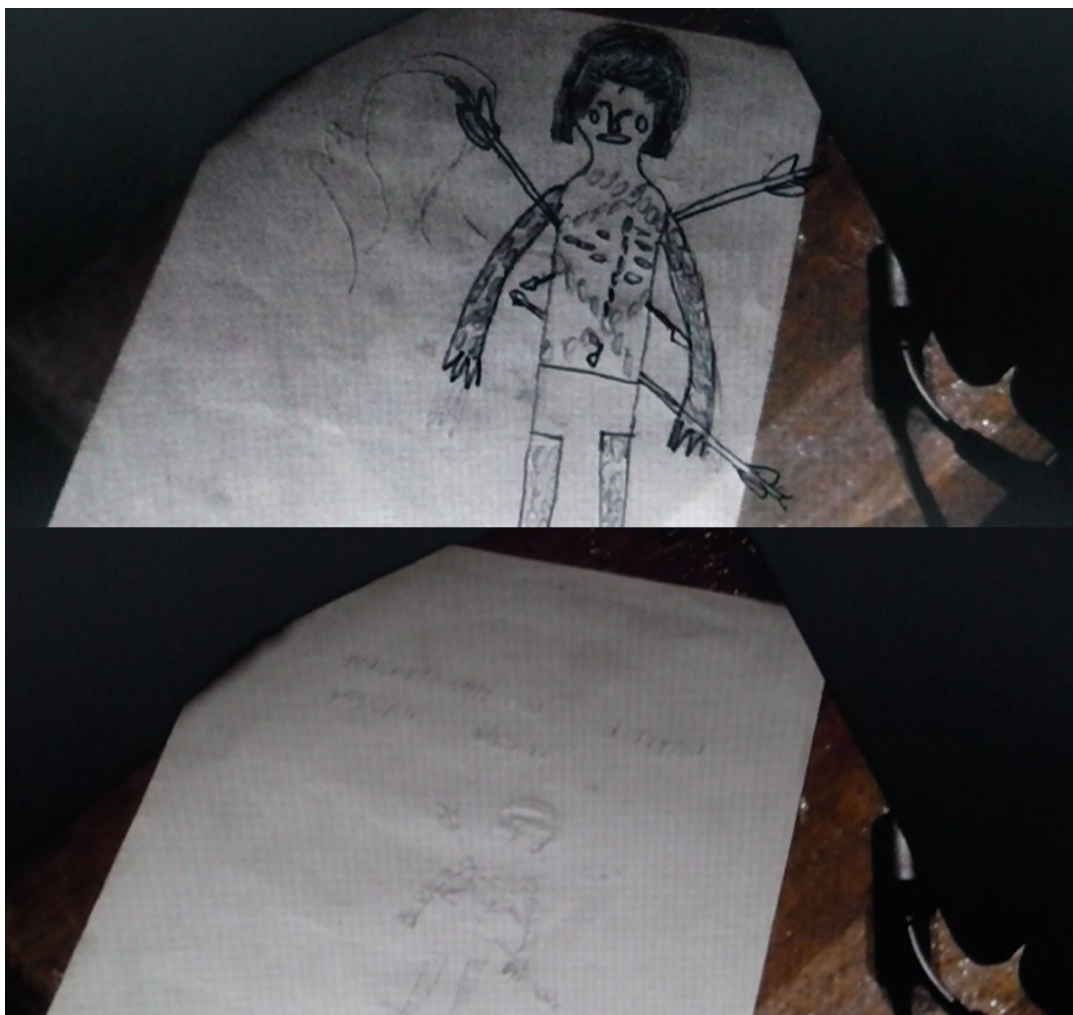
Fig. 44: desenhos carros rodovia



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Apiyemiyekî?* Tempo aproximado:

07:34

Fig. 45: sobreposição I



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Apiyemiyekî?* Tempo aproximado: 08:35

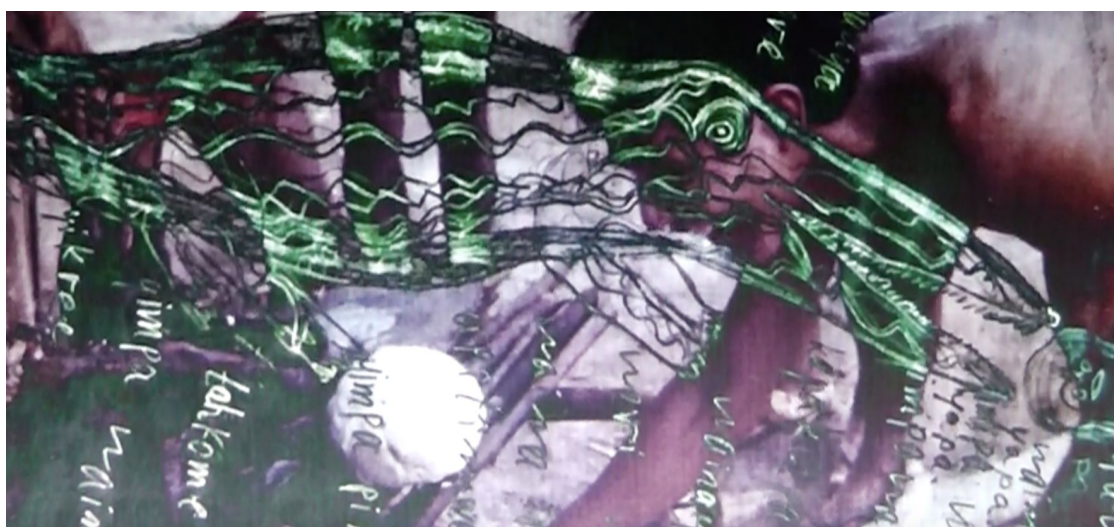
Ainda que os desenhos tenham sido produzidos em uma circunstância atípica, na interseção com os não indígenas, é importante ressaltar como a cultura ameríndia possui modos de expressão imagético-artísticos como um elemento cultural intrínseco aos modos de existência das comunidades. Conforme observado por Goldstein (2022, p. 132), a “intuição estética” atravessa uma diversidade de domínios culturais, abrangendo rituais, produção artesanal, celebrações e, mais recentemente, a produção artística contemporânea. A partir da observação e análise desses domínios, é possível identificar algumas especificidades, conforme enfatizado pela autora, trazendo autores como Lagrou e Davi Kopenawa.

Nesse sentido, a forma como o filme superpõe, esmaece, quase apaga e depois traz à tona, ou, como ressalta e entrelaça os desenhos, mantendo os sons da rodovia em cena, não apenas sugere o não visível na história, aquilo que ficou por trás dos acontecimentos, mas também revela, na proximidade dos desenhos, as formas e a voz fantasmática que os traços sugerem. De igual importância, aquilo que os traços manifestam, e a maneira como são reconfigurados pela narrativa, respondem a algumas particularidades da expressão visual indígena, de acordo com os autores acima referidos. Como por exemplo, os regimes de visibilidade e acesso, determinando quem, e o que pode ou não ser visto, algo comum nas comunidades. Também a questão da efemeridade, que diz respeito às expressões indígenas como a pintura corporal, as máscaras ritualísticas e sobretudo as imagens que não são preservadas, uma vez que nas cosmologias, a permanência interfere nos processos de transformação e continuidade. Cabe enfatizar que, atualmente, alguns registros começaram a ser adotados em virtude da urgente necessidade de criar e manter lugares de memória, pesquisa e documentação, como salienta Goldstein (2022). O filme se aproxima destes aspectos ao movimentar-se, a partir das sobreposições e interrupções, entre os limites da visibilidade e as invisibilidades dos traços.

Em um segundo momento, o filme introduz um outro modo de superposição, no qual os desenhos intitulados "as primeiras palavras" se misturam às paisagens e às fotografias da comunidade. Dessa forma, palavras, traços, imagens e natureza amalgamam-se, em uma dinâmica que as aproxima e ao mesmo tempo interrompe a totalização do que é posto em cena, trazendo sempre um ponto cego para a imagem. O que acaba restituindo o caráter da invisibilidade presente no pensamento do desenho (Derrida, 2010) e, ao mesmo tempo, abarcando um outro aspecto da especificidade expressiva indígena: a interconexão entre instâncias. Segundo Goldstein (2022) os modos de expressão, as produções imagéticas das comunidades estão profundamente relacionadas com o cotidiano, as celebrações e os modos de existência, bem como, o que corresponderia à esfera política, econômica, social e medicinal dos povos. De acordo com a cosmologia ameríndia, grafismos, pinturas e máscaras, potencializam

diversas atividades, efetivando uma conexão entre a estética e distintas funcionalidades da comunidade. Similarmente, muito da produção imagética, sobretudo os grafismos geométricos e angulares, está fortemente relacionada ao acesso a outros mundos, tempos e transformações, seja em outro ser ou outra forma. O filme parece incorporar essa perspectiva ao sobrepor os desenhos com os registros fotográficos (figura 46) e com as paisagens, da mesma forma, que aproxima, assim, distintas temporalidades na visualidade.

Fig. 46: sobreposição II



Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyeki?* Tempo aproximado: 13:26

Por fim, a terceira forma de sobreposição que o filme constrói entrecruza uma série de desenhos intitulados “objetos do homem civilizado” com o gesto de manusear o arquivo. Primeiramente, é possível aproximar o repertório gráfico posto em cena com a “agência de objetos e imagens”, sugerida por Goldstein (2022, p. 136), enquanto especificidade da produção imagética ameríndia, na qual, aquilo que é traçado não é separado da coisa em si; o desenho e o referente se assemelham, fazendo do termo “presentificação” mais adequado do que “representação”, no contexto indígena, segundo a antropóloga. Nesse sentido, o que foi desenhado e destacado no filme, reafirma a contundência do contato com o homem branco, visto que os objetos desenhados, bem como as palavras escritas, mostram armas de fogo, serras e facas, reafirmando a violência e, presentificando o legado desse violento contato. Em relação à imagem que

permanece ao fundo da composição, no movimento repetido de manusear as folhas, a composição reafirma a existência dos arquivos e opera na manutenção e validação da memória histórica e cultural (figura 47). Portanto, essa abordagem se alinha com a ideia de que o testemunho gráfico, em sua essência espectral e intervalar, alcança uma outra perspectiva histórica sem deixar de evidenciar as ausências e os silêncios impostos.

Fig. 47: sobreposição III



Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* Tempo aproximado: 15:22

Conforme Silva Filho (2016, p. 51), as tentativas de apagamento, tanto histórico como identitário dos Waimiri-Atroari, ocorreram em diversas instâncias, o que inclui a imposição da língua portuguesa e a supressão das memórias durante um período que antecedeu o projeto educacional dos missionários. Com a chegada do casal Schwade, essa situação passou por transformações significativas, uma vez que eles incentivaram o registro gráfico das memórias e a reapropriação da língua original por meio de sua expressão escrita. A missão visava expandir o acesso ao que estava sendo produzido, com o intuito de possibilitar que o testemunho gráfico do genocídio e da violência obtivesse relevância social e política. Isso se devia ao fato de que as inscrições reforçavam os “vínculos étnicos, na medida em que reafirmavam o pertencimento do grupo em meio às agressões por parte do Estado brasileiro”. Nesse contexto, aquilo que foi produzido graficamente

pela comunidade indígena, permitiu que a memória fosse preservada, articulando-se tanto como premissa de conhecimento histórico, como forma de resistência.

Por fim, é também possível cotejar os desenhos e a forma como eles são reconfigurados pelo filme, a partir da perspectiva indígena em que as imagens são consideradas como algo independentes da sua materialidade. Segundo o relato de Davi Kopenawa (*apud* Goldstein, 2022, p. 146), no qual, a produção dos grafismos pelas comunidades equivale a uma esfera transcendente, inacessível, que atravessa sonhos, estados de transe e narrativas míticas, constituindo um repertório coletivamente compartilhado de esquemas, formas e cores. Em geral, a produção destes desenhos em determinada superfície solicita que o traço seja finalizado mentalmente por quem o observa, como uma “imagem quimérica” constituída por traços que impelem que um outro os finalize. O que, em diversas instâncias, *Apiyemiyekî?* reproduz e solicita do espectador em sua construção narrativa e gráfica.

Segundo Lagrou (1996) a representação gráfica e imagética de muitas comunidades indígenas, em suas geometrias, inspiradas em formas e texturas presentes na natureza como espinhos, folhas, pegadas, escamas, entre outros, também são lidas a partir das cosmologias que as tornaram possíveis. Para muitas etnias, a imagem relaciona-se tanto com o não visível como com a presença dos que se tornam visíveis, sejam humanos, animais ou seres míticos, assegurando a boa convivência e o bem-estar dos seres e da coletividade. Muitos dos desenhos, revelam conteúdos simbólicos como caminhos, acessos a diferentes mundos, ao outro, a diferentes temporalidades; recontam histórias ancestrais, reconfigurando as narrativas orais, considerando as concepções amazônicas da realidade e do mundo. A autora refere-se aos padrões que interrompem as linhas, os traços, como uma valorização da capacidade imaginativa, como uma técnica de representação que faz o outro participar do desenho finalizando-o mentalmente, bem como uma alusão ao mundo invisível.

Dessa forma, é possível observar como, estabelecendo-se como um relato gráfico e silencioso dos episódios de violência infligidos aos Waimiri-Atroari, o fluxo de desenhos, ao longo da construção narrativa de *Apiyemiyeki?*, com suas justaposições, duplicações e expansões, viabiliza a participação do exterior à imagem, o que impede a reconstrução completa do traço e, conseqüentemente, a totalização identitária. Ao acercar um exterior ao traço, através da invisibilidade das palavras não ditas, reforçado pelas operações que fragmentam e dissolvem as imagens, acessamos não somente a concretude do desenho, mas as suas possibilidades, permitindo que outros sentidos se liguem às camadas narrativas. Sendo assim, a visualidade no filme, composta por desenhos diversos, formas e objetos nomeados por uma caligrafia marcada, possibilita apreender algo outro contido nas particularidades gráficas, como se o gráfico assumisse uma outra inflexão, através da espessura o traço.

4.3 O autorretrato em ruína

A diversidade gráfica e imagética presente nos povos tradicionalmente ágrafos, relaciona-se como a memória e com outras formas de narrar e registrar o conhecimento. Segundo Lagrou (1996), a partir do seu olhar etnológico para as artes indígenas, as expressões estéticas presentes na pintura corporal, no artesanato e nas vestimentas, comunicam uma percepção muito peculiar que se relaciona com a capacidade da visão de assumir diferentes possibilidades frente à simultaneidade de mundos e realidades. O que nos auxilia a compreender os desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari, ainda que dentro de um contexto específico e em outro suporte, também como parte de uma produção que tem em sua especificidade a ideia de construir mundos e estabelecer caminhos de acesso ao outro (figuras 48). Como expõe Lagrou (1996, p. 106), na produção estética indígena, funcionalidade e contemplação atuam lado a lado, para que a imagem possa agir transformando e recriando o que está no seu entorno, a autora destaca: “Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios”

Fig. 48: elementos



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*

Nesse contexto, para refletir os desenhos e as palavras inscritas presentes na construção narrativa do filme como uma autorrepresentação, partimos das considerações de Michaud (2013, p. 104), acerca daquilo que é considerado uma autografia. Para a autora, tal conceito relaciona-se com a origem e com o propósito da inscrição, sendo menos um “escrever sobre si do que um escrever-se”, o que aproxima a autorrepresentação gráfica do seu caráter de rastro e resto na imagem. *Apiyemiyekî?* corresponde a esta concepção autográfica, quando justapõe diferentes enquadramentos, modificando a composição dos desenhos, sobrepondo palavras, duplicando e espelhando as imagens, em operações que sugerem um exterior à imagem, indicando uma falta e mantendo, assim, o traço distante de qualquer reconstrução (figura 49).

Fig 49: desenhos



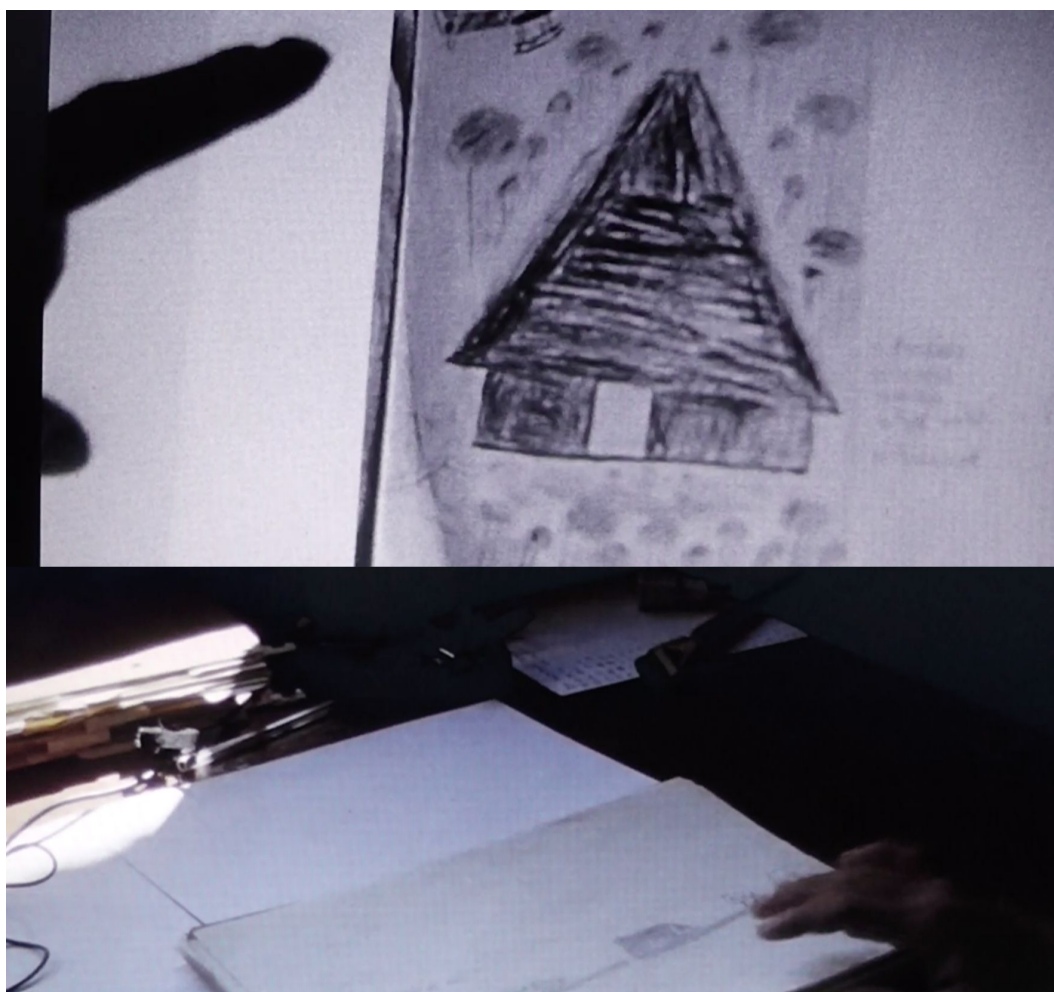
Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Apiyemiyeki?*

Para Derrida (2010) o autorretrato é uma questão teórica e também hipótese do pensamento do desenho, uma vez que a cegueira, inerente à origem do traço, é ainda mais evidente nas tentativas de autorrepresentação em que há a interrupção do ver para desenhar. O autorretrato pressupõe sua própria ruína, pois todo desenho que busca uma autorrepresentação, falha, põe em dúvida o que foi traçado, não apenas pelas ausências e pelo engeguimento do gesto, mas pelas possibilidades do que é dado a ver, para além do traço, como visibilidade. Dessa forma, acaba alcançando somente uma identidade fantasmática na sua tentativa de representação, solicitando da palavra o suporte e o testemunho que assegurem a modulação autorrepresentativa. Entretanto, a palavra, também carrega o aspecto da

impossibilidade e da invisibilidade, uma vez que não há dissociação entre traço e palavra, nem tão pouco, do pensamento e da escritura. Dessa forma, o autorretrato e a autografia aparecem na concepção derridiana do pensamento do desenho na perspectiva, também, da escrita, pois toda reflexão sobre o desenho, aplica-se, para o autor, à palavra inscrita.

Nesse sentido, se todo retrato, em seu traço gráfico, supõe um exterior como possibilidade, tanto para sua elaboração, como também, sua autenticação, irá carregar sempre um aspecto hipotético, solicitando que um outro o testemunhe e garanta alguma identificação. Portanto, exceder os limites internos do desenho, em sua elaboração e leitura, é ao mesmo tempo, arruinar a certeza de uma identidade (Michaud, 2013) e assegurar a alteridade que acompanha a obra, seja um rosto ou uma figura que se intitule uma autorrepresentação. Nesse sentido, um recurso que o filme trabalha de forma consistente são as variações pelas quais os desenhos são vistos (figura 50): folheados, manuseados lentamente; digitalizados, sob olhar e a voz em *off* do arquivista; sobrepostos a outras imagens, quase entalhados; duplicados neles mesmos. Essas formas de ver remetem à tensão estruturante da pluralidade de olhares que o pensamento do desenho explora.

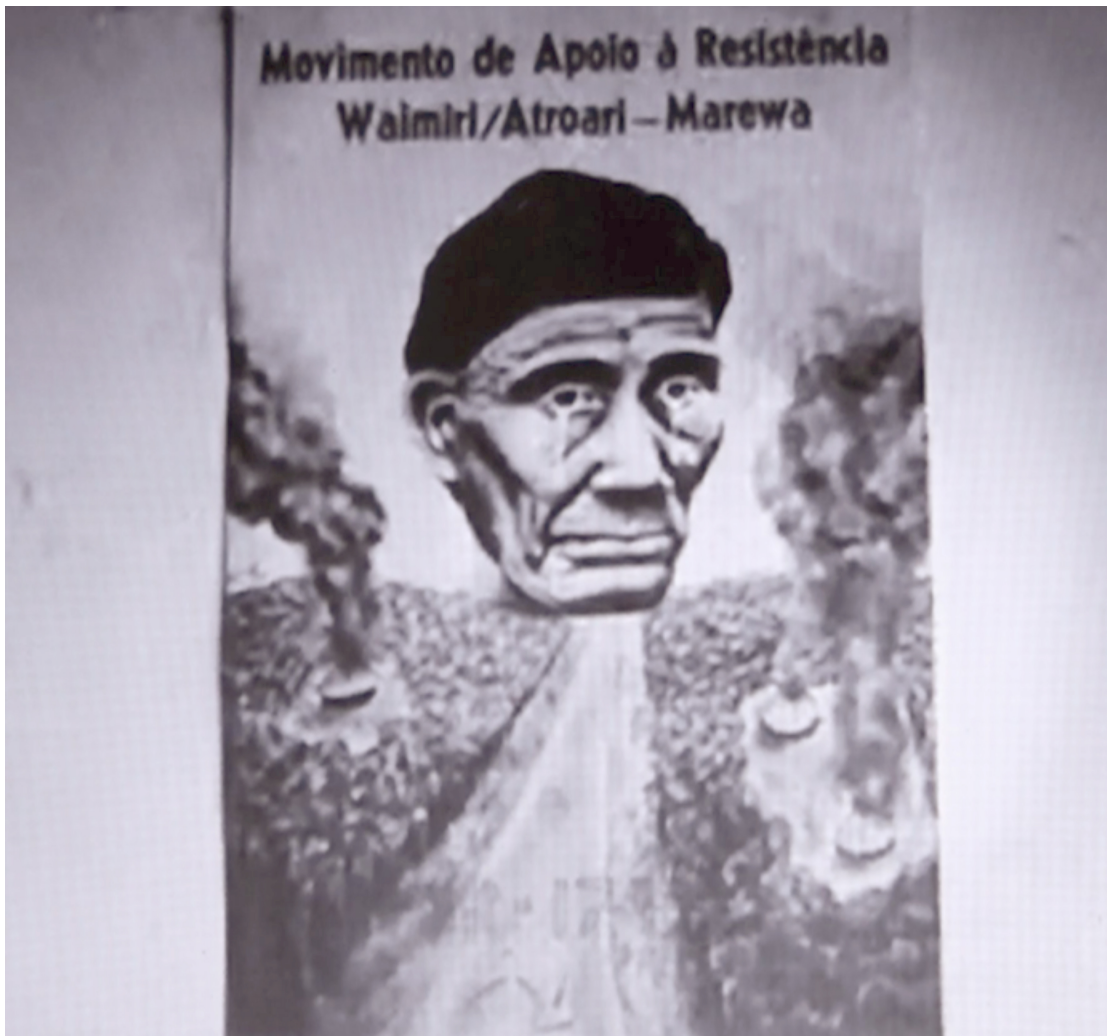
Fig 50: formas de ver



Elaborado pela autora. Fonte: fotogramas do filme *Apiyemiyekî?*

Nas reflexões sobre as formas de ver, Derrida (2010) confere aos olhos aquilo que ele considera mais essencial que o próprio ver: a capacidade de chorar. As lágrimas seriam o acesso a uma luz, a um olhar que está no interior; um véu que encobre a vista, revelando aquilo que é próprio do olho, a invisibilidade. O filme, ao trazer a ilustração do Cacique Maroaga, chefe dos Waimiri-Atroari, feita pelo artista Dió, em certa instância, passa a sugerir a experiência das lágrimas no interior do espaço fílmico (figura 51), ao mesmo tempo em que assume aspectos ligados à memória, revelando vestígios de uma voz que sobrevive e se transforma, tanto no eco da oralidade concreta do educador como do próprio silêncio gráfico dos Waimiri-Atroari.

Fig.51: Ilustração do artista Dió



Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyeki?* Tempo aproximado 11min36s

Se ao longo do filme, a experiência da invisibilidade pode ser apreendida em sua condição de impossibilidade, a partir da escrita e do traço, acaba também favorecendo o aspecto disjuntivo da visualidade. É da relação instável entre desenhos e palavras no interior da imagem que encontramos a possibilidade de uma reescrita política e histórica. Em outras palavras, a resistência do traço na composição narrativa do autorretrato interfere na forma como a identidade é apreendida, possibilitando que o desenho e a palavra resistam a uma visualidade reduzida ao descritivo, incorporando ao material de arquivo presente no filme uma outra sobrevivência que se relaciona com o passado e com a história por múltiplas camadas de sentido.

Estas variações em torno da ausência é o que aproxima esta reflexão da perspectiva derridiana acerca do desenho, desenvolvida no texto *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*¹⁶. Atravessado pelo tema da cegueira, o texto expõe a invisibilidade presente no visível, o invisível do desenho, demonstrando como o traço relaciona-se com a memória; como o desenho e a escrita acontecem na margem do ver, ou seja, de um não ver para ver. Para tanto, parte de três pontos: da observação da experiência do gesto puro mobilizado no ato de desenhar; da constatação de que todo traço carrega uma ausência, um ocultamento; e daquilo que o autor chama de retórica do traço, quando palavras invisíveis rompem a linha do traço fazendo emergir uma voz fantasmática.

O primeiro aspecto da invisibilidade expõe a forma como o desenhista impedido de ver e desenhar simultaneamente, antes olha e depois desenha, observa e então traça a partir de uma lembrança, ou seja, no instante do traçar, a coisa representada já não é mais vista. Portanto, todo traço carrega uma cegueira, uma escuridão própria. Dessa forma, supondo uma invisibilidade inerente, o desenho convoca a suspensão do olhar como condição do seu existir, retendo o registro do ponto cego que acompanha a visão. Esta “experiência do enceguecimento” (Michaud, 2013, p. 103) também é sublinhada como essencial para o entendimento do desenho enquanto um rastro diferencial, como uma outra forma de apreensão, na qual a invisibilidade torna-se parte do visível.

De igual natureza, quando o assunto é somente lembrança, o desenho de memória, ao buscar em uma imagem mental o modelo da representação, acomoda-se nesse pensamento, também revelando o aspecto espectral do traço, uma vez diluído entre o que foi visto, o lembrado e o esquecido; nem

¹⁶ De acordo com Nass (2015), Derrida foi o primeiro não artista convidado pelo museu do Louvre, em 1990, a participar como curador de uma exposição chamada “Parti Pris”, cujo formato foi elaborado especialmente para intelectuais que estavam distantes do cenário artístico convencional. Derrida selecionou nos porões do museu desenhos e pinturas com o tema do cegamento (l’aveuglement) e da cegueira (cécité). Além disso, escreveu o texto do catálogo, no qual discutiu as obras em exposição, explorando a relação entre o visível e o invisível. Esse trabalho resultou no texto *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*.

presença, nem ausência, mas o registro de uma espectralidade do vivido. *Apiyemiyekî?*, nesse contexto, partindo dos desenhos elaborados em um espaço da cegueira, daquilo que não é mais visto mas sim rememorado, põe em cena um testemunho gráfico, exterior ao campo de visão, evocando toda riqueza plástica, subjetiva e imagética do traço, bem como, a fragilidade da memória, uma vez rastro inscrito na tensão entre presença e ausência, tempo do agora e do ocorrido.

Quando os desenhos são reconfigurados na construção narrativa, a visibilidade posta em cena, em suas interrupções e desvios, abre-se a possibilidades, a acessos diversos, visto que o próprio excesso de desenhos é ressignificado pelas sobreposições cuidadosamente elaboradas. O que remete a hipótese presente na experiência do desenho, chamada de “abocular” (Michaud, 2013, p. 71) fundamentada na própria natureza do aparelho óptico - quando a visão é interrompida pelo olho que abre, fecha, pestaneja - para demonstrar como a obscuridade ali presente, acaba transportando um aspecto intervalar, sombrio e fragmentário para o traço, logo, para um pensamento enquanto escritura, essencialmente interrompido, buscando as brechas, as falhas e os desvios. *Apiyemiyekî?* responde a essa lógica assegurando que o registro gráfico das memórias e relatos, em sua essência intervalar alcance também as lacunas e os silenciamentos historicamente impostos.

Estas possibilidades presentes na composição fílmica, correspondem ao segundo aspecto da invisibilidade do desenho, focado no próprio traço, naquilo que permanece eclipsado, oculto, em retraimento (*retrait*). O desenho não estaria apenas representando um tema, mas também, dando a ver uma experiência do limite, uma divisão, uma fronteira daquilo que foi traçado; daquilo que é ao mesmo tempo condição de visibilidade e apagamento. O traço não seria o risco do desenho, a espessura, mas sim, a “diferencialidade” (Michaud, 2013, p. 99), o limite que, uma vez *traço*, já não é visível. Aquilo que se torna visibilidade e deixa um rastro, não é o que foi desenhando, é o que ali não pode ser visto, somente apreendido. Sendo assim, o que nos interpela e nos olha em um desenho é uma coisa outra,

além do visível, um ponto cego, que emerge da própria ausência que no gráfico permanece.

Em última análise, a retórica do traço, o terceiro aspecto do pensamento do desenho, ao expor a invisibilidade a partir das palavras ausentes, traz para a reflexão o tema do ver e do dizer; a relação das palavras, ainda que invisíveis, com o visível do traço; a condição transcendental de todo desenho (Nass, 2015). O que é posto em discussão, é a tese derridiana da sobreposição das palavras sobre a imagem, de um invisível sobre o visível; do dizer sobre o ver, seja palavra inscrita ou uma voz fantasmática que emerge do silêncio gráfico. O traço seria sempre acompanhado por um ressoar, um sussurro, uma voz muda presente na invisibilidade do desenho.

Considerando a proposição em subtrair do desenho qualquer “desígnio”, apagar da linha da figura gráfica, todo propósito ou especulação, como Michaud (2013, p. 71) sublinha, leva a uma experiência de um “nada a ver” (*rien à voir*), não porque nada mostra, mas porque o que faz ver está além do visível. Essa compreensão de que aquilo que o desenho mostra como visibilidade é o próprio invisível irreduzível ao visível - algo que se coloca no limite do traço, na relação entre o visto e aquilo que o condiciona e sustenta, é o que impede uma apreensão única da identidade narrativa elaborada no filme tendo como suporte os desenhos postos em cena. Nesse sentido, se a experiência da invisibilidade pode ser apreendida em sua condição de impossibilidade, a partir da escrita e do traço, favorecendo o aspecto suspensivo na visualidade, é dessa relação instável entre desenhos e palavras no interior da imagem que uma reescrita política e histórica torna-se possível. Em outras palavras, a resistência do *traço* na composição narrativa interfere na forma como a identidade é apreendida, possibilitando que o desenho e a palavra resistam a uma visualidade reduzida ao descritivo, incorporando aos desenhos uma outra sobrevivência que se relaciona com o passado e com um outro tempo por vir.

APONTAMENTOS FINAIS

É mediante a palavra inscrita que os filmes, objeto desta investigação, encaminham o desfecho dos seus percursos gráficos e narrativos, incorporando à composição algumas notas históricas, reflexões sociais e pontuações políticas. A extensão do silêncio gráfico, antes mesmo dos créditos desdobrarem-se nas informações técnicas, não somente reafirma a contundência gráfica observada ao longo das construções fílmicas, como também, pode-se dizer, reforça e espelha a voz ferida, o murmúrio e os sussurros que percorreram as três produções. Ao fazerem emergir, no breve conjunto textual e na densidade tipográfica, as inquietações e as potências políticas que introduziram e circundaram as histórias biografadas, bem como no título incorporado ao final de *Apiyemiyeki?*, como um recomeço, os filmes desafiam a sua conclusão, hesitam e resistem ao ponto final. Da mesma forma, neste contexto destinado às observações e indagações, em retrospectiva, que se manifestaram no corpo da pesquisa, o que apresento é um ponto de transição que se revela como uma borda onde tanto se conclui como se desenha uma passagem para novos começos, novos desenvolvimentos de investigação.

No seu conjunto, a pesquisa estabeleceu um percurso no qual, partindo da imersão na filmografia, foi possível considerar a recorrência da palavra e do traço como parte de narrativas documentais e biográficas comprometidas com os aspectos subjetivos, identitários e históricos acerca do período ditatorial. Este direcionamento forneceu o contexto em que as categorias de análise foram determinadas. Por sua vez, o movimento seguinte, permitiu orientar a reflexão a um aporte teórico alinhado com a condução empírica das análises, o que viabilizou explorar os momentos gráficos, transversalmente, sob três perspectivas: plástica/política, histórica/temporal e narrativa/identitária. Agenciando, assim, dentro dessa estrutura essencialmente fragmentada, o acesso aos restos, às ruínas e aos vestígios históricos, pelos quais reconfiguram-se, graficamente, novos

arranjos passíveis de apreensão histórica. Em determinados momentos, durante as análises, observou-se a mútua contaminação entre essas instâncias, o que se mostrou coerente com a experiência identitária subjetiva descontínua e plural, capaz de acionar aspectos sociais, políticos e históricos em sua exterioridade constitutiva. Tal interação revelou-se igualmente alinhada com a própria essência da palavra e do traço, que evocam o caráter espectral e temporal na sua dimensão plástica, respondendo ao movimento impuro que os absorve no espaço narrativo. Assim, ainda que as análises tenham sido conduzidas e divididas, metodologicamente, de forma independente, o diálogo entre essas perspectivas enfatizou a natureza multifacetada da dimensão gráfica na apreensão do conhecimento histórico.

A partir desses movimentos, então, delineou-se o horizonte teórico da pesquisa, impulsionado pelos momentos gráficos. Sustentando os diálogos entre as diferentes formas de problematizar a palavra e a imagem, a reflexão partiu da conceituação identitária fundamentada no diferir derridiano, acionando áreas de indeterminação nas quais a apreensão do sujeito histórico ocorre sempre em direção ao outro – tempo, sujeito ou história – reafirmando sua impossibilidade de totalização. Diante dessa perspectiva, compreendeu-se que, alcançar narrativamente esta concepção, significava reter no interior das visualidades, a condição lacunar e contingente em que a natureza fragmentária e múltipla configura-se, o que foi previamente observado durante a exploração dos objetos empíricos. Uma vez traçado o horizonte teórico, foi possível percorrer os modos de escritura imagéticos, concentrados nas formas de inscrever e reescrever a história, cotejando os momentos gráficos, em sua expressão plástica e discursiva, enquanto rastros e testemunhos do passado. A perspectiva benjaminiana desempenhou uma chave de leitura fundamental para abordar como as grafias históricas e os vínculos implícitos temporais atuam na legibilidade das imagens do passado no presente. Com estes pontos elucidados, tornou-se viável aprofundar a questão biográfica, considerando as formas pelas quais a elaboração narrativa da identidade é capaz de assumir o caráter temporal e contingente da experiência, como foi demonstrado por meio das reflexões de Arfuch e Ricoeur. Funcionando como um espaço capaz de apreender o aspecto

político, histórico e social, os documentários investigados nesta pesquisa se revelaram como parte do esforço que explora as complexidades identitárias, estabelecendo uma relação intrínseca com a alteridade, a partir das distâncias, interrupções e invisibilidades gráficas.

Ao finalizar os três eixos analíticos, foi possível concluir que é precisamente na tensão da presença da palavra e do traço na visualidade, na relação entre escrita e imagem, que a concepção de uma reescrita histórica atrelada à elaboração narrativa de uma identidade *sob rasura* é construída, ou seja: partindo da configuração metodológica que considera a forma como o cinema absorve e destitui a essência de outras linguagens no seu interior, fazendo emergir pontos de fratura pelos quais a passagem de uma ideia ocorre, permite que se possa cotejar a tensão entre o que é visto e lido na imagem, naquilo que foi inscrito, como um ponto focal onde tal visitação se efetiva, para usar o termo de Badiou (2012). É importante elucidar que, embora esta pesquisa isole a investigação em torno do aspecto gráfico como uma ruptura na imagem pela qual a visualidade se coloca sob tensão, não se pretende afirmar que esta dinâmica é uma experiência exclusiva da dimensão gráfica. Ao contrário, compreende-se que dentro da complexidade cinematográfica imagética, os momentos gráficos desempenham sua potência política, por vezes aproximando-se de outras especificidades, auxiliando, contribuindo e, em outras, protagonizando a capacidade de agir na apreensão do conhecimento histórico. Particularidade à qual esta pesquisa debruçou-se.

A constatação empírica de uma vinculação gráfica com a alteridade, nas obras aqui investigadas, baseia-se na capacidade da composição de elaborar narrativamente uma identidade que assegure a dissolução e o descentramento do sujeito histórico, como pôde ser observado nas especificidades de cada filme. Uma dinâmica fundamentada na competência gráfica em preservar a abertura, a lacuna e a contingência que assegura o acesso ao outro. Nesse sentido, a escritura gráfica ao acionar o aspecto da invisibilidade, em sua dimensão espectral, permite que a apreensão movimente-se entre presenças e ausências, bem como, por uma concepção

temporal distinta. Portanto, a instabilidade que coloca a imagem *sob rasura* é exatamente aquilo que não se faz visível, somente apreensível em um *traço* que supõe a identidade histórica. Todo esse processo desencadeia um deslocamento da visualidade em direção à alteridade, o que ocorre nas bordas e nos desvios narrativos. Dito de outra forma, ao explorar as categorias de análise, em todas as instâncias de observação, constatou-se como os modos de inscrição da palavra e do traço, interrompem a linearidade narrativa ao operarem sobreposições e fragmentações, originando, dessa forma, uma abertura capaz de estabelecer novas possibilidades de apreensão daquilo que é graficamente articulado, seja um tempo, acontecimento ou identidade.

Se a carta fornece um caminho de reafirmação das ausências, evidenciando a ambivalência e a fragilidade inerentes à palavra escrita, ao explorar zonas onde as temporalidades se manifestam deslocadas e imbricadas, aproxima-se da forma como os documentos do Estado, inscritos na imagem, transitam por questões da mesma natureza. Por sua vez, os documentos, além de adicionarem pontos suplementares de leitura, derivados das suas distintas grafias, sobretudo no que tange ao nome próprio, revelaram a capacidade de reiterar a dissolução e a finitude do sujeito, em um processo de *desidentificação*, capaz de demonstrar o potencial político da palavra na desconstrução de narrativas preexistentes. O que permite observar uma conexão com a maneira pela qual os desenhos se configuram como autorretrato traçando sua própria ruína, bem como, com sua essência espectral, intervalar pelas quais se alcança uma outra perspectiva histórica. Em todas as composições, a essência política da palavra e do traço permitiu observar, tanto na espessura das linhas, como nas operações que subtraíram e dispersaram a materialidade gráfica, as ausências, as invisibilidades, temporalidades e a alteridade que impossibilita a concepção de uma identidade fixa e essencialista.

O potencial expressivo gráfico e epistolar em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, manifesto no mutismo da palavra, ao libertar a escrita do aspecto descritivo, demonstrou a capacidade disruptiva de uma escrita

capaz de transcender a linguagem, evidenciando outras vozes - culturais, sociais ou políticas - no próprio traço tipográfico. É precisamente nessa dinâmica, no silêncio da palavra, na dissolução de uma única voz, que a escrita se expande em direção a outras possibilidades, relacionando-se com uma identidade pautada pela instabilidade, pelo vazio a ser preenchido por uma infinidade de vozes e sentidos. Dessa forma, a configuração gráfica epistolar, como uma expressão imagética dinâmica, manifestou suas potencialidades em direção a uma voz ferida, ao incorporar, em sua escritura, a preservação do aspecto testemunhal, reafirmando, assim, sua densidade histórica como um rastro e cicatriz inscritos pelos acontecimentos do passado. Considerando que toda construção epistolar introduz um movimento em direção ao outro, impulsionado pelo desejo de compartilhamento e endereçamento, ao lado da trama de diferentes tempos presentes na composição, foi possível compreender como a construção narrativa foi capaz de dissolver graficamente a identidade. No espaço destinado à carta, tanto as subjetividades do sujeito quanto a coexistência de elementos permanentes e mutáveis de uma vida, permitiu que o acesso ao sujeito biografado acontecesse enquanto uma identidade plural, recomposta por outras perspectivas, vozes e murmúrios. Portanto, a abordagem gráfica, em sua configuração epistolar alcançou a complexa imbricação entre as singularidades e a exterioridade, impregnando a visualidade com uma multiplicidade de vozes, bem como silêncios e murmúrios, conduzindo à compreensão tanto da história do sujeito quanto o seu porvir identitário.

De natureza semelhante, aquilo que resta dos documentos no filme *Retratos de Identificação*, possibilitou a perspectiva gráfica transitar por um percurso reflexivo em que a narrativa histórica assumiu os modos de subjetivação política de variações identitárias. Ao apropriar-se dos arquivos do Estado, a composição depositou na espessura gráfica a capacidade de dissolução e *desidentificação* temporal, histórica e identitária. Dessa forma, foi possível apreender os rastros da barbárie bem como os restos da sua aniquilação, como uma memória espectral, fazendo emergir o assombro das circunstâncias que permitiram a elaboração dos registros documentais. Entre as diferentes grafias, chamou a atenção a ênfase dada ao nome

próprio na construção narrativa. Atrélado ao processo de identificação em que é um outro que atesta e confere uma escuta distinta ao nome inscrito, a estrutura intervalar e fragmentada presente em todo arranjo gráfico no filme, confrontou os silêncios da palavra, esvaziando os sentidos das nomeações e encenando, assim, tanto a dissolução identitária, expressa na linguagem, quanto a forma com que a identificação com um 'próprio' que individualiza e singulariza os nomes foi violentamente subtraída. Desse modo, os momentos gráficos no filme, em sua configuração estética e política, propiciam um deslocamento da experiência histórica do espectador.

Por sua vez, a forma como os momentos gráficos em *Apiyemiyeki?* constituem um testemunho silencioso, apresentou uma intrincada articulação entre memória, esquecimento, trauma e eventos históricos, pela qual a experiência da invisibilidade revelou o assombro que permeia não apenas o sujeito, mas também a comunidade histórica. A sobreposição entre palavras, desenhos e imagens, permitiu que uma perspectiva histórica distinta transcendesse a superfície dos eventos, revelando tanto a violência enfrentada pelos Waimiri-Atroari, quanto a própria resistência, as lutas e tentativas de se opor ao silenciamento historicamente imposto. Portanto, a persistência do traço permitiu que a elaboração identitária, temporal e histórica passasse a ser compreendida a partir da condição espectral que assombra e conecta o passado a um futuro porvir.

Como um todo, as obras investigadas também articularam, por meio de seus momentos gráficos, a capacidade da palavra - e da imagem contaminada - constituir um espaço que é, ao mesmo tempo, poético, histórico, subjetivo e político; próximo e distante da sua dimensão discursiva textual. Portanto, quando a distribuição gráfica excede a construção narrativa, originando possíveis mutismos, murmúrios e sussurros, passa a articular como resistência às imposições políticas e sociais que, de maneira sistemática, buscam silenciar os sujeitos históricos. Nesse sentido, quando as composições enfatizam o outro da palavra e do traço, em sua exterioridade, invisibilidade e espectralidade, em certa medida, atenuam ou neutralizam o outro excluído, esquecido e aniquilado pelos processos de

apagamento. Nesse sentido, os documentários biográficos que exploram a temática da ditadura por meio de uma abordagem gráfica plural, contemplam o espaço em que os registros visuais, são inscritos na tentativa de fornecer uma compreensão e apreensão do conhecimento histórico, fundamentada nas fragilidades do testemunho e da memória, nas subjetividades e lacunas identitárias, buscando confrontar uma concepção única de verdade histórica imparcial.

Se algo sempre escapa, do arquivo, da memória, e sobretudo do tempo, importa a compreensão de que a fragilidade e a transitoriedade da palavra e do traço, inscritos como rastro, ao reconfigurar a experiência temporal, a partir das ausências implícitas, permitem que a identidade narrativa elaborada no interior da imagem, ocorra na instabilidade tanto das diversas espessuras temporais e históricas como da própria linguagem. Nesse sentido, o reconhecimento da natureza fundamentalmente linguística da experiência, na forma como percebemos, compreendemos e narramos nossas experiências através da linguagem, permite que sua própria insuficiência e ruína associe-se à construção das identidades dos sujeitos históricos. Nesse contexto, os documentários biográficos ao incorporarem os momentos gráficos em suas construções traçam um caminho em que se torna possível a inscrição do assombro persistente das estruturas políticas e sociais do período ditatorial e sua reverberação na contemporaneidade, contrapondo-se ao esforço coordenado de apagar e silenciar eventos passados, além de confrontar a perpetuação de narrativas antidemocráticas e negacionistas em relação às violações de direitos.

O período subsequente à ditadura foi marcado por uma sistemática escassez de registros, inscrições e testemunhos, bem como pela limitação de acesso à documentação acerca do período autoritário. Esse processo assinala um complexo cenário de supressão das memórias coletivas, alicerçado em políticas de silenciamento do passado, resultando na desvalorização contínua das reflexões em torno do trauma e da barbárie e na dificuldade da sociedade em elaborar de forma crítica e profunda os acontecimentos. Ao longo do tempo, esta ambientação vem experimentando

mudanças mínimas, visto que as tentativas de implementação de iniciativas de reparação e rememoração têm se mostrado inadequadas diante do crescente avanço do negacionismo histórico observado nos últimos anos. Neste complexo cenário político e social no qual o Brasil se encontra, observa-se que os efeitos do acúmulo da violência além de derivarem dos rastros e assombros deixados pelo período ditatorial são reforçados por decisões efetivadas no presente, que incluem retrocessos nas medidas de ressarcimento; homenagens a torturadores sem a devida imposição de sanções, como também as manifestações públicas, pela reintrodução do AI-5, assim como o fechamento do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal. Como foi abordado durante a investigação, estas constatações reafirmam a urgência em inscrever a história recente do país e suas ressonâncias no presente em narrativas que estejam alinhadas com o aspecto contingencial e com uma reflexão profunda da história.

Ao longo de toda a investigação foi possível reter como o cinema, enquanto sintoma desse contexto (Gutfreind), ocupa um lugar importante ao criar espaços propícios para a escuta e a reelaboração da história, permitindo uma releitura do passado do país, bem como uma reflexão do presente, a partir de outras perspectivas, ao mesmo tempo em que cria novos arquivos visuais capazes de contrapor as narrativas históricas hegemônicas e reelaborar a memória coletiva do país. Se os filmes confrontam a escassez de políticas de memória e justiça, explorando aspectos da história da ditadura por muito tempo silenciados, bem como as subjetividades envolvidas, contribuem igualmente para o propósito de alcançar um novo pacto social e institucional que atue a favor da democracia. Como foi delineado, construções em que os momentos gráficos participam das escolhas estéticas para inscrever a violência e a dor, uma vez *sob rasura*, estabelecem na estrutura narrativa um constante diálogo com a espectralidade, o não visível e as lacunas, buscando alcançar um outro, sujeito ou tempo, criando, assim, uma escritura que percorre uma complexa temporalidade histórica na qual, presente e passado se tencionam imagetivamente, reafirmando o cinema como um caminho adequado para que se possa reescrever de maneira crítica e profunda o passado recente do país.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, J. G.. **Epistolarity**: approaches to a form. Columbus: Ohio University Press, 1982 . Disponível em: <https://ohiostatepress.org/books/Complete%20PDFs/Altman%20Epistolarity/02.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- AZEVEDO, D. **Memórias do esquecimento: a construção de um olhar humanitário sobre a ditadura no brasil**. In: Edson Teles e Renan Quinalha. (org). **Espectros da Ditadura. Da comissão da verdade ao Bolsonarismo**. Belo Horizonte: Autonomia Literária, 2020.
- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BADIOU, A. **O cinema como acontecimento**. Tradução: Luiz Baez. Revista Alceu. V. 21, N° 44, p.281-292. Rio de Janeiro. 2021 Disponível em <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/252/238>. Acesso: 21 mar. 2022.
- BADIOU, A. **The lessons of jacques rancière: knowledge and power after the storm**. In: Gabriel Rockhill and Philip Watts (Orgs.) **History, Politics, Aesthetics, Jacques Rancière**. Durhan and London: Duke University Press, 2009. Disponível em <<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/25780/1/1004309.pdf>> Acesso: mar.2023.
- BAZIN, A. **O cinema**, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BAZIN, A. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas, vol. I**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 1985
- BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de história**. In: LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, W. **A doutrina das semelhanças**. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. ver. São Paulo: Brasiliense, 2012.
-

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão)**. In: BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2017. p. 114-119.

BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita**. A experiência limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007

BLANCHOT, M. **A conversa infinita**. A ausência do livro. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, M. **A escrita do desastre: fragmentos caídos de um texto ardente**. Trad. João Rocha. In.: Revista Em Tese, v. 21, n. 2. Belo Horizonte: UFMG, Mai. – Ago./2015, p. 147, 151.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BOURDIEU, P. **L'illusion biographique**. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 62-63, pp. 69-72, juin 1986. Tradução de Olívia Alves Barbosa. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5644125/mod_resource/content/1/BOURDIEU%2C%20Pierre.%20A%20ilusão%20biográfica.pdf> Acesso: set. 2023

CASADO, R.: **Balbina no País da Impunidade** (1989). 26min56s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2v40-zvNW0k>> Acesso: ago. 2023

CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

COELHO, C. C. **Hermenêutica e desconstrução: a conciliação de Paul Ricoeur e a aporia de Jacques Derrida**. *Veritas (Porto Alegre)*, 64(1), e31264. 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/31264> . Acesso: nov.2023.

COMOLLI, J.L. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COUTINHO, M. A. **A invenção do realismo, ou tudo que vive é sagrado.** *In:* BAZIN, A. **O realismo impossível.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CONLEY, T. **Falso Movimento:** reflexões sobre escrita e cinema. *In:* CONLEY, T, ROWLAND, C. (orgs). **Falso Movimento:** ensaios sobre escrita e cinema. Lisboa: Cotovia, 2016.

CONLEY, T. **Ler com Marie-Claire.** *In:* ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José. (orgs). **A Escrita do Cinema:** Ensaios. Lisboa: Documenta, 2015.

CONLEY, T. **O filme acontecimento.** *In:* Orgs. ROWLAND, Clara; CONLEY, Tom. (orgs) **Falso Movimento:** ensaios sobre escrita e cinema. Lisboa:Cotovia, 2016.

CONLEY, T. **Cinema and its discontents:** jacques rancière and film theory. *In:* Gabriel Rockhill and Philip Watts (Orgs.) **History, Politics, Aesthetics, Jacques Rancière.** Durhan and London: Duke University Press, 2009. Disponível em <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/25780/1/1004309.pdf> Acesso: mar.2023.

DA SILVA FILHO, E. G. **Egydio Schwade: Um Intelectual À Serviço Dos Índios.** *Canoa Do Tempo*, 10(1), 176–197. 2018. Disponível em: https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Canoa_do_Tempo/article/view/4113 Acesso: ago. 2023.

DA SILVA FILHO, E. G. **A escrita Waimiri-Atroari, uma etnografia da etnologia indígena: memórias e a construção social da resistência.** *Muiraquitã: Revista De Letras E Humanidades.* 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/730>. Acesso: ago. 2023

DELIGNY, F. **O aracniano e outros textos.** São Paulo: n-1 edições, 2015.

DERRIDA, J. **Gramatologia.** Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, J. **Espectros de Marx:** o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, J. **Torres de Babel.** Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte (MG): UFMG, 1998

DERRIDA, J. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de janeiro, RJ: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, J. **O monolingüismo do outro ou a prótese de origem.** Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001b.

DERRIDA, J. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001c.

DERRIDA, J. **Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre próprio**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DERRIDA, J. **Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas**. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição. o olho da história i**, Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo.História da Arte e anacronismos das imagens**. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2017.

DIDI-HUBBERMAN. G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2021.

DIDI-HUBBERMAN. G. **Povo em lágrimas, povo em armas**. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo: N1edições, 2021b.

DOSSE, F. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DOSSE, F. **A biografia posta à prova da identidade narrativa**. Esferas, 12(3), 25, Tradução por Margot Dravet. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14182/11332>. Acesso: 25.mai. 2022.

GAGNEBIN, J.M. **Dizer o tempo**. Cadernos de Subjetividade, v. 2, n. 1-2, p. 27-35. 1994. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/issue/view/1966>. Acesso: 5 abr. 2022

GAGNEBIN, J.M. **Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur**. Estudos Avançados, 11(30), 261-272. 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9006>. Acesso: dez. 2022.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre: Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro RJ: Imago Editora, 1997.

GAGNEBIN, J.M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, J.M. **Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GOLDSTEIN, I. S. **Imagens, Objetos e seus Olhares: Uma Introdução às Artes Indígenas.** In: MACHADO, R. A, MACESO, V. (orgs). **Povos Indígenas entre Olhares.** São Paulo: Editora Unifesp, 2022.

GUTFREIND, C. F. **Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro.** Comunicação, Mídia e Consumo, 6(15), 129–144. 2009. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/149>. Acesso: jan. 2022.

GUTFREIND, C. F. **O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho.** Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 38(36), 195-209. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70950>. Acesso: jan.2022.

GUTFREIND, C. F. **A discussão entre imagens: o político no documentário contemporâneo.** I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais da UFRGS (4.nov.2020) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j5cA2iWGcQA>. Acesso: jan. 2021

LAGROU, Els. **Desenho e Pintura Corporal.** In: Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3762631/mod_resource/content/1/LAGROU%20Cap.%204.pdf. Acesso: 10. jul. 2023.

LEANDRO, A. M. S. **Os acervos da ditadura na mesa de montagem.** Logos, 23(2). 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/27512> . Acesso: ago. 2023

MÄHLER-NAKASHIMA, HENRY A. YUKIO. **Por que kamña matou Kiña? A Retórica Indigenista Estatal, a FUNAI e os Waimiri-Atroari (1967-1988).** Tese de Doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). 2022. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/26096>. Acesso: ago.2023.

MICHAUD, G. **(Sem) desígnio: o desenho: reler Mémoires d'Aveugle de Jacques Derrida.** Revista Filosófica de Coimbra—n.o 43 pp. 71-122. 2013. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_/publicacoes/sem_designio. Acesso: 5.jan. 2022

NASS, M. **A noite do desenho. fé e saber em memórias de cedo de Jacques Derrida.** Revista Ensaios Filosóficos. Rio de Janeiro, Volume XI – Julho/2015. Disponível em: <http://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo11/MichaelNass.pdf>. Acesso: 15. jan. 2022

NEVES, J. G. **Cultura Escrita em Contextos Indígenas.** Tese de Doutorado em Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP. 2009.

Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/educacao_escolar/1951.pdf. Acesso: ago.2023.

PAGÈS, A. **A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos**. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (67), 106-123. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/137569>. Acesso: ago.2023.

PÉREZ- ORAMAS, L. **O alfabeto enfurecido**. Porto Alegre: Fundação Ibero Camargo, 2010.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história: ensaio de poética do saber**. Editora Unesp, São Paulo, 2014.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonara Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora34, 2021

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora34, 2021b

REIS, W. C. B. SCHWADE, E. P. **Comitê da verdade, memória e justiça do Amazonas**. Manaus, 2012. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/a_pdf/r_cv_am_waimiri_atroari.pdf. Acesso: jan.2022.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. **L'instance graphique dans l'écriture du film: À bout de souffle ou l'alphabet erratique**. *Littérature Année 1982* 46 pp. 59-81. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1982_num_46_2_1379>. Acesso: 15.mai. 2018.

ROWLAND, C. **A escrita no cinema: ensaios**. Lisboa: Documenta. 2015.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa. A configuração do tempo na narrativa de ficção**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010

RICOEUR, P. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2019

SARLO, B. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo, Companhia das Letras/ Belo Horizonte, UFM G, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o Livro do Mundo – Walter Benjamin**: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. **A escritura da memória**: mostrar palavras e narrar imagens. Remate de Males, Campinas, SP, v. 26, n. 1, p. 31–45, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053>. Acesso: 7. mar. 2022.

SELIGMANN-SILVA, M. **Testemunho e a política da memória**: o tempo depois das catástrofes. Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>. Acesso: ago. 2023.

SELIGMANN-SILVA, M. **Walter Benajmin e os sistemas de escritura**. Remate de Males, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 181–211, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636165>. Acesso: 13. set. 2022.

SELIGMANN-SILVA, M. **Testemunho, catástrofe e historiografia**: Entrevista Com Márcio Seligmann-Silva. (Entrevista concedida a) Sabrina Costa Braga. Revista de Teoria da História. Universidade Federal de Goiás Volume 19, Número 1, Junho/2018 p.297-304. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/53907>. Acesso: set. 2023.

SELIGMANN-SILVA, M. **Testemunho como chave ética** |(29. abr. 2018b) 48min.16s *In*: Canal café filosófico/TV Cultura. disponível em << <https://www.youtube.com/watch?v=08RKcZ5qfx8>>> acesso: jan.2022.

SELIGMANN-SILVA, M. **Apagamento, negacionismo e necropolítica**: sobre a continuidade da empresa colonial. Revista Histórias Públicas, 1(1), UEMG. 2023. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/historiaspublicas/article/view/6941>. Acesso: set.2023.

SERRA, A. M. **A restância do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida**. Revista Arte e Filosofia, 6(10), 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/620/576>

TAVARES, D. **Subjetividades transbordantes**: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. Doc On-line, n. 15, dezembro,

www.doc.ubi.pt, pp. 111 – 31. 2013. Disponível em:
https://www.doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf. Acesso: out. 2023.

TELES, E., & QUINALHA, R. **O alcance e os limites do discurso da “justiça de transição” no Brasil.** In: TELES, E, QUINALHA, R. **Espectros da ditadura. Da comissão da verdade ao bolsonarismo.** Belo Horizonte: Autonomia Literária, 2020.

KIRALY, H. **Cartas no ecrã:** a representação da correspondência escrita em adaptações de Amor de Perdição. In: ROWLAND; C. BÉRTOLO, J (orgs.) **A escrita no cinema:** ensaios. Lisboa: Documenta. 2015.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B.. **A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4886744/mod_resource/content/1/A_QUEDA_DO_CEU.pdf. Acesso: set.2023.

ANEXOS

Filmografia da pesquisa

Retratos de Identificação. 2014. Anita Leandro. Brasil. Disponível em< <https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o>>

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil. 2019. Carol Benjamin. Brasil. Disponível em< <https://www.vivoplay.com.br/details/movie/fico-te-devendo-uma-carta-sobre-o-brasil-11854181>.>

Apiyemiyekî? 2020. Ana Vaz.

Ficha técnica dos filmes analisados

Retratos de Identificação

Produção: Anita Leandro e Amanda Moleta (Pojó Filmes)

Direção: Anita Leandro

Som direto: Alexandre Nascimento

Montagem: Anita Leandro

Imagem: Marcelo Brito

Edição e tratamento de fotografias: Marta Leandro

Criação sonora, edição de som e mixagem: Edson Seco

Finalização: Link Digital

Ano;2014

Duração: 73min

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil

Produção: Carol Benjamin, Leandra Leal, Maria Barreto e Rita Toledo por Daza Filmes

Direção: Carol Benjamin

Distribuição: Bretz Filmes

Direção de fotografia: Mauro Pinheiro Jr

Roteiro original: Carol Benjamin e Rita Toledo

Montagem: Marília Moraes, EDT e Isabel Castro, EDT

Imagem: Marcelo Brito

Edição sonora: Edson Secco

Trilha sonora: Edson Secco

Finalização: Link Digital

Ano:2019
Duração: 88min

Apiyemiyekî?

Direção: Ana Vaz

Música: Guilherme Vaz

Desenho sonoro: Ana Vaz

Obra comissionada para exposição Meta Arquivo 1964-1985

Curadoria: Ana Pat / o Realização: Sesc/SP

Produção: Ana Vaz, Olivier Marboeuf, Anze Persin

Fotografia: Ana Vaz

Edição: Ana Vaz

Duração:29 min

Sinopse dos filmes analisados

Retratos de identificação (2014). O filme resgata os nomes e a história de quatro integrantes da resistência ao regime autoritário: Maria Auxiliadora Lara Barcellos, estudante de medicina e militante da VAR-Palmares, que se suicidou durante seu exílio em Berlim em 1976; Chael Charles Schreier, estudante de medicina, morto sob tortura durante sua prisão em 1969; Antônio Roberto Espinosa, comandante da VAR-Palmares e Reinaldo Guarani Sobral, integrante do grupo armado ALN (LEANDRO, 2016). O filme contrapõe documentos fotográficos e textuais produzidos pelos agentes da repressão com relatos atuais dos sobreviventes e com o testemunho de Maria Auxiliadora para os documentários chilenos *Não é hora de chorar* (1971) e *Brazil: a Report on Torture* (1971). Juntamente com as fotos investigativas e os registros fotográficos dos “prisioneiros”, fragmentos textuais compõem um testemunho silencioso dos métodos e da violência inferida pelos órgãos militares.

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2019). O filme percorre três gerações da família de César Benjamin, militante do movimento estudantil secundarista; integrante, ao lado do irmão, do movimento revolucionário MR8, preso ilegalmente em 1971, aos 17 anos, e torturado pelo DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna) vinculado ao Exército brasileiro. O filme, realizado por sua

filha, Carol Benjamin, entrecruza passado e presente, refazendo a história do pai, a partir do longo embate travado pela sua avó, Iramaya, pela libertação do filho. Durante os 5 anos em que César permaneceu encarcerado nos quartéis das forças armadas (3 e meio em solitárias e 1 ano em meio em celas comuns), sua mãe enviava insistentemente correspondências aos representantes da Anistia Internacional. Quando, finalmente, em 1976, a Seção Sueca o escolhe como preso do ano, direcionando todos os esforços a seu favor. Sob pressão, no mesmo ano, o governo brasileiro decide por seu exílio. O fluxo de cartas trocadas por Iramaya com uma das integrantes da Anistia Internacional na Suécia, Marianne Eyre, permanece após a soltura de César, revelando, além das nuances do passado político do Brasil, os vazios, as dúvidas e as tristezas em sua vida pessoal pós anistia.

Apiyemiyekî? (2020). O filme Inicialmente realizado para uma exposição dedicada à memória e à história do país durante a ditadura civil-militar (1964-1985) intitulada “Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura”, reúne parte dos arquivos do educador e indigenista Egydio Schwade, nos quais encontram-se preservados mais de três mil desenhos elaborados pelo povo indígena Waimiri-Atroari” povo indígena que habita o sudeste do estado brasileiro de Roraima e o Nordeste do estado brasileiro do Amazonas, durante o primeiro processo de alfabetização, ocorrido entre os anos de 1985 e 1986 na Escola Yawara. Nos desenhos, um questionamento inscrito se torna visível e frequente: ‘Por que *kamña* (os não indígenas) matou *kiña* (a nossa gente)? *Apiyemiyekî?* (Por quê?), tornando estes registros, não apenas um testemunho sobre o processo de aprendizagem, mas também, um meio para relatar de forma gráfica, imagética e silenciosa as consequências do contato com o “homem civilizado”, marcado por violentos ataques, revelando parte de uma história traumática. Entre os anos de 1974 a 1983, foi implementado pelo governo militar do Brasil o Plano de Integração Nacional (PIN) tendo como meta promover a “integração e o desenvolvimento do país”, sobretudo através da construção de rodovias como a BR-174, conhecida como Manaus-Boa Vista, interligando alguns estados brasileiros à Venezuela e favorecendo a efetivação da hidrelétrica de Balbina, o que provocou um reconhecido desastre socioambiental no país, promovendo, dessa forma, o acesso de

mineradoras e garimpeiros à região. Em consequência, ocorreu a tomada de terras indígenas na Amazônia, entre elas, as pertencentes ao povo indígena Waimiri-Atroari. Nos relatórios do Comitê Estadual da Comissão da Verdade do Amazonas (REIS, SCHWADE, 2012) constam o uso de armas químicas e biológicas, bombardeios, ataques aéreos, invasões, assassinatos e destruição de territórios sagrados dos povos indígenas, ocasionando um dos mais violentos episódios ocorridos nesse período no país. Os registros apontam para aproximadamente três mil *Kiña* (como se autodenominam os Waimiri-Atroari) em 1972, restando somente 332 sobreviventes em 1983.