

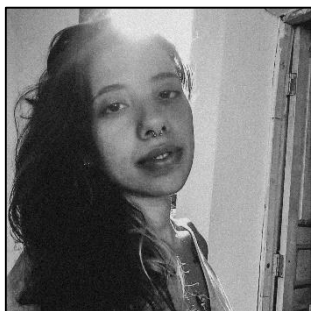


MARIA CLARA ARBEX

---

### **A memória inscrita no corpo e a coletividade do nada: disputa e cuidado em *Os dias com ele* (2013)**

La memoria inscrita en el cuerpo y la colectividad de la nada: disputa y cuidado en *Os dias com ele* (2013)



**Maria Clara Arbex.** Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Latino-Americanos da UNILA, bolsista do Programa de Bolsa Institucional PROBIU. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Atualmente faz parte do Coletivo Feito a Fação e é integrante do grupo de pesquisa 'Subjetividade, Memória e Violência do Estado', da Universidade Federal Fluminense (UFF), e do 'LACE - Laboratório de Agenciamentos Cotidianos e Experiências'. Pesquisa, principalmente, sobre as possíveis relações entre cinema e memória.

---

### **A memória inscrita no corpo e a coletividade do nada: disputa e cuidado em *Os dias com ele* (2013)**

Um dos possíveis pontos de aproximação entre a memória e o cinema diz respeito aos afetos. A memória pode assumir um caráter político (como quando utilizada nas disputas de narrativas sobre a ditadura civil-militar brasileira) mas para além disso, em um nível mais íntimo, e sem que um aspecto anule o outro, as lembranças dizem muito sobre o sentir, sobre as relações com outros. O lembrar mexe com os sentidos; não basta somente ler, é preciso escutar o silêncio, é preciso enxergar o relato exposto na pele. Essa comunicação pelos testemunhos do corpo ou, como coloca Pollak<sup>1</sup>, pelos “não-ditos”, localizados nas zonas de sombra e silêncio, apresenta-se como alternativa à incapacidade de tudo narrar. Já Benjamin<sup>2</sup> nos diz que os traços afetuosos do passado escapam ao intelecto do homem, ao lembrar voluntariamente, ou seja, concentram-se no campo dos sentimentos e dos afetos. Mas como capturar memórias que escapam às palavras, que se apresentam nos silêncios e no fraquejar do corpo? Alguns teóricos apostam na imagem: para Pollak, mesmo que seja tecnicamente difícil captar esse discurso afetivo em algum “objeto de memória” confeccionado hoje, o filme seria o

---

<sup>1</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.



melhor suporte para esse movimento, justamente porque o cinema não se dirige “apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções”<sup>3</sup>; para Benjamin, “tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” e o cinema “fundamentalmente de ordem tátil”, ao mudar os ângulos e lugares mostrados, ou seja, operar através da montagem, golpeia “intermitentemente”<sup>4</sup> aquele que assiste; por fim, Hirsch observa que as “imagens têm a capacidade de se endereçar à memória corporal do próprio espectador; de tocar o espectador que sente ao invés de apenas assistir ao evento, atraído para as imagens através de um processo de contágio afetivo”<sup>56</sup>.

O ato de rememorar pressupõe uma seleção, é impossível lembrar de tudo. A memória é, a todo momento, uma interação entre o esquecimento e a conservação<sup>6</sup>. Como na memória, o cinema também é necessariamente uma seleção: o realizador escolhe sobre o que vai falar, como vai filmar, o que vai deixar de fora e, no caso de alguns filmes documentais, quais relações procura construir com suas testemunhas e consigo mesmo. Em seu documentário *Os dias com ele*<sup>7</sup>, Maria Clara Escobar procura explorar sua relação e memória (ou a falta de ambas), com o pai, o filósofo, poeta, dramaturgo e professor Carlos Henrique Escobar; militante perseguido e torturado pela ditadura civil-militar brasileira. A diretora transforma sua relação em filme e se coloca não somente como realizadora, mas também como personagem, que participa e interfere nos discursos do pai. Os dois personagens aparecem em um embate constante: Escobar questiona Maria Clara, questiona o porquê do filme, por vezes se desvia de suas perguntas, em certos momentos sugere como o documentário deve ser feito; Maria Clara se posiciona, teima com o pai e levanta questões desconfortáveis. O filme se constrói em cima da disputa pela narrativa.

O filme de Maria Clara é busca; a busca de sua história através das memórias desconhecidas do pai. Também diz respeito ao silêncio e à disputa, a um pai e ao país inteiro. É composto por relações: da diretora com suas próprias memórias; de Escobar com seus testemunhos e seus silêncios; e pela relação desses dois personagens entre si e com o próprio filme. Relações essas expressas pelos testemunhos direcionados, aqueles em que Maria Clara provoca o pai a partir de um questionamento, pelas disputas pelo filme e pelos testemunhos do corpo, instantes de silêncio. Maria Clara usa o cinema como um dispositivo para buscar uma memória familiar desconhecida e se

---

<sup>3</sup> Ibidem, p.11

<sup>4</sup> Ibidem, p.191

<sup>5</sup> HIRSCH, M. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, [S.L.], Duke University Press, v. 29, n. 1. 2008, p.117.

<sup>6</sup> TODOROV, Tzvetan. *Los Abusos de la Memoria*. 2. ed. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2000.

<sup>7</sup> OS DIAS COM ELE. Direção, som e fotografia: Maria Clara Escobar. Brasil, 2013. (117min).



coloca à escuta, transforma sua relação em filme e transforma a si mesma em personagem.

Maria Clara conduz os testemunhos do pai de modo que dois assuntos principais são levantados: a história pessoal e de militância política de Escobar, que se confunde com a história do país; e a relação dos dois, ou a falta dela. O primeiro ocupa mais tempo, porque mais perguntado pela filha, e Escobar parece se lembrar do passado sempre com um certo pesar, incomodado pelos erros cometidos pela esquerda na luta contra a ditadura e pela insistência desses erros nos dias de hoje (incômodo que resultou no seu exílio voluntário para Portugal<sup>8</sup>). A crítica de Escobar às falhas da esquerda é também uma crítica, incorporada e reforçada pelo filme, à construção de uma memória sobre o período da ditadura civil-militar, feita a partir de acordos com os repressores, em que a demanda de muitos foi ignorada e, como constata Escobar, “venceu o capital, venceram os torturadores, venceram os traidores”. Por outro lado, a memória individual de Escobar é uma das muitas memórias auto isoladas, memórias de resistência, que não encontraram lugar público na construção do presente. Escobar é perguntado duas vezes acerca de sua tortura; na primeira, quando Maria Clara questiona diretamente sobre sua experiência, fala sobre a impossibilidade do testemunho; depois, quando sua filha pergunta o porquê de ele optar por não falar, narra seu sequestro e sua tortura. Não seria justo que esse trabalho tentasse reproduzir o que disse Escobar, ele não testemunha somente com as palavras, diz através do movimentar do corpo; das pequenas expressões no rosto; do olhar, que por vezes se perde e por outras se fixa na filha; das mudanças no tom de voz; das pausas na fala, como quando silencia por alguns segundos, ao lembrar do grito da companheira que foi presa junto com ele. Às palavras escritas, escapam esses gestos.

Durante os testemunhos direcionados, Maria Clara pergunta somente uma vez sobre a relação dos dois, sobre o que o pai lembra de sua infância, que ela mesma não se recorda. Escobar é duro com a filha, a relação dos dois é construída por conflitos. Maria Clara questiona sobre a ausência, do pai e de uma memória familiar, e Escobar responde questionando o próprio filme.

Muitos são os momentos em que o documentário entra em disputa. Escobar questiona a filha, pergunta sobre o porquê de ela estar fazendo isso, por vezes se desvia de seus questionamentos, em certos momentos sugere como o filme deve ser feito. Como na cena inicial, em que Escobar fala sobre o que aquilo tudo se trata, “esta é uma

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacunas-na-relacao-com-pai.shtml>



espécie de entrevista, feita pela Maria Clara, a respeito de minha vida e do meu trabalho intelectual”. Ou como quando em um dos testemunhos Escobar sugere à Maria Clara quais perguntas devem ser feitas, que a filha deve começar questionando sobre suas ações políticas e depois sobre seu trabalho intelectual atual. Apesar da maioria dos questionamentos de Maria Clara serem sobre a vida política do pai, Escobar, por vezes, parece considerar que a filha está fazendo um filme somente sobre ela. Essa constatação parece incomodar Escobar, que sempre sugere como o filme deve ser feito e quais questões devem ser perguntadas e relata, mais de uma vez, não saber “que filme é esse” que a filha está fazendo. Numa cena em que Escobar aparenta não se perceber filmado, ele pede à sua companheira que procure observar o que a filha anda fazendo “qual é o projeto dela”; ao que sua companheira responde: “tu adoras falar dos outros como se eles não estivessem aqui, em vez se dirigir diretamente ao próprio”. Maria Clara está no mesmo cômodo que eles, continua filmando.

A diretora não aceita a disputa pelo filme de forma passiva, ela teima com o pai, levanta questões desconfortáveis, lê o mandado de prisão que ele se recusa a enunciar. Escobar tenta controlar as entrevistas, mas não pode controlar a montagem. Maria Clara “responde” ao pai na forma do filme. Como após a cena inicial, quando a diretora lê uma carta do pai em que ele diz “não quero que você me filme” e imagens da casa dão lugar a imagens de arquivos de outras famílias. Essas imagens de arquivo são retomadas em vários momentos, mas são sempre outras crianças, sempre outros pais. Em outra cena, logo após Escobar perguntar, quando questionado sobre sua ausência na vida da filha, “o que que se poderia fazer?”, Maria Clara mostra novamente imagens de arquivo; mas desta vez somente são vistas crianças e mulheres, com um único homem aparecendo durante segundos. Talvez Maria Clara não saiba responder diretamente à pergunta do pai, mas mostra que a ausência não era a resposta. Poucos minutos depois, após uma cena em que Escobar questiona sobre o que é o filme e sugere um roteiro para a filha, Maria Clara exhibe imagens de arquivo de homens, pais e filhos, enquanto narra em *voice over* “este não é meu pai”. Imagens de outros para evidenciar um silêncio na própria história.

A resposta de Maria Clara à ausência e aos questionamentos do pai não é construída como uma afronta, mas sim de maneira cuidadosa; tão importantes quanto os relatos narrados por Escobar, são seus outros testemunhos, os do corpo: momentos espontâneos, de birras, de fraquezas e de silêncios, em que não há, ou pelo menos não é mostrado na imagem, uma provocação da diretora. Esses momentos estão presentes em todo o filme. Como quando Maria Clara filma o pai lendo e fazendo algumas



anotações. Sua câmera flutua, em um enquadramento fechado, pelo rosto, pelas mãos de seu pai, que parece não se dar conta que está sendo filmado. Em outra cena, Maria Clara filma seu pai comendo. Escobar deixa um pouco de comida cair, limpa o peito com o guardanapo e faz uma bolinha de papel, finge que vai jogar em alguém, mas desiste da ideia. Ainda na mesma cena, Escobar fecha os olhos, parece que cochila por alguns segundos e depois desperta. Pede para sua companheira desligar a câmera da filha, “aperta um botão qualquer”. Ana Maria fala com Maria Clara e retorna a Escobar: “pronto, ela apertou”. A câmera continua filmando por mais alguns segundos. Em outras cenas, Maria Clara filma o pai mais de longe, exercitando-se na esteira ou passando pelo corredor; nesses momentos, Maria Clara nos convida, com cuidado, a entrar na casa de Escobar, nos faz cúmplices das observações que ela faz daquele que não conhece tão bem.

Esses momentos de “não-dito”<sup>9</sup> expõem falhas, marcas do passado que Escobar, quando sabe que está sendo filmado, tenta esconder. Se, como coloca Benjamin<sup>10</sup>, as verdadeiras experiências afetivas do sujeito escapam ao consciente, nos interessa, tanto quanto as perguntas feitas por Maria Clara, os silêncios, os instantes em que Escobar não se sabe filmado. Nestes momentos do não-dito, sem incentivo, sem que sejam guiadas por outro, as experiências afloram do subconsciente em pequenos gestos, falas soltas, olhares perdidos, coisas que só o cinema poderia captar. Maria Clara, e o filme, se colocam como escuta. A diretora nos convida a entrar na casa de Escobar e ser também escuta de seus relatos e de seus silêncios. Ao mesmo tempo, Maria Clara intervém diversas vezes na imagem, como quando entra em cena para arrumar o microfone do pai ou quando bate a claquete com as mãos em quadro, nos lembrando, assim, do lugar que ocupamos, de espectadores.

O filme de Maria Clara não é cômodo, e nem deve ser. Por vezes nos sentimos desconfortáveis, nos incomodam as discussões, os silêncios e as horas em que Escobar é filmado sem perceber. Maria Clara nos coloca no lugar do outro e, ao nos percebermos como espectadores, como sujeitos de fora, percebemos que aquela história não é nossa e, assim, nos aproximamos. Movimento contraditório, é verdade, nos aproximamos pela diferença. Mas aqui, nunca se aproximar por um movimento mesquinho que teria como preceito um falso humanismo, mas por entender a coletividade das histórias e das memórias. Existem memórias que dizem respeito a toda sociedade, por necessitarem nos lembrar constantemente do passado que persiste no

---

<sup>9</sup> POLLAK. Op cit.

<sup>10</sup> Ibidem.



presente; existem histórias que transbordam o sujeito, como Escobar, que transborda os enquadramentos da filha. Se por algum motivo Escobar começa a falar, mas ainda não está “enquadrado” (os limites da imagem cortam partes de seu corpo), Maria Clara não para o depoimento do pai para arrumar a câmera, não desvia a atenção com esse movimento. O sujeito é mais importante que a estética, Escobar extravasa a fronteira da tela, flutua através dela; aqui, a imagem é secundária. Na penúltima cena do filme, Escobar, sentado, enquadrado pela metade, diz:

Escobar: “Você merece esse teu filme porque você é uma coisa que se inventa, que está se inventando, digamos assim é uma coisa limpa. Eu... mereço mais do que você esse filme. Porque, pelo que as pessoas conhecem de mim e conhecem da minha vida. Eu arrisquei tudo. (...) Mas eu acho que nós dois estamos enganados. Porque se nós dois, de maneiras diferentes, merecemos o filme, as pessoas e o mundo não merecem um filme sobre nós.”

Maria Clara responde: “será?”. A disputa pelo filme pode não ser confortável, mas nunca é arrogante. A exposição da intimidade, dos silêncios, das birras de Escobar são revelados de uma forma sutil, respeitosa. Jacques Rivette escreveu que “o cineasta julga aquilo que mostra e é julgado pela maneira como decide mostrar”<sup>1112</sup>. Maria Clara tem cuidado com seu pai e tem cuidado com a imagem.

Merece destaque, talvez como síntese dessa disputa (pelo filme e pelo resgate da memória) a cena em que Maria Clara pede ao pai para ler seu mandado de prisão expedido pelos militares. Escobar entra em quadro e pega os papéis deixados por sua filha em cima de uma cadeira, entrega para ela e diz que não precisa daquilo. Maria Clara responde que quer que o pai leia, Escobar fala “não tem sentido, é uma bobagem, isso eu posso falar sem ler. Tudo isso é deles, é uma mentira. É a burocracia deles, e é morto”. Eles continuam discutindo. Para Escobar, trata-se de algo que “todo mundo sabe”. Para a filha, não há certeza se todo mundo sabe.

Escobar: “No meio dessa confusão toda, as suas perguntas é (*sic*) de quem tá filmando outra coisa e não a mim. Quer dizer, você já disse, tá filmando você e não sabe direito o que houve. Talvez não saiba direito quem você tá filmando, nem sabe o que ele fez, nem sabe se ele tem importância, se ele não tem importância. (...) Não me tome muito como, já te pedi isso, como alguém que você possa usar, mas é assim que você tem que usar, secundariamente. Ou, olha o meu pai! (...) Eu não sei o que dizer pra você. Por exemplo, eu posso dizer pra você, não hoje, amanhã, do que eu penso saber de você, de quem você foi comigo, desde criança até aqui. Isso dá. Diz respeito ao seu filme. Mas contar coisas da minha vida, teria que ser um filme

---

<sup>11</sup> RIVETTE, Jacques. In: Jacques Rivette / Francis Vogner dos Reis, Luiz Carlos Oliveira Jr, Mateus Araújo Silva (orgs.). Jacques Rivette: já não somos inocentes. São Paulo: CCBB – CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2013, p. 96.



sobre mim. E mesmo assim, eu teria antes que organizar o roteiro pra saber de que partes da vida eu estou falando, pra fazer uma articulação. Mas se for o meu papai, basta uma fotografia (...)

Maria Clara: “Não acho que é o meu papai. Acho que é meu pai e acho que é meu país”.

Escobar: “Mas é você”.

Maria Clara: “É a história do meu país também. A história do meu pai, a minha história”. (...)

Escobar fala que a filha “não está destinada” a fazer uma coisa “boba e narcísica”. Maria Clara então fala que não “está em um lugar confortável”, que não acha fácil o que ela está fazendo. O pai responde: “isso é o que eu quero ver no fim”. Durante todo o diálogo, Maria Clara e Escobar estão fora de quadro. Escobar, então, vai embora e Maria Clara se senta na cadeira e começa a ler o mandado de prisão do pai.

Nessa mesma cena, em que Maria Clara pede para o pai ler seu mandado de prisão, Escobar responde: “fica meio insípido ler a prisão de um cara, quando foram presos 10 mil”. Por que filmar uma história quando existem mil outras? Nossas histórias nunca dizem respeito somente a nós. Não é só sobre Escobar. Maria Clara responde: “não acho que é meu papai, acho que é meu pai e é meu país”; “Mas é você”; “A história do meu país também, a história do meu pai, a minha história”; “Que história? A vida é tão terrível que nós dois conversando aqui assim é história mas também não é nada”. Não é nada mas diz respeito a muito. Porque quando a história de Escobar, transformada em filme (essa “criação da coletividade”<sup>12</sup>, como coloca Benjamin), posiciona-se para além do individual, reconhece seu lugar com uma dentre muitas outras e, ao fazê-lo, permite que suas memórias se localizem para além dele. Maria Clara e Escobar evidenciam, pela exposição de uma memória familiar, que existem muitas outras memórias que se posicionam na coletividade a partir do seu lugar de nada. Mesmo sendo a história de um só homem, falar sobre ela se torna um ato de rememoração; a exposição de lembranças individuais para evidenciar a existência de tantas outras, talvez silenciadas por não encontrar quem as pudesse escutar.

---

<sup>12</sup> Ibidem.



## Referencias

- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HIRSCH, M. **The Generation of Postmemory**. Poetics Today, [S.L.], v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008. Duke University Press, p.117.
- TODOROV, Tzvetan. **Los Abusos de la Memoria**. 2. ed. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós, 2000.
- Escobar, Maria. **Os dias com ele** (documentário). Direção, som e fotografia: Brasil, 2013. (117min).
- RIVETTE, Jacques. **Já não somos inocentes**. In: Jacques Rivette / Francis Vogner dos Reis, Luiz Carlos Oliveira Jr, Mateus Araújo Silva (orgs.). São Paulo: CCBB – CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2013.