



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2025)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Movimento de Reencontro em Documentários Autobiográficos:

Retornar aos Corpos, Arquivos e Objetos de uma Vida

Ingrid Rodrigues Gonçalves  Fabiana Marcello 

Como Citar | How to cite:

Gonçalves, I. R., & Marcello, F. (2025). *O Movimento de Reencontro em Documentários Autobiográficos:: Retornar aos Corpos, Arquivos e Objetos de uma Vida*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (63).
<https://doi.org/10.34619/tpbf-deh2>

DOI: <https://doi.org/10.34619/tpbf-deh2>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

O movimento de reencontro em documentários autobiográficos: retornar aos corpos, arquivos e objetos de uma vida

The movement of reencounter in autobiographical documentaries: returning to the bodies, archives, and objects of a life

INGRID RODRIGUES GONÇALVES

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
ingridgoncalves85@gmail.com

FABIANA DE AMORIM MARCELLO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
famarcello@gmail.com

Resumo

Neste texto, analisamos o trabalho de três artistas (dois cineastas e um artista plástico), com o intuito de refletir sobre o papel dos arquivos e objetos no movimento de reencontro que realizam nas produções em questão. São elas: o filme *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015), de Manoel de Oliveira; o documentário *Por Parte de Pai* (2018), de Guiomar Ramos; e a exposição *Ritornare* (2024), de Vasco Araújo. Detivemo-nos especialmente nos dois documentários autobiográficos, nos quais buscamos deslocar o modo de pensar a função dos arquivos e objetos. Argumentamos que, ao desejarem reencontrar-se com o passado, ambos os cineastas mobilizam arquivos e objetos, os quais, no contexto de cada filme, se tornam coparticipantes de uma relação lazariana com a morte. Ainda que esses filmes promovam baralhamentos de temporalidades, é justamente por meio desses elementos — arquivos e objetos — que se materializam encontros entre diferentes pontas de tempo, atuando como suportes de presença e de diálogo com aqueles que já se foram.

Palavras-chave

documentário autobiográfico | educação | arquivo | cinema | filosofia

Abstract

In this article, we analyze the work of three artists (two filmmakers and one visual artist) with the aim of reflecting on the role of archives and objects in the movement of reencounter enacted in their respective productions. These are: the film *Visit or Memories and Confessions* (1982-2015), by Manoel de Oliveira; the documentary *Requiem for my father* (2018), by Guiomar Ramos; and the exhibition *Ritornare* (2024), by Vasco Araújo. We focus in particular on the two autobiographical documentaries, in which we sought to shift understandings regarding the function of archives and objects. We argue that, in their desire to reconnect with the past, both filmmakers mobilize archives and objects that, within the context of each film, become co-participants in a Lazarean relationship with death. Although these films enact temporal entanglements, it is precisely through these elements — archives and objects — that encounters between different temporal layers are materialized, acting as supports for presence and for dialogue with those who are no longer here.

Keywords

autobiographical documentary. education. archive. cinema. philosophy

1. Introdução

A morte como o fim de tudo, ou para além, glória maior? Lembro-me da minha infância. Lembro-me dos meus pais, da minha mulher, dos meus filhos, de um tempo que foi e de um futuro que vai ser passado. Lembro-me de mim, da minha infinitesimal presença no tempo e no espaço. *E, sumo-me. (Visita ou Memórias e Confissões 1982-2015, 63'45"')*

Quarenta e um anos da revolução dos cravos: quarenta e um anos que meu pai poderia ter pisado em solo português. Estou aqui com toda a documentação dele: correspondências, livros, fotografias... é como se ele estivesse voltando, de corpo presente. *(Por Parte de Pai 2018, 19'28"')*

Penso que quando se regressa a algo que já se fez, é sempre uma revisitação do passado que contribui para uma tomada de consciência, ou mesmo, para uma clarificação do que fizemos, do que fomos ou do que somos. Neste sentido *Ritornare* é o regresso ao que realmente fui e ainda sou, é o regresso à minha identidade e à construção da mesma através da voz, é o regresso ao corpo, ao corpo do passado, do presente e do futuro [...] e no final, fica a pergunta: quem somos? (Araújo 2024).

1 Nos trechos em que mobilizamos excertos específicos dos filmes, optamos por incluir a minutagem correspondente como procedimento de precisão analítica e de localização das passagens audiovisuais, além da indicação do título da produção e do ano de lançamento, conforme as normas da revista.

Iniciamos este texto com excertos de três artistas, uma brasileira e dois portugueses. O primeiro é do cineasta Manoel de Oliveira, de seu filme *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015). O segundo, compõe o filme *Por Parte de Pai* (2018) de Guiomar Ramos. O terceiro, faz parte da exposição *Ritornare* (2024), do artista plástico Vasco Araújo.

Apesar de terem sido produzidas em diferentes momentos e contextos, gostaríamos de apontar algumas articulações entre as três produções, visando pensar tensionamentos e efeitos do gesto empreendido por esses artistas, de dobrar-se sobre si, sobre as próprias forças (Deleuze 1992), bem como de produzir fricções temporais que possibilitam diálogos entre diferentes pontas de tempo.

Esses diálogos, de temporalidades diversas, articulam um pensamento por montagem (Didi-Huberman 2007; 2016; 2017) e possibilitam um *movimento de reencontro* com lugares de outrora, numa espécie de *relação lazariana* com a morte (Viegas 2023). Dessa maneira, *arquivos e objetos* corporificam algo daqueles que já se foram, em movimentos promovidos visando compreender aspectos de trajetórias outrora vividas. Cada um a seu modo, tenta compor novos percursos vitais, por meio de encontros arritmicos de enfrentamento do tempo, já que não é possível transpor o que já foi, mas apenas dialogar com esses arquivos, compreendendo-os como “o suporte de prolongamento da inteligência dos antepassados, consubstanciada no rol de respostas tão efetivas quanto contingentes para os problemas com que eles se defrontaram enquanto viveram” (Aquino 2016, 196).

Os três artistas aqui abordados entendem o retorno ao passado como um potente movimento para imaginar o futuro. Ao passado se pode retornar por meio de *reencontros* com arquivos, objetos e memórias. Ao futuro, é preciso imaginar, forjar conexões entre o que já foi e o que pode vir a ser. No entanto, vale dizer, essa disposição que move perspectivas de reencontro e de forja, baralha espaços e temporalidades, articulando-os. “Assim, arranjos insuspeitos de atos e palavras orquestram um tipo de interlocução que reclama um regime de tempo diverso, cuja efetuação pressupõe uma superfície temporal amarrotada, em que múltiplos estratos atravessam-se mutuamente e sem cessar” (Aquino 2017, 324). Como nos lembra Vasco Araújo, acerca de sua exposição, em cartaz na Galeria Francisco Fino em Lisboa, entre outubro e novembro de 2024, trata-se de um trabalho focado: “naquilo que sou, que somos, que fomos, o que gostaríamos de ter sido, e que talvez já sejamos” (Araújo 2024).

Ademais, pensando com Deleuze e Guattari (2010, 49), “voltar-se-para não implica somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se”. Nessa senda, nos parece que tais *movimentos de reencontro* mobilizam uma dança do tempo que perpassa divisões temporais cronológicas, mas, vai além disso, ou seja, nesses movimentos de pensamento, algo que por um momento nos remete ao que já foi, noutro átimo alterna a temporalidade, num jogo de encontros e reencontros ziguezagueantes com aquilo que já fomos e com o que, quiçá, podemos vir a viver. Novamente, com Deleuze e Guattari (2010, 49), “há sempre muitos movimentos

infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não pára de se tecer, gigantesco tear”.

Vale ressaltar que duas das obras aqui analisadas são documentários autobiográficos. Ao pensarmos nesse tipo de produção, a própria junção entre a compreensão de “documento” e de “autobiográfico” convoca outras camadas de sentido. No campo cinematográfico há discussões sobre o que delimitaria o documentário ao âmbito das “realidades”, considerando que “as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam” (Aumont e Marie 2006, 87). Para Jean-Luc Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (Godard apud Salles 2005, 64).

Um aspecto importante diz respeito à maneira como esse tipo de filme nos conecta rapidamente ao universo emocional de quem o realiza. Michael Renov (2004, xii, tradução nossa) observa que, ao decompor o termo autobiografia em “auto”, “bio” e “grafia”, evidenciam-se seus três elementos fundamentais: “um ‘eu’, uma vida, e uma prática de escrita”. Ao articular um processo audiovisual vinculado à sua própria vida, o cineasta estabelece rapidamente uma intimidade entre si e os espectadores, justamente porque os seus laços afetivos com as pessoas e lugares retratados antecedem o processo de realização do filme. Seja em processos fílmicos que articulam estratégias de autorrepresentação de sua subjetividade (Lagos Labbé 2011; Coelho e Esteves 2010), em produções que privilegiam o tempo narrativo presente (Tonelo 2022), ou mesmo quando se tensiona o que se compreende pela representação de um “eu” nesses filmes (Anderst 2017), os documentários autobiográficos podem ser de grande valia para a compreensão de processos mais amplos, não apenas das pessoas retratadas, mas também de nós mesmos, de nossa história e de nossa vida em sociedade. Como afirmam Macedo e Cabecinhas (2014): “os filmes documentais, em particular os autobiográficos, podem ajudar-nos a conservar simultaneamente um registro factual dos acontecimentos e a abordar todos esses acontecimentos e os fenômenos que os rodeiam de uma forma mais holística” (p. 56, tradução nossa).

Esses documentários podem assumir múltiplas formas: diários filmados, relatos de viagem, autorretratos, registros domésticos ou amadores (Lagos Labbé 2011). Os suportes fílmicos utilizados, especialmente quando arquivos pessoais e familiares são utilizados, tendem a ser aqueles mais populares de cada época, a exemplo da película fotoquímica 16mm (Lane 2002) e posteriormente o vídeo e os formatos digitais (Ramos 2008). Observa-se um interesse crescente pelo uso de materiais de arquivo na realização de documentários, em grande medida os filmes domésticos (Cuevas, 2013). O uso de arquivos em documentários autobiográficos também pode ser compreendido como um modo de o realizador reconstruir seu “eu” na relação com sua família (Rosas e Dittus 2020), ou mesmo para reutilizar e reciclar esses

materiais, com técnicas de colagem e descontinuidade explorando de outras formas seus trabalhos anteriores (Conway 2010; Daniels 2017).²

Neste texto buscamos pensar como *movimentos de reencontros* são empreendidos e de que modo se articulam a uma relação lazariana com a morte (Viegas 2023) nas três obras abordadas. Analisaremos o baralhamento de espaços e temporalidades realizados, especialmente nos dois documentários autobiográficos, de Manoel de Oliveira e Guiomar Ramos, mas também na exposição de Vasco Araújo, pensando conexões entre *objetos fílmicos*, *corpos fílmicos* e a ideia de que esses objetos e arquivos operam como cápsulas do tempo (Delmas 2010), materializando encontros entre diferentes pontas de tempo, bem como atuando como suportes de presença e de diálogo com aqueles que já se foram. Para isso, abordaremos a ideia de uma relação lazariana com a morte, na qual o retorno se corporifica por meio dos arquivos e objetos mobilizados.

Para essa análise iniciaremos pela leitura de como Deleuze (2005) e Viegas (2023) compreendem a ideia de personagens lazarianos em filmes de Alain Resnais. Em seguida, a partir de Casetti (2015), Viegas (2025), do filme *Phantoms of Nabua* (2009) e de Artières (2013), buscaremos articular essa discussão aos objetos fílmicos e à noção de corpos fílmicos. Desse modo, correlacionaremos a análise conceitual empreendida, detendo-nos no movimento de reencontro nos documentários de Manoel de Oliveira e Guiomar Ramos, bem como na exposição de Vasco Araújo, visando pensar como o retorno a arquivos e objetos de outrora consubstancia uma relação lazariana com a morte em cada uma dessas produções.

2. Da relação lazariana com a morte

Nos escritos bíblicos conta-se que Lázaro, um amigo de Jesus Cristo, havia morrido e encontrava-se já há quatro dias sepultado. Jesus então anunciou que iria até seu sepulcro e o faria retornar de seu sono, afirmação esta que, num primeiro momento,

-
- 2 Esse texto é um resultado do trabalho desenvolvido na investigação de doutorado, em andamento, desenvolvida por Ingrid Rodrigues Gonçalves, sob orientação da Profa. Dra. Fabiana de Amorim Marcello, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEdu/UFRGS), intitulada *Grafas documentais autobiográficas e audiovisualização da vida: articulações entre o 'eu' e o 'nós' para pensar a educação*, na qual analisamos um conjunto de documentários autobiográficos pensando a partir dos movimentos empreendidos para sua realização. Tendo em vista tratar-se de um texto que se insere no contexto mais amplo dessa pesquisa de doutorado, não nos detivemos a retomar de forma exaustiva a bibliografia que discute o documentário autobiográfico ou o cinema de arquivo, uma vez que esses debates vêm sendo aprofundados na tese. Ademais, interessa-nos, neste texto, partilhar alguns desdobramentos desse percurso, especialmente no modo como temos pensado o que temos chamado de *movimento de reencontro* em documentários autobiográficos e como tal movimento se articula às obras aqui analisadas.

levou seus discípulos a compreenderem que Lázaro dormia. No entanto, Cristo confirmou que o amigo falecera e que o traria de volta do mundo dos mortos, ressuscitando-o e permitindo-o resfolegar novamente os ares do mundo dos vivos. Conforme lemos no Evangelho de João, no Novo Testamento: “Disse Jesus: Tirai a pedra. [...] E, tendo dito isto, clamou com grande voz: Lázaro, sai para fora. E o defunto saiu, tendo as mãos e os pés ligados com faixas, e o seu rosto envolto num lenço. Disse-lhes Jesus: Desligai-o, e deixai-o ir.” (João 11:39-44, *A Bíblia Sagrada*, tradução de João Ferreira de Almeida).

As narrativas bíblicas muitas vezes são retomadas por outros autores, como pontos de referência e inflexão para promover diálogos com novos personagens e/ou questionamentos. A ressurreição de Lázaro é retomada, por exemplo, por Hilda Hilst em *Fluxo-Floema* (1970/2003), cujo texto “apresenta a ressurreição de Lázaro narrada sob um ponto de vista bastante particular: o do próprio ressuscitado” (André 2016, 269).

Outro autor que menciona Lázaro é Gilles Deleuze (2005), ao relacionar cinema e filosofia no livro *Cinema 2: A imagem-tempo*. Deleuze compara personagens do cineasta Alain Resnais a filósofos e diz que tal aproximação não significa dizer que eles aplicam temas filosóficos, mas que Resnais “inventa um cinema de filosofia, um cinema do pensamento, coisa inteiramente nova na história do cinema, inteiramente viva na história da filosofia, constituindo com seus colaboradores insubstituíveis, um casamento raro entre a filosofia e cinema” (Deleuze 2005, 249-250). Nessa correlação, e tomando como exemplo Claude, o personagem principal do filme *Eu te Amo, Eu te Amo* (1968) — que após tentar o suicídio e sobreviver, aceita participar de uma experiência de viagem no tempo, embrenhando-se em suas memórias em meio a um fluxo temporal que desafia a lógica linear-cronológica —, Deleuze aborda dois tipos de morte, a *morte de dentro*, da qual Claude escapa, e a *morte de fora*, que, entende-se, se apresentará a ele, como uma espécie de outra face daquela outra morte da qual retornou.

No filme há alusões a Lázaro, pois, além da perspectiva da ressurreição, ao final da experiência de visita ao passado, Claude precisa conseguir aguardar quatro minutos no tempo presente para que o experimento possa ser concluído com sucesso. Ao invés disso, ele entra num movimento repetitivo de retorno ao passado e, após inúmeras tentativas infrutíferas de permanência no tempo presente, revive a cena da própria morte, desvinculando-se das regras previstas e ressurgindo num gramado externo à cápsula do tempo na qual se encontrava, baralhando cálculos anteriormente feitos e rumando àquela outra vida que, nalgum momento, lhe apresentará outra morte. Deleuze (2005) entende que essas duas mortes se vinculam às experiências dos sobreviventes de Auschwitz e Hiroshima e faz essa alusão metafórica aos personagens de Resnais.

Para Viegas (2023), Deleuze faz essa articulação questionando como tais ponderações indicariam a possibilidade de *pensar o cinema por meio do cinema*, bem como fazer retornar à vida esses personagens lazarianos que promovem fricções entre diferentes pontas de tempo.

Ao comparar esses personagens a filósofos, ele utiliza uma metáfora *despersonalizada* da morte para desenvolver sua filosofia do tempo — sobre como o tempo é preservado, repetido e compreendido — substituindo a sucessão empírica das dimensões passado-presente-futuro por uma ordem não linear, não cronológica, tal como é própria da imagem-tempo. Surge então um novo tipo de personagem lazariano, retornando dos mortos, renascido, representado especialmente nos filmes de Resnais sobre os eventos históricos de Auschwitz e Hiroshima: *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, 1956) e *Hiroshima Meu Amor* (1959), respectivamente. Contudo, uma memória documentada, nesses filmes, é mais do que um estado psicológico (Deleuze, 1985/2008, 119). Em alguns casos, essas reminiscências nem mesmo pertencem a um único personagem, ou os personagens têm memórias conflitantes; é como se vivessem e se movessem em um mundo que se tornou, ele próprio, uma memória. (Viegas 2023, 228-229, tradução nossa)

Esse diálogo promovido por uma vida que se propõe a articular diferentes temporalidades, como se estivesse se movendo entre diferentes mundos de modo despersonalizado, também ocorre nos filmes de Guiomar Ramos, Manoel de Oliveira e na exposição de Vasco Araujo, por meio de outros corpos, quais sejam, seus arquivos e os objetos, com os quais eles dialogam nessas “viagens” *nos* e *dos* tempos.

3. Relações com os objetos fílmicos e a ideia de corpos fílmicos

No texto “Objects on the Screen: Tools, Things, Events”, Francesco Casetti (2015) argumenta que o cinema nos faz perceber de outra maneira os objetos que nos circundam, pois, na tela, percebemos como são feitos, bem como suas relações com o contexto fílmico que nos é apresentado. Dentre as direções conceituais destacadas por Casetti, importa destacar a ideia de que os objetos adquirem sentidos novos quando exibidos em um filme, pois perdem seu sentido prático, desapegando-se das funções que costumeiramente apresentam na vida cotidiana e passando ao terreno do simbólico. Nessa esteira, o autor argumenta que as imagens fílmicas poderiam ser comparadas a hieróglifos egípcios ou a ideogramas chineses, por conta da combinação feita entre as representações e as atribuições de sentidos. Nesse aspecto, no cinema, “o que aparece no ecrã funciona, então, como uma palavra ou uma letra: serve para construir um discurso” (Casetti 2015, 28, tradução nossa).

Outro tópico de Casetti (2015), diz respeito à ideia presente em sua leitura de Canudo (1926), de que o cinema, entendido como uma forma de escrita, se configuraria como “essa força triunfante capaz de prolongar a existência humana para além dos limites do espaço, do tempo e da morte” (Canudo 1926, 302, tradução nossa). Isso se daria porque o cinema, mais do que abordar os *objetos* como símbolos, os têm como *parte de um movimento* que assistimos, relacionado ao fluxo da vida que se imprime por meio da luz projetada na tela. “O ecrã, este livro de uma só página, tão único e

infinito como a própria vida, permite que o mundo — tanto interno como externo — seja impresso na sua superfície” (Casetti 2015, 31, tradução nossa).

Um terceiro ponto de atenção é feito a partir de Epstein (1924), acerca da alma que os objetos teriam quando estão em cena, ou seja, as coisas teriam uma alma capaz de articular situações e conexões mais profundas entre os objetos fílmicos e os espectadores, aparecendo-nos como eventos que se desenvolvem na tela. “De fato, um evento é caracterizado, antes de tudo, por ser algo que se desenvolve ou avança; é uma realidade que se desdobra no tempo, que ocupa o tempo e o modula” (Casetti 2015, 38, tradução nossa). Casetti pontua que Derrida (2001) também dedicou atenção a essa ideia, correlacionando *evento* com *surpresa*: “um evento supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável” (Derrida 2001, 81, tradução nossa). E, pondera Casetti: “Em Epstein, *os objetos* têm muitas propriedades do evento de Derrida. Mais do que algo que está diante de nós, eles *são algo que acontece*. Eles aparecem na minha frente, se dirigem a mim, me implicam - e depois desaparecem do meu horizonte” (Casetti 2015, 39, tradução e *itálico* nosso).

O último tópico abordado por Casetti (2015), concerne, na esteira de Epstein (1974), à ideia de que o cinema pode ser compreendido como *uma forma de pensamento*, e que, essa compreensão nos ajuda ainda mais a pensar a relação entre os objetos e os filmes.

Diante dessa perspectiva teórica acerca dos objetos nos filmes, nos sobrevém um questionamento, a partir da leitura de Viegas (2025), pela abordagem acerca do modo como Derrida compreende o cinema tendo a tela como um espaço de aparições, no qual as imagens cinematográficas podem ser compreendidas como fantasmas, desafiando nossa compreensão do que é real e do que não é. Por esse motivo, a autora faz uma comparação com uma sessão espírita, pois as imagens que os espectadores veem, durante uma sessão de cinema, não estariam nem vivas, nem mortas. “A tela é uma estrutura peculiar que ‘captura’ essas sombras projetadas na forma de aparições etéreas, presentes em sua própria incorporeidade (projetada)” (Viegas 2025, 53, tradução nossa).

Desta forma, questionamos: não seria, portanto, a tela, um objeto a ser pensado nessa relação entre os objetos e o cinema? Se assim o considerarmos, ela seria um objeto *anterior* aos demais objetos fílmicos, pois de certo modo está fora, mesmo estando dentro deles. Ou seja, é como se a tela corporificasse todas as demais relações acerca das quais refletimos anteriormente pensando junto com Casetti (2015). Seria então, a tela, um corpo que, transitoriamente, hospeda aqueles outros que vão sendo projetados?

Para enveredar por essa questão, recorreremos a um exercício de pensamento, pensando o cinema por meio do cinema (Viegas 2023), a partir do filme *Phantoms of Nabua* (2009), de Apichatpong Weerasethakul. Na sinopse do filme, lemos:

A aldeia tailandesa de Nabua, como outras no período da Guerra Fria, foi acusada de albergar comunistas e os seus habitantes foram alvo de represálias violentas. Essas atrocidades são aqui evocadas, mas de forma luminosa: uma lâmpada de néon alta, imagens projectadas, clarões zebrando a noite, uma bola em chamas passada de pé em pé por

jogadores adolescentes, uma estrela estendida que se consome ao contactar com fogo, a óptica de um projector privado de ecrã. De uma origem arcaica do cinema à sua destruição, da memória registada ao fim da imagem, este filme percorre o espectro da História. (Doclisboa 2024, 206)

No filme, um grupo de garotos joga futebol. Nada de extraordinário, tendo em vista o sucesso que esse esporte imprime nas práticas e subjetividades de nossos dias. Mas, não se trata de um jogo qualquer. O modo de jogar semelha uma brincadeira, um toque de bola em que, cada um vai repassando ao outro o desafio de fazer algo com mais habilidade do que foi capaz de fazer anteriormente. No entanto, o que difere nesta cena é a bola, este objeto que coliga todo o movimento da *mise-en-scene*. Os corpos que se movem a buscam numa energia vívida e cuidadosa, tendo em vista que esse invólucro de ar percorre o solo em chamas. Sim, os lances são desempenhados com uma bola de fogo, num gramado. A cada chute, uma nuvem de fagulhas salta, semelhando enxames de vaga-lumes no ar. No canto do espaço aberto, ao invés de uma trave, na qual costumeiramente visualizaríamos um goleiro, vemos uma projeção: imagens em movimento a dançar na tela, cuja luz vem de um pequeno projetor digital a iluminar aquela cena noturna.

E o que exibiam as imagens projetadas? Estas vimos antes do início do jogo de bola: uma cena noturna; uma lâmpada fluorescente tubular acesa entre as árvores; o vento que balança as folhas; um som que parece ser do vento anunciando a chuva; e os planos que se intercalam a cobrir amplos ambientes abertos. E então: clarões. Uma cena que poderia ser estática, não fossem os raios a atravessar a tela em intervalos de segundos entre um e outro. Luzes ofuscantes a movimentar aquela dança imagética, tendo em vista tratar-se de luminescências que não passam despercebidas, muito menos se o filme estiver sendo visto em uma sessão de cinema, em tela grande. Se não quisermos olhar, é preciso semicerrar os olhos, ou ainda, fechá-los, sob pena de a decisão contrária — a insistência de ver, de fixar os olhos naquelas luzes brilhantes — resultar, pela tenacidade desse gesto, na irritação do glóbulo ocular.

Pois bem, voltemos ao jogo de futebol. O jogo segue, a brincadeira fica cada vez mais divertida. A bola deixa rastros no gramado. Pequenos focos de fogo, capazes de fazer qualquer bombeiro se preocupar, são vistos ganhando vida paulatinamente no mato seco. Um, dois, três, vários... os focos de fogo aumentam e aproximam-se cada vez mais da tela: estão cada vez mais perto do tecido que abriga as imagens daqueles raios. A combustão se desenvolve, até que aquele espaço branco — que inicialmente remeteu à representação de uma trave e nos levou a embarcar nas imagens projetadas — passa a arder em chamas.

A queima daquele tecido, de repente, nos leva a questionar o que estaria a ser projetado, pois, conforme o pano vai sendo desintegrado pelo fogo, passamos a ver o projetor, num plano frontal em frente à sua lente: estamos faceando sua luz resplandecente tentando nos dizer algo, um “algo” imagético, para o qual não há “palavras”.

Há, isso sim, uma dança das imagens, mas sem imagens, pois sem tela tal dança não se corporifica, não ganha tónus, não tem “músculos”, não tem a substância que abrigaria sua luz e a faria presente, permitindo-a viver naquele tempo-espço que geralmente se diz ser o único que existe.

Desta forma, facear a luz de um projetor que não encontre abrigo numa tela é o mesmo que encarar frequências incorpóreas, buscando um *habitat*, uma materialidade que as permita habitar um espaço-tempo do presente. Do contrário, há apenas energia dispersa. Como vemos no filme, a luz do projetor segue ligada, no entanto, não conseguimos ver de todo o que ela contém. Como estamos a lidar com uma *misè-en-scène* de raios, sendo a luz extremamente brilhante, por vezes, naqueles minutos, é possível enxergar faíscas estalando no ar daquele descampado noturno.

Por esse motivo, propomos pensar, além de objetos fílmicos, na ideia de *corpos fílmicos*, ou seja, diferenciando *imagem-suporte* de *imagem-projetada*. Pensando da perspectiva da projeção fílmica, de um lado temos “as ‘imagens-suporte’, os filmes, que podem chegar em diferentes formatos (películas, arquivos digitais, fitas etc). Noutro cume, a ‘imagem-projetada’, corporizada no momento do espetáculo” (Gonçalves 2016, 842).

Viegas (2025) traz uma outra perspectiva sobre a ideia de *corpo*, em seu diálogo com o filme *Visita* (1982-2015), ao comparar o corpo do filme ao sujeito do filme, no caso, o cineasta Manoel de Oliveira.

Como *Visita* não é um filme coletivo no sentido tradicional, mas foi dirigido, escrito, produzido, editado e atuado pelo próprio Oliveira, é possível tentar encontrar nele a “assinatura” de Oliveira, seu corpo (Derrida 2021: 11-12). O corpo do filme é seu próprio corpo, já que ele é o “sujeito” do filme, mas também no sentido de que seu corpo é sua obra e adquire mais poder quando o artista está ausente, a partir de seu ponto de vista disruptivo. Por exemplo, o artista realmente assombra a tela quando não está visível ou perceptível (por exemplo, durante a narração de Madrugada e Doria) e, ainda assim, se comunica com nosso próprio corpo como espectadores (que o “contra-assinam”). (Viegas 2025, 66, tradução nossa)

A partir do filme *Phantoms of Nabua* (2009) pensamos na problemática da tela como um objeto que, ao mesmo tempo em que está fora da imagem-projetada, também a corporifica — ou seja, um corpo-fílmico que cede à imagem-projetada um espaço para se mover. Ademais, nos dois documentários e na exposição poderíamos pensar, também, numa outra perspectiva de corpo, a partir de Artières (2013), que entende nossos arquivos pessoais como nossos outros corpos.

4. Entre casas, objetos e corpos

Sumo-me, porém, permaneço. Esta poderia ter sido a frase dita por Manoel de Oliveira, ao finalizar o filme *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015), pois, na montagem subsequente à cena de onde extraímos a epígrafe inicial deste texto, quase a findar o documentário, vemos imagens de arquivo que propiciam uma permanência, ainda que de outro modo, em outro corpo (Artières 2013), num *corpo-arquivo*. Tal combinação de imagens e sonoridades permanecerá, desde que preservada, para além da vida orgânica do cineasta, que, no momento da exibição ao público já havia findado, tendo em vista que o planeamento de distribuição deste filme seguiu um curso particular: só poderia ser exibido após sua morte, visando concretizar um diálogo, que só se consubstanciaria com os espectadores num momento posterior. O filme foi realizado entre 1981 e 1982 e lançado apenas em 2015, pois era uma condição posta por Oliveira, que somente dessa maneira gostaria de partilhá-lo com o público.

Intencionalmente, além de duas exposições privadas para um grupo seletivo de membros da equipe e críticos de cinema em 1986 e 1993 (Rapold, 2015), por mais de 30 anos o filme permaneceu sem exibição pública, preservado nos arquivos da Cinemateca Portuguesa, até seu lançamento oficial em 2015, ano da morte de Oliveira. (Viegas 2025, 62, tradução nossa)

O resultado é um documentário autobiográfico conduzido de maneira muito particular, pois além de entrelaçar relatos de sua vida, bem como de sua família, expõe uma forte conexão com sua casa, um objeto-personagem que compõe parte importante no enredo.

Partindo do móvel da despedida da casa, Oliveira viaja pela sua vida de forma assumidamente lacunar, de acordo com um padrão seletivo cuja estrutura é já todo um programa. [...] Não, o filme não é um resumo da vida nem um encadeado de memórias em associação livre (à maneira de algumas derivas pessoais de um cinema mais recente), mas uma verdadeira construção dramática de que a terceira componente do título (confissões) revela o fecho e o cerne. (Costa 2021)

Oliveira nos leva a uma viagem por suas confissões, as quais permitem-lhe um *movimento de reencontro* com inúmeros momentos de sua vida. Ele constrói esse movimento utilizando-se de algumas estratégias, tais como: sua narração em frente à câmera, tal como se fosse um entrevistado de si mesmo; utilização de *arquivos de uma vida* (Gonçalves e Ribeiro 2025), os quais encena exibir ao acionar um projetor de película montado em um cômodo de sua casa; e, por meio de uma *mise-en-scène* entre sua casa e duas vozes *off*, na qual a casa assume o papel de personagem do filme.

O enredo, a percorrer cômodos de sua casa e “cômodos” de sua vida, de algum modo nos conduz à cena final, na qual o cineasta reflete sobre aquilo que já passou e

joga luz àquilo que virá. Trouxemos um trecho dessa cena, na epígrafe inicial desse texto, pois entendemos ser um momento importante do filme, uma espécie de ápice, ou ainda, de cômodo principal desta visita guiada que fazemos aos percursos de sua vida. O tempo cronológico embaralha-se, pois, nesse encontro entre cineasta e espectadores — cuidadosamente organizado por ele, para que ocorresse após sua morte —, ele nos diz lembrar do que já foi e “de um futuro que vai ser passado” (*Visita 1982-2015*, 64’).

No filme de Guiomar Ramos, *Por Parte de Pai* (2018), a cineasta mobiliza uma busca por arquivos e lugares percorridos por Vitor Ramos, seu pai, que foi professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo e membro do Partido Comunista Português. Sua vida articulou trajetos intelectuais e políticos em diferentes locais e, por isso, há algumas casas que aparecem nesse contexto vivido pela família.

Guiomar diz que só foi possível começar o movimento de diálogo com os arquivos do pai após a morte da mãe, Dulce Helena Pessoa, pois ela, por ser historiadora, mantinha cuidadosamente um acervo de cartas trocadas pelo casal que continha muito dessas idas e vindas de Vitor. Após conseguir acessar esse ponto de partida, Guiomar consegue seguir suas buscas pelo pai, articulando consultas em arquivos históricos e policiais, bem como conversas com pesquisadores, familiares e amigos, transitando entre Brasil, Portugal e França. É interessante observar que esse gesto de *retorno* aos arquivos permite um movimento *reencontro* com o pai, e, concomitantemente, conforme já ponderamos em Gonçalves (2019), o acesso a um outro pai *nos* documentos, um Vitor *dos* documentos, um outro modo de vida, *uma vida em arquivo*. Dessa maneira, a fricção dessas diferentes pontas de tempo possibilitou esse movimento de reencontro entre pai e filha, quarenta anos depois, e “efetivou-se com a singular intensidade ali exposta, pois aconteceu via arquivos — cartas, áudios, vídeos, fotografias, publicações, arquivos policiais e, também, depoimentos, lembranças, lugares, caminhos, cidades” (Gonçalves 2019, 20).

E, além de realizar tal movimento de reencontro com essa vida do pai, *nos* e *dos* documentos, Guiomar também busca os locais nos quais ele viveu. Primeiro a casa onde viviam e onde o pai passou seus últimos dias. Ela nos mostra os cômodos e indaga seus irmãos e amigos do pai para relembrar como foram as horas nas quais ele sentiu fortes dores na cabeça, culminando em sua morte no dia seguinte. Eram poucos dias após seu aniversário, comemorado no dia 25 de abril de 1974, o mesmo dia em que ocorreu a Revolução dos Cravos em Portugal. Nas lembranças, todos relatam que a casa estava cheia, tendo em vista o grande acontecimento em terras portuguesas dias antes. Ele estava falando ao telefone, com o amigo Antonio Candido de Mello e Souza, quando veio a arrefecer de dor.

No dia 25 de abril de 1974, no seu 54º e último aniversário comenta que a revolução foi o melhor presente que poderia ter recebido. Alguns dias depois, numa reunião na sua casa com a família e amigos exilados, comemorando e discutindo o retorno à pátria, Vítor

Ramos sofre um aneurisma fulminante que o deixa em coma profundo. Morre no dia seguinte, a 3 de maio de 1974. (Ramos 2023, 2)

Guiomar conta sobre sua relação com o pai, das tentativas de aproximação e do distanciamento que tiveram. Conta de como sentiu sua falta, de como imaginou que ele poderia ter participado dos fluxos de sua vida de inúmeras maneiras, inclusive em suas escolhas profissionais. E enquanto vemos imagens de uma rua em Paris, escutamos ela dizer: “eu acho que ele poderia ter me dado mais apoio profissionalmente, de pai para filha... acho que fiquei a vida inteira procurando esse pai” (*Por Parte de Pai* 2018, 75’52”).

A cineasta também busca por esse pai em outras casas. Aproximadamente aos vinte minutos do filme ela nos apresenta uma casa em Portugal, já habitada por outros moradores e diz que o pai passava as férias ali. Vemos então fotografias antigas da família de Vitor que dialogam com a paisagem filmada, da área externa da casa com árvores frutíferas e um amplo gramado. Aos trinta e sete minutos, Guiomar nos leva a Paris e conta que havia um grupo de exilados portugueses que residia no mesmo bairro, o *Quartier Latin*. Vemos, então, fotografias de seu pai com seus amigos e a fachada de um prédio indicado por Guiomar, o qual nos parece ter sido a morada de Vitor naquela cidade. Mais adiante, aos sessenta e sete minutos do filme somos apresentados a fotografias da casa que viveram em Davis, cidade da Califórnia. Guiomar conta que Vitor foi convidado para realizar um curso de literatura francesa na Universidade da Califórnia e que a família chegou aos Estados Unidos no ápice da contracultura, pois o *Festival de Woodstock* tinha ocorrido quatro meses antes. Ela ressalta que as pessoas dormiam com a porta aberta e as casas pareciam iguais, de modo que “um professor universitário poderia ser vizinho de um mecânico” (*Por Parte de Pai* 2018, 67’43”). Ela diz lembrar do pai dizer que “era uma ironia essa cidade pertencer ao país símbolo do capitalismo” (*Por Parte de Pai* 2018, 67’57”).

E Guiomar também buscou o pai em objetos. Os *objetos-arquivo*, aos quais já nos referimos, de certo modo ganham vida ao permitirem uma articulação com outras temporalidades, trazendo-as a um diálogo com o tempo presente. Ao longo de todo o filme vemos montagens entre imagens de documentos, fotografias, áudios do pai e da mãe, além de materiais audiovisuais de encontros familiares articulados aos diálogos que Guiomar tece com pessoas e lugares. Nessa costura, a cineasta promove um movimento de *reencontro* e verga-se sobre si, ao pensar sua própria vida: aquilo que foi, aquilo que poderia ter sido, aquilo que, quiçá, poderá vir a ser.

Além desses, há um objeto, cujo diálogo estabelecido por ela e articulado ao contexto do filme chama a atenção. Um busto do artista plástico e amigo de Vitor, que também foi militante do Partido Comunista Português, José Dias Coelho (Ramos, 2023). Ela compara o que aconteceu ao pai com o que vê na escultura: “Ela tem uma pequena rachadura e eu não sei em que momento aconteceu isso [...] mas ela pode representar também a rachadura irreversível que meu pai teve com o aneurisma [...]

algo que começou e se alastrou e rompeu de uma maneira que não teve retorno” (*Por Parte de Pai* 2018, 75’10”).

Neste ponto, a exposição *Ritornare* (2024), de Vasco Araújo, parece-nos conectar-se aos filmes de Guiomar Ramos e Manoel de Oliveira. Somos conduzidos por *objetos* e *imagens* que remetem a acontecimentos passados da vida do artista, para os quais ele retorna, visando compreender quem é aquela pessoa, que ele questiona se ainda é capaz de reconhecer. Vasco diz que, nessa exposição, está retornando ao início de seu trabalho, pois não seguiu a ópera como profissão, mas incorporou o canto ao seu trabalho de artista plástico (*Ritornare* 2024). O reencontro também se deu com seu outro corpo, com 65 quilos a mais, num outro momento de sua vida. Na exposição não é evidenciado o período exato em que esse processo ocorreu, mas, o artista nos faz saber enfaticamente que não há exatamente um momento específico em que iniciou esse processo, pois, com o tempo, passou a não se reconhecer naquele outro corpo. Em suas palavras: “no fundo, queria deitar fora toda aquela dor interna [...] e eu não queria viver mais com aquela imagem de um corpo que eu não reconhecia cada vez que me confrontava com ele” (Interview 2024, 8’03”). E afirma que esse movimento “é o regresso ao corpo, ao corpo do passado, do presente e do futuro” (Araújo 2024). Tempos que se misturam e um corpo que apesar de ser o mesmo, não o é.

Em diferentes contextos e momentos, os três artistas relacionam-se com espaços de morada nessas obras: a casa, os arquivos e o corpo. A casa e os arquivos como corpos, como seus outros corpos (Artières 2013). E, os corpos e arquivos como casas. Corporeidades a conduzi-los em suas respectivas viagens pela vida, tal como a metáfora do navio, evocada no filme de Manoel de Oliveira, ao comparar sua casa a uma embarcação, identificando mastro, camarotes e até um miradouro com vista ao mar.

Em culturas diversas, o navio e o barco são tomados como símbolos da embarcação conduzida ao longo da grande viagem que é a vida. Durante a travessia entre a vida e a morte, o navio abriga-nos com segurança e proteção. Na viagem da vida, sem retorno, em que partimos, a embarcação nos escolta pelo percurso e nos assegura a sobrevivência diante de tormentas, de adversidades e de provações. [...] Isto posto, estabelecer uma analogia entre a casa e um navio significa entendê-la como instrumento de abrigo e de proteção que impulsiona o homem em sua trajetória existencial, portanto do nascimento até a morte. A ideia expressa pelo diálogo consubstancia-se à imagem quando a câmera mostra, em plano detalhe, a miniatura de um navio, o qual serve de ornamento à prateleira da sala. (Camargo 2020, 107)

Além de abrigar e possibilitar o trajeto feito pela vida, essas corporeidades dos arquivos e objetos dão concretude ao diálogo entre diferentes temporalidades, materializando o gesto de fazer diferentes pontas de tempo dialogarem com o presente, consubstanciando o encontro com o período ao qual cada artista retornou e empreendeu um movimento de reencontro.

No caso do cineasta português, suas memórias familiares e sua relação com a casa nos conduzem a uma jornada por estágios de uma vida, ou melhor, estágios de vidas articuladas e de seus respectivos corpos, os quais conheceram o sonho inicial da juventude, a plenitude da maturidade e a decadência da velhice. Percebemos isso, por exemplo, na história de seu pai, a qual é corporificada no filme por meio do imóvel onde montou uma indústria de passamanarias. Inicialmente ocorreu o sonho de organizar o próprio negócio, depois a plenitude da empresa e, posteriormente, um período de esforços conduzidos pelo filho na tentativa de negociar com instituições financeiras algum encaminhamento para aquele empreendimento. Por fim, Oliveira nos conta que o local estava de tal modo deteriorado, que seria preciso vender instalações e terreno para conseguir pagar os credores. E conclui: “Mas, eu não sou e nunca fui um homem da indústria, sou sim, sempre fui, um homem de cinema.” (*Visita* 1982-2015, 58’30”).

A casa de Manoel de Oliveira também nos traz esta perspectiva de uma vida corporificada em um objeto e que conhece diferentes estágios de uma existência. A casa idealizada, que ele comprou, montou, manteve, viu crescer os filhos. Local onde trabalhou e planejou seus filmes. Morada que fez parte de excelentes anos. Num dado momento, ele diz que considerou vendê-la para que a vida pudesse continuar. Em 2013 a casa foi classificada como monumento de interesse público, tanto por ter sido construída com o propósito de ser a residência de Manoel de Oliveira, quanto por seu valor arquitetônico³.

No filme de Oliveira, essa ideia de um corpo que navega também traz uma perspectiva de instabilidade, um jogo de derivas entre desejos e a imanência das ondas, consubstanciada pela relação entre o corpo que flutua e a espessura dos dias que o abriga. Nesse sentido, tomamos emprestado um diálogo do filme: “A casa somos nós, o corpo instável com marca do dilúvio, que anda em cima das ondas até que a pomba volte com o ramo de oliveira no bico. A casa não somos nós, a casa é o mundo, o nosso mundo” (*Visita* 1982-2015, 43’45”).

No caso do filme de Guiomar Ramos, as diferentes casas materializam os trajetos e as relações vividas pelo pai em diferentes países. E isso articula-se ao diálogo promovido pela cineasta com os arquivos de vida do pai, os quais ela encontra de diversas maneiras, como por exemplo por meio da organização que a mãe fazia de seus arquivos pessoais, minuciosamente ordenados, contendo cartas tanto escritas quanto faladas, enviadas por Vitor para a família — em alguns trechos do filme ouvimos sua voz gravada, contando como está sua vida em uma morada diversa daquela que, no momento da missiva, abrigava Dulce e os filhos. Outro modo de Guiomar encontrar-se com o pai por meio dos documentos foi pelas buscas em instituições, como o Arquivo

³ A portaria n.º 887/2013, publicada no Diário da República em 11 de dezembro de 2013 (Portugal 2013), indica que a casa foi considerada de interesse público e isso foi noticiado por diversos veículos de comunicação, a exemplo de Público (2013) e Andrade (2015). Em 06 de junho de 2014, é publicada a portaria n.º 435/2014, revogando a portaria n.º 887/2013 (Portugal 2014).

Nacional da Torre do Tombo, onde encontrou arquivos policiais que continham registros de seu pai, incluindo uma ficha com nome e profissão, além de cartas escritas por Vitor para a família que foram interceptadas e nunca chegaram ao seu destino.

Na exposição *Ritornare* (2024), Vasco Araújo produz um jogo entre ficção e realidade, materializado por esculturas compostas com objetos que remetem ao período ao qual retorna. Um exemplo é *My Way*, constituída por cinco cabideiros com todas as roupas que ele utilizou em seus trabalhos, sendo que cada peça leva o nome concertos performados por Maria Callas entre 1938 e 1965, denotando, portanto, um retorno a esses objetos que correspondem aos trabalhos dele, articulados a uma espécie de retrospectiva da cantora (*Ritornare* 2024).

Os objetos com os quais os três artistas dialogaram, em seus respectivos contextos, não condiziam com as funcionalidades que porventura poderiam ter noutras situações (Casetti 2015). No caso de Vasco, por exemplo, as roupas outrora utilizadas como parte de seu figurino, ali, ao serem alocadas e vinculadas à exposição, remetem-se a outros sentidos, especificidades e temporalidades. Tais conversações materializaram algo do rastro da passagem dessas pessoas num dado espaço-tempo e, desta maneira, conforme articulações dos três artistas que aqui abordamos, percebe-se tanto continuidades quanto descontinuidades, num movimento de diálogo em *delay* (Aquino 2017) com outros tempos, de tal modo, que esses objetos passam a atuar como espécies de cápsulas do tempo (Delmas 2010), permitindo, e de certo modo concretizando, os encontros entre diferentes pontas de tempo.

5. Considerações finais

O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. (Deleuze; Guattari 2010, 49)

Nesse texto, abordamos como o *movimento de reencontro* promovido em documentários autobiográficos correlaciona-se com a perspectiva de uma relação lazariana com a morte nessas produções, se tomarmos os arquivos e objetos de uma vida como espécies de cápsulas do tempo que materializam esses diálogos empreendidos entre diferentes pontas de tempo. Também articulamos aspectos de uma exposição para pensar essa relação de retorno a materialidades de outrora.

Ao abordarmos o documentário de Manoel de Oliveira nos deparamos com relações estabelecidas entre uma vida, uma casa, um cineasta, e, por fim, um filme: corpo humano, um imóvel e um corpo filmico conjugando-se a compor um relato audiovisual preparado para ganhar o mundo apenas após a morte do cineasta. No filme, esse diálogo entre diferentes temporalidades enfatiza fortemente, além da fricção temporal entre passado e presente, a projeção destes com o futuro, tendo em vista a característica peculiar de produção desse filme, feito para ser exibido apenas após seu

passamento. Nesse caso, é como se o próprio cineasta tivesse autoproduzido seu corpo fílmico lazariano, talhado num exercício de articulação temporal no qual o cineasta organizou/compôs a materialidade de seu próprio chamamento de volta ao mundo dos vivos, pois além de produzir o filme, também deixou instruções de sua exibição, num gesto testamental. Viegas (2025) também entende a obra de Manoel de Oliveira como sendo seu corpo, de modo que, mesmo quando o cineasta está ausente da tela, ou seja, quando não consta na imagem-projetada, da mesma forma ainda teríamos ali o seu corpo.

Pensar desta maneira, nos parece, ajuda a articular o movimento de retorno de Araújo (2024, 1) aos próprios arquivos. Vimos como o artista revisitou a busca por um outro corpo para seguir, para compor novos rumos em sua trajetória profissional, ou, como ele mesmo nos diz, para se livrar de uma dor, para afirmar seu poder pessoal: “*ritornare* para voar mais longe”. Na exposição, as roupas e objetos de outrora dão passagem ao encontro com aquele corpo que o artista pondera se reconhece. A si, parece tratar-se de um outro corpo, um outro momento de sua vida, ao qual buscou retornar, por meio do diálogo com seus objetos-arquivos-pessoais, outros corpos seus (Artières 2013), os quais, por meio desse movimento empreendido por ele, retornaram, saíram do armário e tocaram o tempo presente. Deslocando a perspectiva de Viegas (2025), para pensar esse retorno de Araújo (2024), além de revisitar o corpo orgânico de outrora, o artista plástico também dialogou com um momento diverso de sua produção artística, compondo, pois, nesse baralhamento de espaços-tempos uma outra corporeidade, qual seja, aquela de sua assinatura, aquele emaranhado de fluxos vitais, entre diferentes espaços-tempos, corporeidades e temporalidades que foram sendo impressos em seu trabalho, ao longo de uma vida.

Conforme destaca Casetti (2015, 38), os objetos “são algo que acontece”, perdem suas funções práticas quando aparecem nos filmes, ganhando outros sentidos e participando das narrativas fílmicas em questão, deslocados das funções cotidianas que teriam. Nesse jogo de sentidos, poderíamos pensar, por exemplo, que a escultura de José Dias Coelho, com a qual Guiomar Ramos dialoga no filme *Por Parte de Pai* (2018), de certo modo, corporifica o que ocorreu com a saúde de Vitor. Pois, como ela mesma diz, assim como ocorreu com o busto esculpido — cuja rachadura começou pequena e foi se ampliando, de modo a instaurar-se perpetuamente —, o aneurisma que o pai teve instalou-se de modo irreversível, a ponto de tomar-lhe a vida, dias depois da Revolução dos Cravos. Dessa maneira, um modo que ela encontrou de permitir-lhe um retorno ao mundo dos vivos foi por meio de um *diálogo em delay* (Aquino 2017), estabelecido com aquele outro pai, agora *nos* e *dos* documentos, como se esses objetos-arquivos pudessem ser os corpos despersonalizados a materializarem o retorno desse personagem lazariano, permitindo-lhe trafegar num *espaço entre* o mundo das memórias e o mundo dos vivos, num jogo empreendido por meio do gesto da filha de chamar-lhe de volta, *audiovisualmente*, ao presente.

Retomando ponderações de Gonçalves (2019), os arquivos pessoais de Vitor Ramos podem ser compreendidos como a materialidade do movimento de produção cinematográfico concretizado por Guiomar, em torno de um desejo de reencontrar seu pai. Assim, a cineasta fez diferentes pontas de tempo se encontrarem e promoveu os arquivos de vida do pai aos status de protagonistas do filme. “As cartas, fotografias, sonoridades e demais documentos ganharam vida, performando ali uma conversação das formas, uma dança textural dos suportes e da vivacidade que suas inscrições abrigavam, de tal modo que a morte se fez vida nesse modo de existir fílmico urdido pela cineasta” (Gonçalves 2019, 21). Os arquivos possibilitaram e materializaram o encontro com um outro pai, aquele *dos* arquivos, ao mesmo tempo que, ao baralhar temporalidades, concomitantemente consubstanciou-se um movimento de reencontro com algo daquele pai de outrora.

Neste texto, articulamos como os arquivos e objetos se relacionam com o *movimento de reencontro* empreendido pelos artistas nas obras analisadas. Em especial, ao focarmos nos dois documentários autobiográficos abordados, buscamos evidenciar a importância de *deslocar* o modo de pensar os objetos e arquivos nesses filmes. Nesses gestos que visaram movimentos de reencontros com o passado, tais materialidades coparticiparam de uma relação lazariana com a morte, ou seja, mesmo com o baralhamento de temporalidades empreendido por ambos os cineastas, aquelas conexões e relações por eles estabelecidas edificaram *espaços de morada e passagem*, corporificados por meio dos objetos e arquivos mobilizados.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e contou também com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), Brasil.

Agradecimentos

Este texto foi desenvolvido a partir de dois períodos de pesquisa realizados por Ingrid Rodrigues Gonçalves, vinculados ao projeto Film and Death (ERC 101088956), sediado no Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa (IFILNOVA). O primeiro, em outubro de 2024, com bolsa de capacitação da CAPES; e o segundo, em fevereiro de 2025, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), no âmbito de um fomento de mobilidade internacional.

Referências

- A *Bíblia Sagrada*. 1969. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil.
- Anderst, Leah. 2017. "The Self as Evidence and Collaborative Identity in Contemporary Autobiographical Documentary." *Auto/Biography Studies* 32 (2): 255–57. <https://doi.org/10.1080/08989575.2017.1288030>.
- Andrade, Sérgio. 2015. "Uma casa com arquitectura, memórias e angústia." *Público*, maio 4, 2015. <https://www.publico.pt/2015/05/04/culturaipilon/noticia/uma-casa-com-arquitectura-memorias-e-angustia-1694375>.
- André, Willian. 2016. "A angústia diante da morte em 'Lázaro', de Hilda Hilst." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (47): 269–86. <https://doi.org/10.1590/2316-40184713>.
- Aquino, Julio Groppa. 2017. "Diálogos em delay: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico." *Educação e Pesquisa* 43 (2): 311–26. <https://doi.org/10.1590/S1517-9702201608146649>.
- . 2016. "Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância." *Childhood & Philosophy* (12): 179–200. <https://doi.org/10.12957/childphilo.2016.23357>.
- Araújo, Vasco. 2024. *Ritornare*. Folder da exposição. Lisboa: Galeria Francisco Fino.
- Artières, Philippe. 2013. "Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento." Em *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*, editado por Isabel Siqueira Travancas, Joëlle Rouchou e Luciana Heymann, 45–54. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Aumont, Jacques, e Michel Marie. 2006. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus.
- Camargo, Fernanda Barini. 2020. "Visita ou Memórias e Confissões: o filme-testamento de Manoel de Oliveira." *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 40 (64): 95–110. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.40.64.95-110>.
- Canudo, Ricciotto. 1926. "Reflections on the Seventh Art." Translated by Claudia Gorbman, from "Réflexions sur le septième art" (1923). In *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, edited by Richard Abel, 291–302. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Casetti, Francesco. 2015. "Objects on the Screen: Tools, Things, Events." In *Cinematographic Objects: Things and Operations*, edited by Volker Pantenburg, 25–41. Berlin: August Verlag.
- Coelho, Sandra Straccialano, e Ana Camila Esteves. 2010. "A Narrativa Autobiográfica no Filme Documentário: Uma Análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette." *Doc On-line* 9 (dezembro): 19–42. https://www.doc.ubi.pt/09/dossier_coelho_esteves.pdf.
- Conway, Kelley. 2010. "Varda at Work: *Les Plages d'Agnès*." *Studies in French Cinema* 10 (2): 125–139. https://doi.org/10.1386/sfc.10.2.125_1.
- Costa, José Manuel. 2021. *Visita ou Memórias e Confissões*. Folder de exibição do filme. Cinemateca Portuguesa, 26 de abril, 2021. https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2021-04-26_VISITA-OU-MEMORIAS-E-CONFISSEES_1.pdf.

- Cuevas, Efrén. 2013. "Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries." *Studies in Documentary Film* 7 (1): 17–29. <https://doi.org/10.1386/sdf.7.1.17.1>.
- Daniels, Jill. 2017. "Blurred Boundaries: Remediation of Found Footage in Experimental Autobiographical Documentary Filmmaking." *Journal of Media Practice* 18 (1): 73–82. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1306338>.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- . 2005. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2010. *O que é a filosofia?* 3ª ed. Traduzido por Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34.
- Delmas, Bruno. 2010. *Arquivos para quê? Textos escolhidos*. Tradução de Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso.
- Derrida, Jacques. 2001. "Une certaine possibilité impossible de dire l'événement." In *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, edited by Gad Soussana, Alexis Noss and Jacques Derrida, 79–112. Paris: L'Harmattan.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. "Un conocimiento por el montaje: entrevista con Georges Didi-Huberman." *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (5): 17–22. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141>.
- . 2016. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Traduzido por Milene Migliano. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira. <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>.
- . 2017. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Doclisboa — XXII. 2024. *Festival Internacional de Cinema: Catálogo do festival*. Lisboa: Apordoc — Associação pelo Documentário.
- Epstein, Jean. 1924. "On Certain Characteristics of Photogénie." In *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, edited by Sarah Keller and Jason N. Paul, 292–296. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gonçalves, Ingrid Rodrigues, e Cintya Regina Ribeiro. 2025. "Arquivos De Uma Vida: Uma Zona De Fronteira." *Acervo* 38 (2): 1–22. <https://doi.org/10.64729/an.acervo.v38i2.2402>.
- Gonçalves, Ingrid Rodrigues. 2019. "Diálogos com a chama viva dos arquivos mortos." Em *Arquivos, memórias sensíveis e educação*, editado por Adriana Carvalho Koyama e Ivana Denise Parrela, 10–24. Belo Horizonte: ECI/UFMG.
- . 2016. "Uma dança dos corpos filmicos." *ETD — Educação Temática Digital* 18 (4): 835–856. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646440/14501>.
- Hilst, Hilda. 2003. "Lázaro." Em *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo.
- Lagos Labbé, Paola. 2011. "Ecografías del 'Yo': Documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad." *Comunicación y Medios* (24): 60–80. <https://doi.org/10.5354/rcm.voi24.19894>.
- Lane, Jim. 2002. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Macedo, Isabel, and Rosa Cabecinhas. 2014. "Diasporic Identity(ies) and the Meaning of Home in Autobiographical Documentary Films." *Revista Lusófona de Estudos Culturais* 2 (1): 54–71. <https://doi.org/10.21814/rlec.55>.
- Portugal. 2014. "Portaria n.º 435/2014 de 6 de junho." *Diário da República*, 2.ª série, n.º 109/2014 (6 de junho): 14.936. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/435-2014-25680373>.
- Portugal. 2013. "Portaria n.º 887/2013, de 11 de dezembro." *Diário da República*, 2.ª série, n.º 240/2013 (11 de dezembro): 35.476. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/887-2013-2967237>.
- Público. 2013. "Casa onde viveu Manoel de Oliveira classificada como Monumento de Interesse Público." *Público*, 11 de dezembro de 2013. <https://www.publico.pt/2013/12/11/culturaipsilon/noticia/casa-manoel-de-oliveira-classificada-como-monumento-de-interesse-publico-1615886>.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2008. "Fronteiras e horizontes do documentário." Entrevista a Manuel Alves Filho. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 1 a 7 setembro, 6–7.
- Ramos, Guiomar. 2023. "Vitor Ramos: uma trajetória no exílio." *Folha de Sala*. Biblioteca Nacional de Portugal, Serviço de Actividades Culturais. https://www.bnportugal.gov.pt/images/stories/agenda/2022/vitor_ramos_folha_sala.pdf.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ritornare. 2024. "Exposição de Vasco Araújo." Galeria Francisco Fino, Lisboa. <https://www.franciscofino.com/exhibitions/60-ritornare-vasco-araujo/>.

- Rosas, Vladimir, and Rubén Dittus. 2020. "The Autobiographical Documentary: Archive and Montage to Represent the Self." *Studies in Documentary Film* 15 (3): 203–19. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1815123>.
- Salles, João Moreira. 2005. "A dificuldade do documentário." Em *O imaginário e o poético nas ciências sociais*, editado por José Souza Martins, Cornelia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes, 57–71. Bauru: Edusc.
- Tonelo, Gabriel Kitofi. 2022. "Filmar-se, Sendo: O Tempo Narrativo Presente em Documentários Autobiográficos." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 9 (1): 30–57. <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.792>.
- Viegas, Susana. 2025. "Derrida on Cinema's Spectral Images: Time, Repetition, and Belief." In *Derrida and Film Studies*, edited by Kamil Lipiński and Andrzej Marzec, 53–69. Leiden: Brill.
- . 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222–39. <https://doi.org/10.3366/film.2023.02>.

Filmografia

- Eu Te Amo, Eu Te Amo*. Dir. Alain Resnais. França, 1968. 94 min.
- Interview*. Canal do Vimeo Galeria Francisco Fino. Publicado em setembro de 2024. <https://vimeo.com/1013556617/5a29ad7aa3>.
- Phantoms of Nabua*. Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, Alemanha, Reino Unido, 2009. 11 min.
- Por Parte de Pai*. Dir. Guiomar Ramos. Brasil, 2018. 86 min.
- Ritornare: Entrevista com Vasco Araújo*. Canal do YouTube Coffeepaste. Publicado em 2 de outubro de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=YPVxw2PuR6c>.
- Visita ou Memórias e Confissões*. Dir. Manoel de Oliveira. Portugal, 1982–2015. 68 min.

INGRID RODRIGUES GONÇALVES

Ingrid Rodrigues Gonçalves é doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Brasil), com dois períodos de pesquisa vinculados ao projeto Film and Death no Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa (IFILNOVA), com apoio da CAPES e da FAPERGS.

ORCID

[0000-0002-7288-5376](https://orcid.org/0000-0002-7288-5376)

CIÊNCIA ID

[4C1A-5B10-4C83](https://ciencia.id/4C1A-5B10-4C83)

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Av. Paulo Gama, s/n°, Prédio 12.201, 7º andar, CEP 90046-900. Porto Alegre, RS, Brasil.

FABIANA DE AMORIM MARCELLO

Fabiana de Amorim Marcello é doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período de estudos na Universidade Paris III e pós-doutorado no Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po). Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

ORCID

[0000-0001-9720-2650](https://orcid.org/0000-0001-9720-2650)

CIÊNCIA ID

[3F1B-6502-32FB](https://ciencia.id/3F1B-6502-32FB)

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Av. Paulo Gama, s/n°, Prédio 12.201, 7º andar, CEP 90046-900. Porto Alegre, RS, Brasil.

Declaração de conflito de interesses

Os autores declaram não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Gonçalves, Ingrid Rodrigues e Fabiana de Amorim Marcello. 2025. “O movimento de reencontro em documentários autobiográficos: retornar aos corpos, arquivos e objetos de uma vida.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 134-155. <https://doi.org/10.34619/tpbf-deh2>.

Recebido Received: 2025-05-30**Aceite** Accepted: 2025-11-04

© 2025 Ingrid Rodrigues Gonçalves e Fabiana de Amorim Marcello. Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos da [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite o uso, a distribuição e a reprodução sem restrições, em qualquer meio, desde que os autores originais e a fonte sejam devidamente creditados.