



O reencontro com quem estava ausente e presente: questões autobiográficas no documentário

Histórias Cruzadas (2008), de Alice de Andrade

The reunion with those who were absent and present: autobiographical issues in the documentary *Histórias Cruzadas* (2008), by Alice de Andrade

Francisco Alves Junior

Doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas (UFBA). Pesquisador do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte (GEEECA) da UFRB. email:chicoalv@gmail.com.



Resumo

Integrante do projeto de restauração das obras do cineasta Joaquim Pedro de Andrade e incluído como bônus no DVD de *Garrincha, alegria do povo* (1962), o documentário *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade, resgata a vida pública e privada de seu pai. Utilizando-se de um vasto material de arquivo, que inclui fotografias, filmagens caseiras, entrevistas e trechos de filmes realizados por ele, a diretora reconstrói uma parte da sua própria vida e a sua relação com a figura paterna. Diante disso, a nossa intenção neste artigo é compreender como Alice de Andrade reescreve uma parte da sua vida na presença e na ausência do pai ao longo dos anos que separam a morte do diretor e a realização do documentário.

Palavras-chave: Ausência; presença; autobiografia; *Histórias Cruzadas*

Abstract

Part of the project to restore the works of filmmaker Joaquim Pedro de Andrade and included as an bonus on the DVD of the *Garrincha, alegria do povo* (1962) recovers his public and private life in the documentary *Histórias Cruzadas* (2008), by his daughter Alice de Andrade. Using vast archives material such as photographs, home movies, interviews, and some movies recorded by him, the director reconstructs a part of her life and the relationship with the father. Because of this, this article aims to understand how Alice de Andrade rewrites part of her life and her relationship with the father years after his death and the realization of the documentary.

Keywords: Absence; presence; autobiography; *Histórias Cruzadas*

Ausência e presença

Integrante do projeto de restauração das obras do cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), e incluído como bônus no DVD do clássico *Garrincha, alegria do povo* (1962), o documentário *Histórias Cruzadas* (2008), realizado por Alice de Andrade, resgata a vida pública e privada do diretor, que também é o pai dela. Narrado em primeira pessoa, o documentário constrói um retrato afetivo do cineasta, bem como do cinema brasileiro e de uma geração de intelectuais que acreditavam no cinema como uma ferramenta importante de transformação da realidade brasileira. Utilizando-se de um vasto material de arquivo que inclui fotografias, filmagens caseiras, entrevistas e trechos de filmes realizados por ele, a diretora reconstrói uma parte da sua própria vida, as suas memórias e a sua relação com a figura paterna.

Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg no texto de apresentação do livro *Walter Benjamin: rastro, aura e história* escrevem que “aquilo que resta de um passado, de uma trajetória, pode constituir uma base para tentar compreender o que ocorreu a um indivíduo ou a uma sociedade” (SEDLMAYER; GINZBURG. 2012, p. 08). Os pesquisadores defendem que o rastro, enquanto aquilo que é vestígio, é uma categoria apropriada para interpretar e investigar o passado. Ou seja, aquilo que restou das experiências das personagens assinala uma presença, um passado vivenciado e que inevitavelmente reverbera no presente do narrador. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que o rastro não pode ser representado em sua totalidade devido ao caráter fugidio das memórias e das lembranças, e que, portanto, não é realmente o que foi a experiência de vida da personagem.

Os documentários que se apropriam dos vestígios acolhidos e escolhidos por quem os organiza devem levar em conta, então, que a sua construção narrativa depende da interpretação dessas sobras, e deste modo, reescrever as relações entre aquilo que diz respeito ao passado e ao presente. Reordenar os arquivos imagéticos e sonoros, assim como os testemunhos e as entrevistas, como no caso dos documentários autobiográficos, ou que se situam numa categoria similar, é afrontar as

possibilidades de desaparecimento da história e da vida, uma vez que, como nos lembra Ginzburg, “cada rastro, cada ruína, cada fragmento pode trazer em si um potencial de conhecimento do passado” (GINZBURG, 2012, p. 115). A afirmação do pesquisador dialoga com o que escreve Leonor Arfuch sobre a relação dos arquivos com a produção de memória. De acordo com ela, “o arquivo opera no campo da memória, como aquilo que se guarda, que resiste ao fluxo do desaparecimento, que por alguma razão permanece, se entesoura, se cultiva, se preserva” (ARFUCH, 2009, p. 371).

Arfuch acrescenta ainda que nas autobiografias, o desejo de reinscrever as suas próprias vidas vem sempre em companhia da certeza da finitude e do desaparecimento físico do narrador. Nesse ponto, é possível estabelecer uma convergência entre o pensamento da autora com a defesa que Jeanne Marie Gagnebin faz sobre a escrita como um lugar de produção de rastros e de preservação e produção da memória, haja vista que “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). Assim, ao se recorrer tanto aos arquivos imagéticos e sonoros quanto às entrevistas, confissões e testemunhos – que além de elucidar fatos importantes da vida das personagens, nos revelam segredos e contradições, estes documentários estão diretamente ligados à conservação das reminiscências.

Histórias Cruzadas se aproxima de uma série de documentários contemporâneos que se constroem em torno dos parentes dos realizadores, no qual “o indivíduo ao percorrer esse caminho busca, através das memórias (individual, coletiva, familiar, geracional e cultural), reconstruir a trajetória vivenciada pelos familiares, objetivando conhecer os outros para, por consequência, conhecer-se um pouco mais” (SOARES, 2019, p.49). Esses documentários com um forte acento autobiográfico, que podem ser chamados de documentários de filiação (ALVES JUNIOR, 2017), têm, entre outros objetivos, a “restituição da memória, da biografia familiar através da evocação das figuras parentais”. (NORONHA, 2014. p.114). De tal modo, este modelo de documentário, que tomam pai, mãe, avós, avôs e outros membros da família como personagem, se preocupa com “momentos determinantes da existência,

como a evocação de uma perda, um luto, um encontro, episódio ou fases decisivas da vida, uma separação” (NORONHA, 2014. p.115).

Portanto, não é por acaso que Alice de Andrade começa seu filme falando sobre a casa em que viveu com seu pai até os 26 anos. Assim como a diretora, outros cineastas partem de determinados acontecimentos traumáticos, ou não, para discutir e reinventar as suas vidas através dos filmes. É assim com os documentários *Rocha que Voa* (Eryk Rocha, 2002), *Person* (Marina Person, 2007), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *O Futebol* (Sérgio Oksman, 2015), *Guarnieri* (Francisco Guarnieri, 2017), *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) e *Tranças* (Lívia Sampaio, 2019), entre outros. Partindo da ideia que esses documentários podem ser lidos como autobiografias, a nossa intenção neste artigo é compreender como Alice de Andrade reescreve, a partir de um gesto autobiográfico, uma parte da sua vida na presença e na ausência do pai ao longo dos anos que separam a morte do diretor e a realização do documentário.

Produzindo uma presença

Logo após os créditos iniciais nos informar que se trata de um filme realizado por Alice de Andrade, uma imagem de arquivo é sobreposta por uma narração que nos interpela retoricamente sobre o papel da memória. Nesta primeira imagem, uma criança brinca na praia acompanhada de uma mulher, que lhe ampara quando uma onda do mar quase a derruba. A segunda, que surge logo após vermos um desenho da casa onde ela morou, é uma fotografia em preto e branco que entra na tela em um movimento vindo da direita para a esquerda quando a diretora nos conta sobre o seu irmão e sua irmã. Imagens em movimento mostram, agora, uma parte de sua família: seu avô, sua avó e seu pai, ainda criança. Uma voz em primeira pessoa se endereça diretamente aos espectadores e relata o seguinte: “o cenário principal de minha infância e adolescência foi uma casa aonde eu fui primeira filha única e depois do segundo casamento de meu pai, a irmã de Antônio e Maria”.

Guiados por uma câmera subjetiva, somos convidados a conhecer a casa. Ao nos mostrar os espaços vazios do imóvel, o desejo da diretora não é só falar sobre a demolição física da casa que está por vir, mas sobre um esvaziamento de uma parte da vida dela que precisa ser revisitada antes do seu desaparecimento. As ruínas da casa se entrecruzam, assim, às memórias dela, do seu pai e da sua família. A partir dos rastros de suas memórias, a narradora-personagem reinscreve sua trajetória familiar atrelada à própria história do país. Trazendo para debate a sua filiação – e ressaltando a importância do seu avô paterno, Rodrigo Melo Franco de Andrade, escritor ligado ao movimento modernista brasileiro e fundador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)¹, ela reconstrói uma parte da vida do seu pai e a sua inserção no campo intelectual e artístico, bem como a relação que este manteve com a realizadora.

Após ouvirmos a diretora nos explicar que a sua casa, além de servir de locação para alguns filmes do Cinema Novo, era ponto de encontro dos diretores ligados ao nascente movimento cinematográfico brasileiro, vemos imagens dela em ruínas. Sobre essas imagens de demolição do imóvel, a diretora relata: “em 1988, Joaquim Pedro de Andrade, meu pai, morreu de câncer de pulmão aos 56 anos. Sua obra se resume a seis longas-metragens e oito curtas realizados em 30 anos num período chave da história do Brasil”. Nessa breve abertura do documentário, que tem como objetivo a apresentação da personagem biografada, até então contada exclusivamente pela diretora, Alice de Andrade associa os escombros da sua antiga casa aos resquícios da sua própria memória. Deste modo, a entrada do espectador no filme se produz a partir do entrecruzamento entre uma instância física, representada pela casa que ela morou, e uma instância imaginativa, na qual a memória exerce um papel fundamental.

¹ Hoje, chamado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Restaurando a presença a partir da ausência

Histórias Cruzadas coloca em primeiro plano o processo de investigação do passado da realizadora atrelado à memória política e cultural do país. Dizemos isso, pois o espólio herdado pela diretora se deve igualmente pela atuação artística do seu pai e pela presença deste nos diversos campos de discussão sobre a identidade brasileira. As descobertas em torno de possíveis episódios da sua própria vida, até certo ponto desconhecidos por ela, são possíveis não somente em razão à convocação de pessoas que conviveram com ele, mas ao acesso a elementos importantes para reconstrução da figura paterna, como os arquivos. Nestes tipos de documentários, os arquivos exercem uma dupla função: de um lado transformam-se em sintoma de uma experiência, de uma presença, e do outro lado, em objeto de encenação e reordenamento das memórias. Os arquivos seriam, então, conforme nota Arfuch, um lugar de interpretação e de acúmulo de vestígios.

As entrevistas e os testemunhos se colocam neste mesmo patamar interpretativo. Embora saibamos que nem todo documentário autobiográfico precise trazer em sua construção narrativa a presença de entrevistados, quando estes se fazem presentes, ocupam um importante lugar na produção de um imaginário sobre a personagem representada. Isso se deve por conta da instauração de uma relação dialógica entre os diretores e as pessoas convidadas por eles para revelar aspectos determinantes da vida das personagens. Cabe lembrar, porém, que as entrevistas estão intimamente atreladas à memória, e assim sendo, passíveis de esquecimentos e fabulações. Os espaços de construção desse gesto de revelar aspectos positivos e negativos sobre os sujeitos podem ser ativados por meio do confronto com as imagens expostas diante dos entrevistados.

Assumimos, logo, que no documentário de Alice de Andrade a rememoração e a partilha de descobertas em relação à postura pública e privada da personagem são incitadas, quer pelo encontro entre os sujeitos participantes do processo de investigação de si, quer pelo tensionamento e confronto entre os rastros fabricados e inscritos pelo seu pai durante a produção de suas obras e de seus “atos

de comunicação” (ZUMTHOR, 2014). Esse processo de reavivamento da memória, por sua vez, se mostra latente nas obras cuja presença das personagens “continua a existir de forma misteriosa no presente” (GAGNEBIN, 2009, p.27). Os traumas, os períodos particulares nas vidas de seu pai, os vazios deixados pela morte, são, portanto, motes para a investigação sobre o passado da realizadora, buscando, assim, um maior conhecimento sobre as suas origens e a sua herança.

A investigação em torno das experiências de vida da figura paterna e a preservação e a conservação das produções artísticas e culturais realizadas por eles, têm não somente a intenção de resgatar momentos importantes das personagens, mas, sobretudo, garantir a inclusão dos descendentes em um espaço social e político no qual a herança configura-se como um bem, transformando o espólio que lhe foi transmitido em extensão da vida. A garantia da transmissão do legado familiar, entretanto, se deve pela possibilidade de narrar e identificar os rastros produzidos pelo pai ao longo de sua existência, evitando assim que o passado e a memória desapareçam por completo. Não seria exagero afirmarmos que em *Histórias Cruzadas*, reelaborar o passado de Joaquim Pedro, e por extensão, uma parte da vida da realizadora que lhes foi sonogada, revela um desejo de retorno e reparação das suas origens. Esse tipo de narrativa, portanto, tem como característica o reconhecimento das subjetividades da narradora, que por meio de uma relação dialética entre passado e presente, lhes garante uma ancoragem e uma inserção em determinado grupo profissional e social.

Só depois do preâmbulo de apresentação da personagem, finalmente vemos e ouvimos Joaquim Pedro de Andrade, já um diretor de cinema consagrado, falar sobre a sua trajetória. Em uma filmagem realizada no Salão Nobre da antiga Faculdade Nacional de Filosofia, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), datada do ano de 1978, o diretor explica que fora ali que boa parte dos cineastas ligados ao Cinema Novo, e que integravam o cineclubes Chaplin-Club, se formaram enquanto cinéfilos, críticos e cineastas. A narração em primeira pessoa deixa manifesta aos espectadores que as experiências descritas pela realizadora teriam sido vivenciadas por ela. Para

ratificar as suas lembranças, ao longo do filme a cineasta entrevista diversas pessoas que conviveram com seu pai, além de se utilizar de uma variedade de arquivos como elementos que não visa necessariamente um processo de evidência ou prova de verificabilidade, mas como um vestígio de memória.

O documentário agencia, assim, um processo de montagem e remontagem genealógica, tornando “presente aquilo que está ausente” (GAGNEBIN, 2009, p. 21). Diante das inúmeras possibilidades para representar a personagem, as escolhas da diretora parecem levar em conta que nesse tipo de filme “a ‘descrição’ do passado é uma construção que obedece à interpretação de rastros de diversa ordem (documentos, arquivos, testemunhos etc.) e a injunções singulares de enunciação” (GAGNEBIN, 2009, p. 21). Ao exumar os restos que sobreviveram às constantes ameaças de desaparecimento cotidiano, a diretora desloca também as narrativas para o campo de apreciação e do debate coletivo. Há nesse sentido, portanto, um gesto que transforma o passado e o presente em um palco de partilha de experiência, em que a figura parental está atrelada a uma história da coletividade.

Ora, se todo sujeito é um produto da época a qual ele é contemporâneo, não seria diferente com Joaquim Pedro. Os filmes realizados por ele, indubitavelmente carregam as marcas indeléveis do tempo e da história na qual está submersa. Concomitantemente, ao trazer para debate a atuação pública de seu pai perante o cenário cinematográfico brasileiro e mundial, Alice de Andrade promove de igual maneira uma reflexão sobre o cinema. Desse modo, tal documentário, que transforma o cineasta e o cinema em objetos de apreciação, pode ser lido como um importante retrato histórico. Concordamos com Arfuch quando ela reitera que “nenhum autorretrato, então, poderá se desprender da moldura de uma época, e nesse sentido, falará também de uma comunidade” (ARFUCH, 2010, p.141). O entrelaçamento das memórias e das histórias narradas pelo documentário traça não só um panorama das relações de ausência e presença da figura paterna na vida da realizadora, como também

expõe “à luz uma série de pequenos acontecimentos que vão além do interesse particular” (LIMA, 2013, p. 32).

O objetivo de Alice de Andrade não é apenas falar da falta que o pai faz na vida dela, mas também preservar o espólio cultural e econômico da qual ela é herdeira. Esse legado é construído a partir das memórias da diretora e também pela mediação das entrevistas com as pessoas que conviveram com ele. A herança deixada por Joaquim Pedro à diretora e aos seus irmãos passa não só pela obra cinematográfica do cineasta, mas, principalmente, pelas relações dele com o Cinema Novo. A busca por seu pai começa logo após a abertura. Depois de ouvirmos o cineasta Cacá Diegues dizer que o objetivo dos cineastas que faziam parte do movimento cinemanovista era mudar o mundo, a diretora, em conversa com Nelson Pereira dos Santos, comenta sobre as primeiras dificuldades vividas por eles e, em consequência, também pelo seu pai. Sentados, lado a lado, nas poltronas de um cinema que exhibe o curta-metragem *Cinema Novo* (1967), ela ri quando o diretor de *Rio 40º* (1955) fala que para a realização dos filmes era necessário tomar empréstimos bancários, mas que nem ele e nem o produtor Luiz Carlos Barreto tinham absolutamente nada, mesmo sendo avalistas de alguns dos financiamentos.

É pelo cruzamento de memórias e pela aproximação com outros diretores que a figura de seu pai e dela mesma são justapostas. O depoimento de Sylvie Pierre sobre a unicidade e o companheirismo dos cineastas membros do novo cinema brasileiro é um bom exemplo disso. Entrecortadas às falas da crítica francesa, imagens em movimento coloridas nos mostram diversos cineastas importantes, como o próprio Joaquim Pedro, Mário Carneiro, Leon Hirszman, Zelito Viana, entre outros. Crianças brincam em um parquinho e correm alegremente. Entre elas está a própria Alice, sorrindo para a câmera e sendo carregada nas costas por uma garota. Esse gesto de apresentar aos espectadores a sua intimidade ao lado dos amigos do seu pai não é um ato gratuito. É pelo contato



com tais imagens que a diretora relembra um fato traumático do seu passado, mesmo só sendo sabido por ela depois de muito tempo:

Muitas das coisas da minha infância eu só vim entender bem mais tarde. Éramos crianças felizes de um grupo de amigos muito ligados. Para me proteger, meus pais me mantiveram alheia aos acontecimentos políticos que abalavam o país. Meu pai foi preso duas vezes sem que eu tivesse qualquer conhecimento a respeito (HISTÓRIAS, 2008).

Na sequência seguinte, a realizadora nos mostra, a partir de um breve *travelling* frontal de dentro de um carro, imagens do Rio de Janeiro. O destino é o Centro Cultural Templo Glauber. Já do lado de dentro, a diretora caminha pelos corredores da Casa abraçada com Lúcia Rocha. Nesses corredores é possível ver várias molduras com cartazes, cartas e trabalhos de Glauber Rocha. Na maior delas, agora já sobre a cabeça das duas, uma foto em preto e branco do diretor parece olhar diretamente para o espectador. Primeira guardiã do legado do filho, Dona Lúcia explica que há 25 anos, desde a morte dele, que ela se dedica a catalogar papéis, fotografias, arquivos, entrevistas, etc. Além disso, o local serve também como referência para pesquisadores e pesquisadoras interessados em estudar e conhecer mais sobre a obra e vida do diretor baiano. Sobrepostas por três fotografias em preto e branco relacionadas à infância de Alice de Andrade (em uma delas sendo carregada no colo por seu pai) e uma foto colorida (que cremos ser da antiga casa da família dela), Paloma Rocha, filha de Glauber, narra momentos do seu passado em companhia dela e dos pais de ambas.

O depoimento de Paloma Rocha funciona como gancho temporal para a volta da diretora à sua antiga casa em Ipanema. Imagens dos escombros, do chão repleto de madeiras e de pedras. Diante dos destroços de suas memórias, a narradora nos conta que: “nossa casa foi demolida no ano 2000. Não assisti a esse espetáculo. Eu estava morando em Paris e acabara de descobrir que os filmes do meu pai estavam desaparecendo por falta de conservação”. Se a escrita do documentário, de um lado exuma o seu passado – e o passado do seu pai – de outro, preserva o seu legado. Em um clima descontraído, acompanhadas do cineasta Georges Ulmann, na pequena sala da casa de Sylvie Pierre,

a diretora se diverte junto com eles ao relembrar os bastidores de uma entrevista com o pai dela. A entrevista, que gira em torno do legado cultural do próprio Joaquim Pedro, se relaciona diretamente à cena seguinte.

Após Joaquim Pedro revelar nesse encontro a sua aproximação com o campo da literatura, herdada do seu pai, a diretora insere um pequeno fragmento de *O Poeta do Castelo* (1959). Nele, deitado em sua cama e ainda de pijamas, vemos o escritor Manuel Bandeira. De posse de uma máquina de datilografar preta, ele consulta um dicionário, acomodado em uma estante de livros bem ao lado da cama. Na cena posterior, percebe-se uma tonalidade diferente entres os fragmentos do mesmo filme. Um detalhe nos chama à atenção: no alto desse mesmo fragmento, em letras brancas, um cronômetro. Sobre essa imagem, logo depois seguida de um plano, agora em um enquadramento médio que nos mostra o escritor com as mãos em frente à boca, a diretora revela aos espectadores o porquê de tal diferença de coloração:

Em 2003 meus irmãos reativaram a firma de Produção de nosso pai e, juntos, empreendemos a restauração digital de sua filmografia completa. A Petrobras financiou integralmente essa aventura que representou quatro anos de trabalho realizado na Cinemateca Brasileira e no Laboratório Teleimage, com ajuda de Cinematecas do mundo inteiro. (HISTÓRIAS, 2008).

A diretora deixa evidente, portanto, que a sobrevivência da memória e do legado de Joaquim Pedro é um ponto de convergência entre ela e os seus irmãos. Cabe lembrar que o documentário *Histórias Cruzadas*, incluído como bônus no DVD do documentário *Garrincha, alegria do povo* (1962), integra o projeto de restauração das obras do cineasta brasileiro. Deste modo, podemos inferir que o documentário promove um duplo gesto de reencontro de Alice de Andrade com o seu pai. O primeiro deles pode ser caracterizado pelo desejo de recontar, a partir dos rastros (fotografias, imagens em movimento, entrevistas, etc.) uma parte da sua relação de infância e da fase adulta com ele. O outro gesto é na escritura do próprio filme, uma vez que revela aos espectadores, durante o processo de feitura dele, a sua relação com as obras produzidas pelo pai. Esse duplo gesto, proporciona, a partir

do contato da diretora com aquilo que restou dos vestígios da figura paterna, restituir uma experiência familiar, muitas vezes inenarrável no âmbito das memórias.

Outra cena importante do documentário é quando a diretora, logo depois de assistirmos a um trecho do curta-metragem *Couro de Gato* (1962), nos mostra através de imagens granuladas, escuras e com a ajuda de legendas de identificação escritas em primeira pessoa, sua irmã (segurando uma pequena câmera de filmagem) e seu irmão atentos a uma projeção. Apesar de se referir a eles anteriormente na abertura e, novamente, quando ela revela aos espectadores o seu empenho em restaurar as obras realizadas por seu pai, essa é a única vez durante todo o filme que podemos vê-los já na fase adulta. Há nesse sentido, portanto, um gesto por parte da diretora em explorar, de forma consciente no documentário, o espólio herdado por eles. Não seria exagero deduzir, que ao promover o resgate do patrimônio cultural deixado pelo seu pai, Alice de Andrade entende que “a família tem um papel considerável, não apenas na transmissão, mas também na gestão do patrimônio econômico, especialmente através das ligações de negócios” (BOURDIEU, 2011, p. 133).

Um pouco mais à frente, para relembrar a produção e a recepção do documentário *Garrincha, alegria do povo*, a diretora convoca a mãe, primeira esposa de Joaquim Pedro. Um disco na vitrola toca uma música que não sabemos qual é. Inserida provavelmente no processo de montagem, essa música estabelece uma ligação com o fragmento do filme exibido logo em seguida. Nele, vemos o ex-jogador do Botafogo dançando ao lado das filhas. O narrador, depois de dizer o nome das sete filhas, nos expõe a frustração do jogador em não ter um filho para lhe passar o seu legado. Sentadas em um sofá, ainda com a capa do disco em mãos, Sarah de Castro Barbosa rememora a primeira exibição do documentário realizado pelo seu ex-marido: “o Joaquim passou o filme pela primeira vez e o Glauber estava lá na Líder, na primeira fila e disse: essa música foi a Sarah que escolheu”. Ambas riem e ela continua: “ele achava que era uma música metida à besta. Elogiando, mas ao mesmo tempo criticando um pouco”.



Ainda durante o seu processo de redescoberta das experiências vividas por seu pai, Alice de Andrade conversa novamente com Sylvie Pierre, que revela à diretora alguns aspectos da personalidade de Joaquim Pedro: “seu pai era a coragem em pessoa. Agir com inteligência ou estupidamente. Seu pai era a própria inteligência. Nos piores momentos (se referindo à ditadura militar) ele não fugiu. Ele teria preferido a morte ao exílio”. Aludindo-se ao filme *Os Inconfidentes* (1972), a diretora nos apresenta um pequeno trecho da entrevista com Lúcia Rocha. A mãe de Glauber Rocha nos conta que fez parte da equipe de arte da produção, assim como fazia com os filmes realizados pelo filho, porém, apenas Andrade a pôs nos créditos finais de sua obra.

Um pouco mais à frente, a diretora insere alguns trechos de *Guerra Conjugal* (1975), filme que critica as relações de desigualdade de gêneros, os desejos sexuais reprimidos e, principalmente, o moralismo construído em torno da família como uma instituição sólida. Em conversa com Jean-Claude Bernardet, ele relembra que o filme “estourava a família brasileira, né? Essa família bem-comportada, católica. Tudo isso, com esse filme, estourava”. Agora sobre a imagem de outro trecho, em que uma mulher, se vendo a partir de um pequeno espelho de mão ajeita os cabelos, o pesquisador completa: “e você sabe muito bem os egos que tem na sua família, aliás, não é?”, referindo-se à própria Alice de Andrade. Essa fala, acompanhada da cena supracitada do longa-metragem, funciona como apresentação da atriz Cristina Aché, segunda esposa de Joaquim Pedro e mãe de sua irmã e seu irmão.

Sem polemizar o comentário realizado por Bernardet, acreditamos que a diretora, sutilmente, expõe que o pai foi criticado pela família ao se relacionar com uma mulher mais jovem e atriz de filmes considerados eróticos. Sobre algumas fotografias em preto e branco e coloridas (nas quais, supomos que ela própria apareça com um dos irmãos no colo), Alice relata que essa nova fase inaugura também uma nova etapa na carreira dele. Depois de explorar a controversa censura ao curta-metragem *Vereda*

Tropical (1977), que conta com a participação de Cristina Aché no elenco, Alice de Andrade volta ao tema da filiação de seu pai, e em consequência, dela mesma.

Um gesto autobiográfico

Uma imagem panorâmica nos mostra uma cidade íngreme. É possível perceber, ainda nesse plano geral, três igrejas e muitas casas. Do lado esquerdo superior desta mesma imagem, o nome do curta-metragem: *O Aleijadinho* (1978). É partindo dessa obra que Alice de Andrade traça um panorama genealógico entre o seu avô, o seu pai e ela própria. Em uma narração em *off*, ela nos diz:

O que é o patrimônio? A origem da palavra é a herança do pai. Joaquim Pedro realiza então um documentário sobre o escultor barroco, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, cuja obra havia sido preservada e revelada por seu pai. Eu gostava de trabalhar no escritório do meu avô Rodrigo. À medida que a restauração dos filmes do meu pai avançava eu entendi até que ponto a sua obra dialogava com a obra e o pensamento de seu pai. Só agora eu percebi que nosso trabalho se inscreve nesse mesmo movimento. Tiradentes era o herói preferido da nossa família. Ele jamais traiu as suas convicções. Joaquim Pedro também pagou um preço alto por nunca ter feito concessões e permanecido fiel aos seus princípios morais e políticos. (HISTÓRIAS, 2008).

De volta à temática da literatura modernista brasileira – o que reforça os laços de Joaquim Pedro com o pai – a diretora nos conta sobre a realização do longa-metragem de ficção *O Homem do Pau Brasil* (1981), último filme dirigido por ele e que tinha como intenção recontar a famosa Semana de Arte Moderna de 1922. Joel Lopes, diretor de fotografia deste filme, retira um rolo de fita de dentro de uma gaveta. Fotografias em preto e branco e coloridas nos mostram agora os bastidores da realização do filme. Lopes rememora a obsessão e o jeito engraçado de Andrade durante uma conversa dele com Marco Antônio Cury, diretor assistente e montador. Fora de quadro, Alice de Andrade ri da imitação.

Na sequência seguinte, a diretora estabelece novamente uma aproximação entre a preocupação dela em restaurar as obras do pai e a existência do Tempo Glauber como um lugar de

conservação das ideias e dos ideais de Glauber Rocha. Depois de comentar o impacto da morte do cineasta baiano na vida dela, imaginando que não suportaria se acontecesse o mesmo com Joaquim Pedro, a diretora ressalta que desde 2003 Paloma Rocha também se dedica a salvaguardar as obras do pai. Entrecortado com imagens de arquivo do velório e do enterro de Glauber, a entrevista realizada com Paloma, a qual ao fundo vemos o cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e fotografias de cena, nos revela o pensamento dela a respeito do espólio glauberiano:

A restauração dos filmes é fundamental, mas é fundamental para quê? Elas são as ideias daquelas pessoas. Brasileiro gosta de cortar as referências, cortar a memória, entendeu? E esses filmes, são filmes seminais, são filmes de referência, são filmes que irrigam, né? Faz um refluxo novo no nosso coração, faz parte da nossa história que irrigam nosso pulsar criativo. Eu acho que a gente veio ao mundo, Alice, para fazer uma ou duas coisas importantes. Aí, eu fui abrindo mão das minhas vaidades, das minhas necessidades pessoais. É muita dádiva, é muita luz, muita imaginação, muita criatividade é muito tudo que esses caras fizeram. Então, em nenhum momento eu imagino que eu poderia, com toda a minha criatividade, com toda a minha emoção, com tudo, que eu não devesse uma parte dela a eles. Eu poderia fazer alguma coisa melhor do que não fosse isso que eu estou fazendo aqui agora. (HISTÓRIAS, 2008).

A fala de Paloma Rocha sobre a restauração das obras de seu pai estabelece uma relação não apenas com o processo de resgate dos filmes de Joaquim Pedro, realizado por Alice de Andrade e pelos seus irmãos, mas também com a própria trajetória familiar das duas. Dizemos isso, pois logo após sermos informados da preocupação de ambas em resguardar o patrimônio deixado pelos seus pais, vemos a realizadora projetar pequenos fragmentos de filmagens antigas. Ao seu lado, a filha da diretora. Uma biblioteca serve de sala de projeção. Sobre essas imagens, que funcionam como gatilhos de rememoração, a narradora comenta em voz *off* que o pai era seu melhor amigo: “Ele não chegou a conhecer a minha filha Clarice, mas ela pôde ainda aproveitar um pouco a casa de Ipanema”.

Essas imagens projetadas dialogam com as filmagens caseiras que abrem *Histórias Cruzadas*. Sabemos, enfim, nesta sequência, que tais imagens foram gravadas por Joaquim Pedro na cidade de Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, cenário de um documentário que leva o mesmo nome da cidade

litorânea, realizado por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro em 1959. Segundo nos esclarece Alice de Andrade, foi lá que ela, seu pai e mais duas roteiristas, entre elas Ana Maria Galano (última companheira de Joaquim Pedro) prepararam o roteiro de *Casa-Grande, Senzala & Cia*, baseado no livro *Casa-Grande e Senzala* (1933), escrito por Gilberto Freyre, este, personagem de seu curta-metragem *O Mestre de Apipucos* (1959). Sobre algumas fotografias de pré-produção e dos planos de filmagens, a diretora nos explica que o filme teria como responsáveis pelas trilhas, Tom Jobim, Chico Buarque e Gilberto Gil, além de contar com o arquiteto e urbanista Lúcio Costa como diretor de arte.

A casa em que Alice de Andrade morou é novamente reintroduzida aos espectadores enquanto ela explica o processo de produção do filme que seu pai não chegou a realizar. Ao se referir a uma conversa anterior com a diretora, Walter Lima Jr. comenta em voz *off*: “Joaquim virou filme. Ontem você contando a história da demolição da casa e que, debaixo dos tijolos e da demolição saia pedaços de filmes, parecia que a casa sangrava filme”. Agora, já em quadro, de costas para um rio, o realizador completa: “Joaquim virou filme, virou imagem. Então, é uma forma sutil de vida que a gente pode restaurar”. O documentário termina com diversas imagens em movimento em preto e branco, que acreditamos serem de Joaquim Pedro ainda criança, em uma delas, acompanhado de Rodrigo de Andrade. Sobre essas imagens, que encerram *Histórias Cruzadas*, a música *Tanto Mar* (1978), composta e cantada por Chico Buarque sobre a Revolução dos Cravos, em Portugal. Se nela, o cantor esperava que os cravos da Revolução portuguesa inspirassem a luta revolucionária no Brasil, Alice de Andrade parece apostar que com a restauração dos filmes de Joaquim Pedro a continuidade da obra de seu pai foi “plantada nalgum canto de jardim”.

Considerações finais

Como foi possível perceber, *Histórias Cruzadas* situa-se no que chamamos de autobiografia. Narrado pela própria Alice de Andrade, o documentário revela aspectos importantes da intimidade e da

produção cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, assim como a ausência e a presença dele na vida da diretora. Após 20 anos da morte do cineasta, a realizadora resolve remexer no passado e reescrever a vida do pai, e conseqüentemente, inventar um passado que ela não pôde viver com ele. Ao recorrer ao uso de arquivos públicos e privados e às entrevistas com pessoas que se relacionaram com o pai, a diretora construiu um documentário que retrata as relações de sua família com as artes e a cultura brasileira.

Essa ausência presente, que ressoa no cotidiano da diretora, é narrada a partir da intersecção entre vida e obra de ambos. Não é à toa que ela decidiu ter o cinema como profissão. Ao fazer um filme sobre a figura paterna, Alice de Andrade expõe seus dilemas, suas descobertas e suas frustrações. Porém, ao mesmo tempo, revela aos espectadores o lugar da sua família no mundo - que não é qualquer lugar. Partindo de uma perspectiva genealógica, a diretora não se lança completamente ao desconhecido. Ao contrário, como podemos perceber através do modo como ela opta em narrar a vida de Joaquim Pedro. As falas sobre o pai são elogiosas, o que pode denotar um certo controle sobre as imagens produzidas sobre ele.

Por fim, acreditamos que o documentário nos permite conhecer um pouco mais sobre a trajetória do cineasta, assim como a sua maneira de pensar o cinema e o país. A perspectiva autobiográfica adotada pela diretora para falar sobre a presença e a influência do pai na vida dela, revela um movimento em direção à uma tendência atual de muitos documentários, que é tomar as figuras parentais como espelho de si mesmos, tensionando os limites entre o que diz respeito à vida pública e a vida privada das personagens.

Referências

ALVES JUNIOR, Francisco. *Tudo sobre meu pai: rastros de filiação nos documentários Rocha que voa, Person e Histórias Cruzadas*. 2017. 154 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. 2017.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.



- ARAÚJO, Luciana Corrêa. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. "Apêndice: o espírito da família". In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 2011. p. 124-135.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. "Apagar os rastros, recolher os restos". In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). Walter Benjamin. *Rastro, aura e história*. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.
- _____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. "Da memória à presença. Práticas do arquivo na cultura contemporânea". In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 204-217.
- GINZBURG, Jaime. "A interpretação do rastro em Walter Benjamin". In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.
- HISTÓRIAS Cruzadas. Direção de Alice de Andrade. Produção: Mécanos Productions (França) e Filmes do Serro (Brasil). Produção executiva: Dominique Arhex e Mauro Pizzo. Direção de produção: Karla Holanda. 2008. DVD. 52 min. som. cor.
- LIMA, Rachel. Esteves. "A máquina da memória em movimento". In: SOUZA, Eneida Maria de; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos. (Org.). *Figurações do íntimo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 31-44.
- NORONHA, Jovita. *Em nome do pai: La Dernière Année, de Philippe Vilain*. Revista ORGANON, v. 29, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/48415/31804>>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- ODIN, Roger. "Filme documentário, leitura documentarizante". *Significação* – ano 39. nº32. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: http://www.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf>. Acesso 30 ago. 2012.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: a cultura da memória e a guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire D'Águiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. "Apresentação. A fala do indizível". In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 07-12.
- SOARES, Tanira Rodrigues. *Tessituras da memória: lembrar, narrar e ressignificar*. 2019. 203 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Bens Culturais) - Universidade La Salle, Canoas, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.