

Dos arquivos familiares às escritas sonoras em *Pa_Terno*, um *podcast storytelling* autoficcional

Márcio Henrique Melo de Andrade¹

Resumo: Neste artigo, investiga-se a conexão entre a produção de *podcasts storytelling* e a narrativa autoficcional a partir da análise da minissérie radiofônica *Pa_Terno* (criada por Márcio Andrade), que aborda a relação entre o roteirista e seu pai, diagnosticado com doença de Alzheimer. Com dez episódios com duração de 10 minutos, a minissérie narra esse universo a partir da retomada de materiais de arquivo familiar e a análise dos roteiros busca compreender como as narrativas de vida se desenvolvem através da linguagem radiofônica. Para isso, serão combinados autores da produção radiofônica contemporânea (FERNANDES, 2019; LINDGREN, 2020), dos filmes de família (ODIN, 1995; LINS; BLANK, 2012), das escritas documentárias de si (LANE, 2002; MACDONALD, 2013) e dos ritos de passagem e imagens em torno do luto (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b; VAN GENNEP, 1977).

Palavras-chave: Podcast; Narrativa; Documentário; Escrita de Si; *Pa_Terno*.

From family archives to sound writings in *Pa_Terno*, an autofictional storytelling podcast

Abstract: In this article, we investigate the connection between the production of storytelling podcasts and the autofictional narrative from the analysis of the radio miniseries *Pa_Terno* (created by Márcio Andrade), which addresses the relationship between the screenwriter and his father, diagnosed with Alzheimer's disease. With ten episodes lasting 10 minutes, the miniseries narrates this universe from the resumption of family archive materials and the analysis of the scripts seeks to understand how life narratives are developed through radiophonic language. For this, authors of contemporary radio production (FERNANDES, 2019; LINDGREN, 2020), family films (ODIN, 1995; LINS; BLANK, 2012), self-documentary writings (LANE, 2002; MACDONALD, 2013) will be combined. and rites of passage and images around grief (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b; VAN GENNEP, 1977).

Keywords: Podcast; Narrative; Documentary; Self-writing; *Pa_Terno*.

Introdução

06 de outubro de 2022. Onze e cinco da noite. Eu já estava dormindo desde as nove da noite quando ouvi meu telefone chamando. Não consegui atender. Acho que demorei a acreditar que alguém estaria realmente me telefonando aquele horário.

Essas frases acima dão início ao primeiro episódio de *Pa_Terno*, uma das temporadas do *podcast storytelling* autoficcional *Espelhos Partidos*, criado e desenvolvido pelo roteirista e

¹ Roteirista, Pesquisador, Produtor. Doutor em Comunicação (PPGCOM/UERJ), com período sanduíche na Universidad de Navarra (Espanha) – com financiamento CAPES – e Mestre em Educação Tecnológica (UFPE).

pesquisador Márcio Andrade por meio da produtora Combo Multimídia. Nesse pequeno fragmento, percebe-se como a pessoa real e o personagem se conectam em um híbrido que será desdobrado em dimensões entre o desejo de ver uma imagem e o de mostrá-la a alguém. Ao longo da história humana, ambos os desejos situam a narrativa e a imagem entre os dois estatutos que lhe conferem o regime do sujeito e do objeto (MONDZAIN, 2015a). Esse sentido da imagem como lugar de representação de desejos de ver e se ver se funda nas artes rupestres, passa pelas proibições ao gesto representativo nas religiões monoteístas de base judaico-cristã e pela elaboração dos conceitos de arte e das diferentes escolas artísticas, chegando à perfeição das propagandas de *outdoor* como os instantâneos nas fotos em *smartphones*. Nesse sentido, ao invés de carregar somente um aspecto concreto daquilo que pode ser visto, o sentido narrativo que as imagens evocam carrega algo de intangível e etéreo:

Devemos encarar a imagem não só como produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível (BELTING, 2014, p. 10).

Essa forma de perceber a narrativa a partir da operação imagética desvela, portanto, não somente a criação da imagem como forma de autoria de uma obra, mas também de uma construção de formas de perceber e narrar o mundo histórico. Essa narrativa, por sua vez, transparece um desejo de construir também a si mesmo a partir de uma interrelação entre noções de imagem, corpo e meio como elementos essenciais para quaisquer gestos de figuração. Por investir na produção de imagens a partir dos elementos constitutivos das sonoridades (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio), o rádio, desde sua criação, sempre foi concebido como um potente veículo para a produção de narrativas nos mais diversos gêneros e formatos – jornalísticas, educativas, dramáticas, publicitárias.

Atualmente, a produção de conteúdo para internet tem possibilitado o reavivamento de gêneros que emissoras comerciais de rádio não oferecem tanta atenção e, justamente por isso, terminam encontrando uma diversidade de públicos de nicho interessados. A partir da emergência e disseminação das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs), o formato do *podcast* (programas sonoros para internet) vem solidificando outras formas de produção, distribuição e recepção de conteúdo para os mais diversos públicos. Nos últimos anos, *podcasts* no formato de *storytelling* (contação de histórias reais ou ficcionais) têm se tornado cada vez mais comuns e conhecidos no universo cibernético. As formas da narrativa no *podcast storytelling*, por mais que não desenvolvam de forma concreta a imagem, desvelam outras formas de ver e se ver que se atravessam por meio de suas estratégias de construção narrativa e sonora.

Desta forma, o *boom* do *podcast storytelling* vem favorecendo não somente uma amplificação, mas uma diversificação das possibilidades de criação de imagens e narrativas. Nos últimos anos, *podcasts* no formato de *storytelling* têm se tornado cada vez mais comuns no universo cibernético – como *Projeto Humanos*, *Serial* e *99% Invisible*. Contudo, apesar de toda essa variedade de produtos, o gênero documentário ainda tem aparecido pouco nesse cenário e, quando emerge, termina sendo prioritariamente conectado aos formatos do rádio-jornalismo, como debates, entrevistas e reportagens. Ao mesmo tempo, a difusão das tecnologias digitais de informação e comunicação vem favorecendo *blogs*, *vlogs* e redes sociais como espaços de exposição e formação de subjetividades em diversas possibilidades.

Neste artigo, investiga-se a relação entre a produção de *podcasts storytelling* e a narrativa documentária de caráter autoficcional a partir da análise de um produto radiofônico. Abordam-se os pressupostos teóricos que baseiam os processos de criação de *Pa_Terno*, que narra a relação entre o roteirista e seu pai, Adilson Andrade, depois que este vem desenvolvendo sintomas de doença de Alzheimer – doença degenerativa do cérebro que compromete funções como memória, linguagem etc.. Com abordagem autoficcional, cada um dos dez episódios com duração entre 10 e 15 minutos narra esse universo a partir da retomada de materiais de arquivo familiar (como fotografias, vídeos, áudios etc.), compondo relações entre a dissolução da memória e ideias em torno do luto.

Nos roteiros dos programas, o roteirista aborda como as relações entre presença e ausência da memória de uma figura masculina que o formou como sujeito, ao mesmo tempo em que os arquivos sonoros envolvem os primeiros sintomas da doença e a relação com outros familiares. Com linguagem ensaística, os roteiros dos programas combinam falas de um narrador, descrições e reflexões sobre fotografias, ambiências sonoras e gravações de telefonemas entre o roteirista e seus familiares. Neste artigo, realiza-se uma análise teórico-prática do processo de criação dos roteiros do podcast, buscando compreender como a escrita autoficcional acontece a partir do uso alegórico do material de arquivo, nas conexões e justaposições entre músicas, sons e palavras, e na narração com tons pessoais e reflexivos.

Inspirado em *podcasts* documentários e narrativos como *papo.nudity* (de Rafael Nogueira), *Janelas do Mundo* (de Babi Fontana) e *Além do Meme* (de Chico Felliti), o roteirista pretende compor um panorama, ao mesmo tempo, subjetivo e reflexivo em torno da dissolução da memória e as ideias em torno do luto. Neste artigo, parte-se da descrição e análise do processo de produção dos roteiros dos episódios para compreender como a linguagem documentária e as histórias de vida do criador e dos personagens se desenvolvem por meio dos elementos da linguagem radiofônica – palavra, música, efeitos sonoros e silêncio. Para isso, serão combinados autores que refletem o campo da produção radiofônica contemporânea (FERNANDES, 2019; LINDGREN, 2020), dos filmes

de família (ODIN, 1995; LINS; BLANK, 2012), das escritas documentárias de si (LANE, 2002; MACDONALD, 2013) e dos ritos de passagem e imagens em torno do luto (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b; VAN GENNEP, 1977). A partir dessas conexões, compreende-se como, em *Pa_Terno*, os elementos da linguagem radiofônica trazem especificidades na construção do roteiro audiovisual ao potencializarem os aspectos imaginativos das sonoridades, enfatizarem o caráter íntimo da abordagem e possibilitarem experimentações na construção narrativa.

A explosão do *storytelling* – Do *podcast* como uma forma em ascensão

Desde sua criação, o rádio sempre foi concebido como um potente veículo para narrativas em seus mais variados gêneros e formatos (jornalístico, musical, infanto-juvenil, radionovela etc.), que se popularizaram e se diversificaram a partir das mudanças em seu consumo. A partir das possibilidades que as tecnologias digitais vêm oferecendo no que se refere à produção e disponibilização de conteúdo para os mais diversos públicos, a potência dos produtos sonoros se estabelece com cada vez mais intensidade. No caso do *podcast*, trata-se de um produto comum de ser produzido e consumido, já que se trata de um programa sonoro que pode ser baixado e ouvido em qualquer hora e local por meio de diversos dispositivos – *notebook, smartphone, tablet* etc. -, aderindo facilmente à lógica do consumo personalizado de conteúdo. Serviços de *streaming* começaram a fornecer primeiro o formato de *playlist*, e mais recentemente se sofisticaram com a oferta de *podcasts* que incluem locuções, efeitos sonoros e vinhetas. Além disso, vêm abrangendo uma grande diversidade de temas e públicos – tecnologia, cultura, política, economia, arte, comportamento, humor, sexualidade etc. – e apresentando formas de fácil acesso e um consumo distinto dos programas de rádio convencionais.

No *podcasting*, diferentemente da radiodifusão convencional, a recepção é assíncrona, em que cada indivíduo decide quando e onde vai ouvir o conteúdo assinado. O *podcast* é descarregado no computador e, a partir daí, pode ser consumido imediatamente ou copiado para um tocador multimídia (telefone celular, iPod etc.), sendo fruído de uma única vez ou de forma fragmentada (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2008, p. 103). Ao romper com os modos tradicionais de consumir conteúdo, a internet contribui para que o usuário se alterne em múltiplas telas por meio de *smartphones, tablets, notebooks* etc. Desta forma, esse ambiente múltiplo colabora com variadas “formas de participação, interação e consumo ubíquos que nos permitem estar ao mesmo tempo vendo, compartilhando, criticando, parodiando e interagindo em tempo real, presente, habitando diferentes espaços” (FERREIRA, 2016, p. 804). Os modos de participação que as mídias sociais proporcionam remodela constantemente o comportamento dos indivíduos no ciberespaço e reajusta as relações entre produção, distribuição de conteúdo audiovisual. Ao mesclar

as instâncias potenciais de produção e consumo, os produtores/consumidores – segundo nomenclatura proposta por Bernadazzi e Costa (2017) – se tornam “usuários das mídias sociais que consomem o conteúdo que transita pelas redes, mas que está apto a se tornar produtor de conteúdo a qualquer momento, podendo ser também o produtor de conteúdo que interage com outros produtores e, nesse momento, está como consumidor” (p. 150).

Nos últimos anos, vem crescendo a quantidade de estudos e pesquisas que aprofundam as investigações em torno das estéticas e condições de produção e recepção destes produtos. Assim, o *podcast* vem sendo considerado uma “forma de expressão cultural de uma sociedade digitalizada, que contribui para o desenvolvimento de formas individualizadas de produção, disseminação e armazenamento da informação” (BOTTENTUIT JUNIOR; LISBÔA; COUTINHO, 2009). Por sua versatilidade, pode ser empregado em variados contextos tanto de entretenimento como educativos, ampliando os espaços e possibilidades de consumo e aprendizagem e diversificando formas de expressão e interação entre sujeitos através da criação de *podcasts* para jovens e adultos. Mesmo que não apresente ligação direta com o surgimento e difusão de rádios comunitárias na América Latina e Europa dos anos 70 e 80, certamente este formato ainda contribui bastante também para o trabalho desenvolvido por ONGs, “movimentos sociais e ativistas de minorias étnicas, religiosas, sexuais etc., fornecendo condições materiais para veiculação de conteúdos políticos e culturais a custos muito mais baixos” (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2008, p. 104).

A flexibilidade deste tipo de mídia permite que ela seja consumida em diversos locais, geralmente com os ouvintes fruindo-o com atenção dividida, ou seja, dedicando-se a ouvi-lo enquanto realizam outras tarefas que não requerem tanta concentração. Além disso, os hábitos de recepção e consumo de *podcasts* vem sendo constantemente analisados a partir da intitulada PodPesquisa², que, em 2019, trouxe dados interessantes sobre o perfil de público deste tipo de produto: em sua maioria, homens (72% - com as mulheres somando 27%), com maior parte do público na faixa entre 25 e 29 anos de idade, com ensino superior completo (31%), residindo no Sudeste do Brasil (34% em São Paulo e 10,8% no Rio de Janeiro). Além disso, as temáticas mais populares abrangem Cultura Pop (64,9%), Humor (53,1%), Ciência (52,3%), História (47,6%), Política (42,6%) e TV e Filmes (42,4%) – sendo a categoria História o que se aproxima mais do formato *storytelling*. Para Fernandes (2019), o *podcast* tem se tornado um ambiente em que, mesmo com os aspectos da produção tecnológica digital, a contação de histórias se torna um gesto que possibilita a emergência de narrativas mais humanas.

² Pesquisa realizada regularmente pela AbPod - Associação Brasileira de Podcasters, realizada em quatro edições (2008, 2009, 2014, 2018). A PodPesquisa 2019 recebeu 16.713 respostas válidas através de formulário digital no período de 21 out. 2019 a 15 dez. 2019, totalizando 55 dias de coleta, e foi focada no perfil do ouvinte de *podcast* brasileiro. Fonte: <http://abpod.com.br/podpesquisa/>

No Brasil, talvez alguns dos *podcasts storytelling* recentes mais conhecidos sejam *Projeto Humanos* (de Ivan Misanzuk), *A mulher da casa abandonada* (de Chico Felliti) e *Rádio Escafandro* (de Tomás Chiaverini), que usam da narrativa jornalística para proporcionar uma visão sensível, contundente e humana sobre histórias e personagens do cotidiano brasileiro. Além desses programas, o gênero jornalístico tem alimentado uma série de outros projetos no mesmo segmento, como o *Ninguém*, de Mau Hernandes, que traz entrevistas com cidadãos japoneses e seus descendentes, e *99% Invisible*, do Roman Mars, que conta histórias de sujeitos anônimos. Do lado da ficção propriamente dita, projetos como *A Voz de Delirium*, de André Monsev e Lucas Kircher; *Night Vale Radio*, de Andrew Morgan; *Vidas Negras*, de Tiago Rogero; *Pod Drama*, do Festival de Dramaturgia para Podcast; *Peixe Voador*, de Patrícia Palumbo; *Ficções*, de Marco Ramon etc., influenciam outros produtores a criarem suas próprias histórias. Nesse cenário, concordamos com Lindgren (2020), que defende que o *podcast* têm se tornado um forte espaço para inovações em termos de formatos e linguagens no radiojornalismo, explicitando a importância de contar histórias para gerar identificação por parte da audiência.

A conexão entre os espaços do rádio e da internet permite o cruzamento de diversas vozes e de formas de compartilhar histórias e possui “implicações diretas para com o hibridismo e conexões de fluxo de linguagens (que não se dão obviamente com as dimensões que encontramos nas produções artísticas mediais com fortes marcas antropológicas)” (FERREIRA, 2016, p. 805). Considerando esse ambiente amplo em públicos, linguagens, temáticas, gêneros e formatos, um dos pontos primordiais para o alcance de um *podcast* reside no modo como o produtor se comunica com seu público e como este reage ao seu produto. Na produção seriada, fortalece-se certa estrutura orientada pela repetição e pela diversificação, em que os produtores de conteúdo mantêm alguns elementos fixos (tais como estrutura de roteiro, inserção de vinhetas e trilha sonora, por exemplo), mas modificam outros (como as temáticas, as situações, os formatos etc.).

Contudo, apesar de toda essa variedade de produtos, o gênero documentário tem aparecido pouco nesse cenário e, quando emerge, termina sendo prioritariamente conectado ao formato de entrevistas e locuções. Ao mesmo tempo, a disseminação das tecnologias digitais tem favorecido *blogs*, *vlogs* e redes sociais como espaços de exposição e formação de subjetividades em diversos formatos. No campo do cinema, a partir dos anos 2000, as narrativas de si no documentário se ampliam e se diversificam, abrangendo formas como os filmes-diário, as cartas fílmicas, as autoetnografias e, em variadas obras, os ensaios fílmicos. A partir desse cenário, nasceu o *podcast storytelling Pa_Terno*, voltado para jovens e adultos, com dez episódios de dez (10) minutos. Ao longo dos episódios, o roteirista e diretor Márcio Andrade busca desenvolver certa pluralidade e diversidade no modo de abordar temáticas em torno da relação com seu próprio pai, Adilson

Andrade, que atravessam luto e memória. A partir desse cenário, busca alimentar-se da versatilidade da propagação de informação proporcionada pelo formato *podcast*, reverberando características da cibercultura na contação de histórias e nas formas de consumo e distribuição do conteúdo.

Dos filmes de família a um *podcast* em família – Possibilidades de escritas sonoras de si

Originada no campo literário no século XIX, a palavra 'autobiografia' designa dimensões do desejo do sujeito autor em se representar aliado a um anseio dos leitores em buscar "por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor" (LEJEUNE, 2014, p. 260). No desejo de consumir o 'eu' alheio como uma forma de alimentar a si próprio, o leitor consome o gênero autobiográfico como uma narrativa cuja forma deriva das memórias. Calligaris (1998) afirma que, por mais que as histórias de vida fossem comuns em períodos anteriores à Idade Moderna, a concepção da vida como uma história surgiu nesse período. Para ele, a forma da escrita autobiográfica surge, então, em um contexto em que o indivíduo concebe sua vida como uma história separada da comunidade a que pertence, o que o desvincularia da crença em um destino pré-determinado a ser cumprido. Dessa forma, o desenvolvimento do gênero autobiográfico corresponde à ênfase no valor do indivíduo, cuja trajetória se contaria a partir de sua gênese na infância e sua história na juventude.

Nesse sentido, o desejo de escrita de si como possibilidade de invenção da própria história e conexão com as comunidades e grupos sociais se desdobra em diversas motivações: "respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido" (CALLIGARIS, 1998, p. 43), aspectos que, geralmente, se combinam. Arfuch (2010) denomina esse conjunto de relatos de vida e narrativas autobiográficas e biográficas como 'espaço biográfico', que se disseminam em gêneros diversos como biografias, autobiografias, memórias, cartas, diários íntimos, confissões e cadernos de viagens. Para Maluf (1999, p. 72), nem a experiência ou o sentido de uma narrativa se reduzem ao discurso ou a um significado concreto, mas os diferentes modos de narrar e as situações das histórias que contamos são "tomados como maneiras, caminhos, veículos da experiência e do sentido – mesmo que se trate de um sentido precário, ou porque temporário ou porque nunca inteiramente ao alcance da compreensão".

Lejeune (2014) estabelece as bases que conceituam a autobiografia como um relato retrospectivo da existência de um sujeito que possui como principais critérios de identificação: a presença de um pacto de veracidade, a abordagem da vida individual, a primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem – assumindo as formas de autorretratos, ensaios, cartas, diários, crônicas, autoficções e narrativas sociais e políticas. Dessa forma, a

proliferação das escritas de si inicia uma tradição literária que aponta para a diversidade e insubordinação das formas e dilui fronteiras entre gêneros textuais e linguagens artísticas. No caso do cinema, considerando a imagem em movimento como uma possibilidade de registros de ambientes privados e familiares, essa possibilidade existe desde os anos da invenção do cinematógrafo. Por exemplo, o curta-metragem *Le repas de bébé* (1895) exhibe uma cena doméstica em que os pais de um bebê se empenham em alimentá-lo, sendo apresentado “na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história ao lado das célebres sequências da saída da fábrica e da chegada do trem” (BLANK, 2015, p. 30). A atração do público pelas imagens em movimento influencia, então, no desejo de registrar acontecimentos e preservar a memória dentro dos núcleos familiares e do cotidiano, funcionando de forma análoga aos álbuns fotográficos (ALLARD, 2010). Até então, considera-se que os filmes de família não se tratam de obras autobiográficas em si, visto que se sustentam muito mais por um desejo de compor um registro da memória privada e familiar do que propriamente na intenção de contar uma narrativa pública sobre essa família.

Ao longo das décadas do século XX, a disseminação dos equipamentos e da linguagem cinematográfica promoveu a emergência do filme de família, conceituado por Odin (1995) como uma realização audiovisual promovida por um membro de um grupo familiar que registra eventos conectados à dinâmica entre as pessoas que o compõem. Por se dedicarem ao uso privado, trata-se de filmes produzidos em situações de lazer e por pessoas que não visam produzir uma obra cinematográfica, mas acompanhar eventos marcantes – como viagens, aniversários, casamentos, batizados, formaturas – ou cenas cotidianas – como visitas e etapas de crescimento dos filhos, como primeiros passos e ida à escola, por exemplo. O filme de família não costuma revelar situações íntimas como discussões entre casais, pais e filhos ou irmãos, por exemplo, mas, na dinâmica dos eventos registrados, funciona como “um operador de *consenso*, que contribui ao seu modo para a manutenção de *uma certa ordem*” (ODIN, 1995, p. 160, grifos no original), reiterando as imagens positivas e regulando os comportamentos no desejo de fortalecer o mito da comunhão familiar. Geralmente, o contexto de produção de um filme de família visa sua projeção restrita a reuniões familiares, partindo do desejo de fomentar lembranças em seus participantes, compondo um ritual de reforço e reinvenção coletiva das histórias da família que potencializa seus laços (ODIN, 1995; ALLARD, 2010).

Em paralelo a essa disseminação do filme de família no campo do cinema amador, as narrativas autobiográficas começam a ser experimentadas no campo do cinema experimental através de cineastas da vanguarda cinematográfica norte-americana, como Stan Brakhage, Andrew Noren, Jerome Hill e Hollis Frampton. Esses realizadores investiram nesse gesto como forma de assumir um desejo por reivindicar a existência de um cinema experimental a partir dessa tendência

autobiográfica e de apropriação de registros caseiros. Allard (2010) entende o documentário autobiográfico como um encontro entre os âmbitos do filme de família e do filme experimental, em que as imagens voltadas para esfera privada são deslocadas para exibição em galerias e museus. Para a autora, cineastas como Marie Menken (*Arabesque for Kenneth Anger, 1961*) – em que a cineasta cria um filme experimental em que homenageia o amigo e artista experimental Kenneth Anger – e Jonas Mekas (*Award presentation to Andy Warhol, 1964*) – em que o cineasta cria uma obra a partir do registro de uma premiação dedicada ao amigo Andy Warhol – aproximam o filme experimental e o filme de família tanto na condição amadora de realização do filme de família como na representação do cotidiano. Desta forma, o ambiente experimental dos anos 1960 criou condições para que o ato autobiográfico propusesse formas de representar o cotidiano orientadas ao abstrato e menos ao realismo, explorando na gramática cinematográfica modos de compor estados mentais e emocionais (BRENEZ, 1998 apud BERGALA, 1998)

No caso do cinema documentário, por sua vez, a emergência de abordagens autobiográficas se relaciona ao desejo de tornar o olhar e a figura do documentarista evidentes, explorando recursos como a exposição do processo criativo, da subjetividade, da autorreferência ou de elementos de sua própria vida. Lane (2002), em suas investigações ao redor do documentário autobiográfico, define que as principais raízes históricas da ascensão das narrativas autobiográficas no cinema documentário seriam: a) a emergência do autobiográfico no cinema de vanguarda; b) o progressivo distanciamento em relação ao cinema direto e; c) o advento das questões da reflexividade na imagem documentária. Em um período pós-Segunda Guerra Mundial, os modos de representar terminam evidenciando sintomas de questionamentos a respeito da imagem e narrativa documentária – particularmente, sobre aspectos referentes à veracidade em relação ao referente histórico e à mimética representação do si. Todo esse movimento provoca, no espectador, certa desmistificação do gesto do filmar, tratando-o não somente como resultado de uma criação artística, mas também do autorregistro da intimidade como possibilidade de invenção de si. O surgimento de obras com essas estratégias de abordagem se atravessa a um movimento intitulado como "*le retour du sujet*", que, por sua vez, se fundamenta em certo "desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si" (ROLLET, 1998 apud BERGALA, 1998, p. 12).

No cinema documentário dos anos 1970 em diante, filmes de família começaram a ser retomados por cineastas como desdobramento de um interesse pelas narrativas subjetivas, reapropriando-se de arquivos de acervo privado para "narrar aspectos biográficos da vida do realizador, evocar trajetórias de personagens filmados por ele, interrogar o próprio material, identificando nele camadas menos visíveis de imagens e sentidos" (LINS; BLANK, 2012, p. 54).

Desde os anos 1960, o cinema documentário investe em uma tendência em recuperar histórias de família, como *Nana, mom and me* (1974), em que Amalie Rothschild usa fotografias, filmes caseiros antigos e entrevistas para explorar os laços entre mãe e filha em três gerações de sua família; *Italianamerican* (1974), em que Martin Scorsese registra um dia na casa de seus pais, em que eles falam sobre as experiências como imigrantes italianos em Nova Iorque; *Joe and Maxi* (1978), em que Maxi Cohens retrata seu relacionamento com seu pai, depois que sua mãe havia morrido de câncer; ou os documentários de Alan Berliner, como *The family album* (1986), em que ele trabalha com filmes caseiros de 16 mm da década de 1920 até 1950, *Intimate stranger* (1991), sobre seu avô materno; e *Nobody's business* (1996), sobre o relacionamento com seu pai (CUEVAS, 2010)³. A partir dos anos 2000, as narrativas de si no documentário se ampliam e se diversificam, abrangendo formas como os filmes-diário, as cartas fílmicas, as autoetnografias e os ensaios fílmicos.

No caso da autoficção, uma de suas primeiras definições é apontada por Serge Doubrovsky (1977) diante da necessidade de descrever seu romance *Fils*: “Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; autoficção, se preferir, de confiar a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem, além da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo” (p. 10). Colonna (2004), por sua vez, propõe uma definição mais nítida ao compreender a autoficção como uma forma literária em que o autor transfigura sua existência e identidade em uma história que investe em concepções mais alargadas de realidade, imaginação e verossimilhança. Para Scamparini (2018), as características ao redor do conceito de autoficção costumam ser considerar: (a) a autorreferência e o uso de fatos da vida do autor, acompanhados pela referência à própria obra artística; (b) a busca por recursos comumente associados ao regime de leitura ‘oposto’, como a presença de documentos factuais em narrativas ficcionais e de elementos fictícios em filmes documentários; (c) o efeito de dúvida em relação à natureza dos eventos narrados e da própria obra, em categorias como romance, documentário, ficção, imagem.

No cinema, algumas das formas da autoficção aparecem por meio de filmes em que um cineasta, ao invés de registrar sua própria vida com uma câmera por um certo período (como fazem Jonas Mekas ou David Perlov, por exemplo), escreve um roteiro e contrata um ator para interpretar um personagem que corresponde à primeira pessoa do diretor. Isso acontece em obras de François

³ Além desses trabalhos orientados ao gesto autobiográfico, o cineasta experimental húngaro Péter Forgács dedica sua cinematografia a reapropriar filmes amadores, principalmente filmes de família, como forma de escrever a história do seu país do ponto de vista das narrativas privadas, em filmes como *The Bartos family* (1988), *Dusi&Jenó* (1988), *Either-or* (1989), *The diary of Mr. N.* (1990), *D-film* (1992), *Photographed by László Dudás* (1992), *Bourgeois dictionary* (1992) etc.. (RODOVALHO, 2014).

Truffaut e Alejandro Jodorowsky⁴, por exemplo, ou em filmes em que o próprio cineasta interpreta uma versão cinematográfica de si mesmo – caso de Nanni Moretti e Atom Egoyan⁵. Na contramão de certa imprevisibilidade, errância e sensação de abertura das narrativas autobiográficas no documentário, essas autoficções, em sua maioria, exploram universos diegéticos mais definidos. Com estruturas narrativas com recortes mais delineados a partir de enredos com eventos específicos, elas costumam se distinguir de forma seminal ao caráter fragmentário de formas como o filme-diário ou cartas fílmicas, por exemplo. Nesse sentido, os *podcasts storytelling* também podem funcionar como espaços em que essas narrativas de si podem se desdobrar, alinhando o estímulo à imaginação e ao devaneio à observação crítica dos discursos e narrativas que promovem e perpetuam variadas visões de mundo.

Do luto como imagem. Da escrita como rito - Os processos de criação de *Pa_Terno*

O objetivo de aliar pesquisa acadêmica à pesquisa estética parte de uma compreensão da escrita sonora como um gesto de mapear e elaborar estratégias de narrativa documentária e representação de si cujas distinções entre real e ficcional podem se mostrar elásticas em duas perspectivas: “por um lado é da ordem das visibilidades não-visuais, isto é, da capacidade de tornar visíveis experiências sensíveis que são de outra natureza e, por outro lado, permite a indiscernibilidade entre realidade e representação” (CARVALHO, 2006, p. 86). Nesse sentido, tomar esses modos de escrita de imagens de si como objeto de investigação alinhava minha intenção de observar a narrativa não somente como uma forma de representação da experiência, mas também como a própria experiência.

Nossa intenção com este artigo reside em identificar estratégias narrativas que relacionem composições documentárias (entrevistas, retomadas de material de arquivo, *found footage* etc.) a formas de representação de si (autobiografia, ensaio, diário, carta, etc.). Criado e roteirizado por Márcio Andrade, a minissérie em formato de *podcast Pa_Terno* integra uma das temporadas do projeto *Espelhos Partidos*, que será lançada em 2023. Com financiamento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura, esse projeto nasce a partir do desejo de experimentar formas e modalidades de narrativa a partir das materialidades da linguagem radiofônica – palavra, música, efeitos sonoros, silêncio. Como um pesquisador e roteirista da área de cinema, o criador do projeto

⁴ Em *Les 400 Coups* (1959), François Truffaut compõe um alter-ego no personagem Antoine Doinel, vivido por Jean-Pierre Léaud, em um filme que retrata sua adolescência na França; e, em *La Danza de la Realidad* (2013), Jodorowsky escala o ator Jeremías Herskovits para retratar sua infância na cidade de Tocopilla, Chile.

⁵ Em *Caro Diário* (1993), Nanni Moretti interpreta a si mesmo no filme em que percorre as ruas de Roma, descobrindo fachadas, indo ao cinema, visitando o lugar onde Pasolini foi assassinado etc.; e, em *Calendar* (1993), o cineasta egípcio Atom Egoyan interpreta um alter-ego, um fotógrafo que retorna ao seu país natal com sua esposa (Arsinée Khanjian, atriz e esposa do diretor na vida real) para tirar fotos de igrejas armênias para um calendário.

toma como base a variedade de repertório narrativo e gramatical do cinema (documentário, ficcional, experimental etc.) para explorar modos de escrita no campo do *podcast storytelling*. No projeto como um todo, serão produzidos noventa (90) episódios, divididos em nove temporadas com dez episódios cada uma, em que serão exploradas narrativas autoficcionais, documentárias e ficcionais com temáticas e estéticas diversas.

No caso de *Pa_Terno*, essa temporada aborda a relação entre o roteirista e seu pai, Adilson Andrade, depois que este vem desenvolvendo sintomas de doença de Alzheimer – doença degenerativa do cérebro que compromete funções como memória, linguagem etc.. Com abordagem autoficcional, cada um dos dez episódios com duração de dez minutos narra esse universo a partir da retomada de materiais de arquivo familiar (como fotografias, vídeos, áudios etc.), compondo relações entre a dissolução da memória e as ideias em torno do luto. Nesse sentido, esse projeto parte de um desejo de tomar a escrita como um modo de atravessar um rito de passagem – nesse caso, o luto – e, a partir dela, produzir uma imagem, uma narrativa que, ao mesmo tempo, descreve e expande essa experiência. Para compreender como esse processo de escrita aconteceu no caso de *Pa_Terno*, faz-se necessário traçar relações entre leituras em torno da escrita como um rito de passagem e ideia do luto como produção de imagem, que serão desenvolvidas em paralelo à descrição de trechos de roteiros do podcast.

O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo, na passagem do tempo, nos ciclos das estações, assim como os processos de elaboração de perdas, separações, mortes, nascimentos etc. Segundo o antropólogo francês Van Gennep (1977), ao longo de sua vida, os indivíduos ultrapassam inúmeras fronteiras que demarcam acontecimentos na existência humana, (como a passagem da infância para a juventude, ou desta para a vida adulta etc.). Ao superar esses marcos simbólicos, que podem (ou não) representar pontos em uma vida, o indivíduo passa por ritos de passagem, através dos quais o sujeito toma consciência das mudanças em sua trajetória. Nesse processo, as imagens funcionam como resultado e operação que torna possível conferir sentido às transições entre um desses estágios sucessivos que rompem com o cotidiano:

viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar (VAN GENNEP, 1977, p. 57-58).

Tomando de empréstimo o pensamento em torno desse movimento de atravessar para pensar como o *podcast Pa_Terno* aborda um rito de passagem como o luto, convocamos ideias de teóricos da antropologia da imagem (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b) para pensar como

os personagens retratados no *podcast* – no caso, eu e meu pai – se esbarram com as imagens do luto. Para Belting (2014), o olhar antropológico diante das imagens possibilita compreender que o homem não aparece como realizador de suas imagens, mas como um lugar em que suas produções imaginárias “revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe” (p. 22). Assim, a possibilidade de tomar a imagem como uma possibilidade de entender a si mesmo eleva nossa demanda por representações da existência nas esferas privada e pública, em que as imagens funcionam como altares para onde os olhos se voltam. No caso de uma perda como a morte, deflagra-se um afastamento que nos demanda a criação de imagens que nos possibilitem reconfigurar sua forma de estar presente a partir de diversos rituais gradativos de despedida: “A cremação, o convívio no vinho e o banquete funerário, acompanhados de veementes lamentos e choro, proporcionam ao morto o seu direito à morte ritual” (BELTING, 2014, p. 198).

Nos roteiros dos episódios de *Pa_Terno*, o roteirista aborda os dilemas familiares que envolvem o tratamento da doença e a conseqüente morte do patriarca, combinando gravações de telefonemas entre o roteirista e seus familiares e narrações que descrevem acontecimentos protagonizados pelo criador e sua família. A seguir, realiza-se uma descrição dos roteiros, buscando compreender como a retomada dos arquivos e escrita autoficcional se combinam para compor poeticamente a relação entre o processo de dissolução da memória e a elaboração do luto. Para isso, a criação dos roteiros encontrou estratégias narrativas como o uso ilustrativo e alegórico do material de arquivo, as conexões entre palavras e situações e na diluição de fronteiras entre a descrição de situações factuais e a concepção de cenas ficcionalizadas, como aparece na Figura 1.

Ouvir

Em um banco de ônibus.

Pra mim, a voz sempre foi superestimada, sabe?
Nem todo mundo tem alguma coisa pra falar...
Quer dizer, eu nunca achei que eu tivesse.

Somos dez bilhões e meio.
É um bocado de barulho.

Ele olha para a janela, sentindo o movimento do ônibus.
Diversas de pessoas falam em *slow motion*.



De um fusca vermelho, te observo.
Seus cabelos longos se misturam a uma paisagem.
Você tem a vida toda pela frente.
Um filho pequeno. Um carinho inédito.
O que poderia se tornar depois que o fusca envelhece?

2

Figura 1 – Trecho dos primeiros rascunhos do roteiro de Pa_Terno, a partir de imagens de arquivo. Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Na elaboração das primeiras versões dos roteiros dos episódios, Adilson Andrade ainda não havia falecido e a temática da história seria guiada a partir de uma relação entre memória e sonho, conectando descrições de imagens de arquivo a situações oníricas. No entanto, com a morte do patriarca, o criador mudou os rumos da narrativa a partir da conexão entre arquivos sonoros produzidos a partir de telefonemas gravados e uma descrição mais concreta dos acontecimentos ao redor desse falecimento. Esses telefonemas contêm conversas entre o criador e outras pessoas de sua família, Luzitânia Andrade (sua mãe), Adilson Andrade (seu pai), Adilson Andrade Jr. (seu irmão mais velho) e, ocasionalmente, Marcus Andrade (seu irmão mais novo). Realizados entre 2018 e 2022, esses telefonemas foram gravados por meio de um aplicativo intitulado Call Recorder e

compõem um material bruto que registra uma variedade de temas que envolvem a família. Ou seja, registram conversas prosaicas sobre vizinhanças, parentes e consultas médicas, mas, além disso, contêm um registro sobre o processo de desenvolvimento e agravamento da doença de Alzheimer no patriarca da família.

Enquanto nas gravações entre os anos de 2018 e 2019 os sintomas começam a ser relatados de forma bastante pontual, com esquecimentos esporádicos, entre os anos 2020 e 2022 o avanço da doença aparece de forma mais drástica – levando ao falecimento de Adilson em outubro de 2022. Esses diálogos gravados, portanto, documentam o avanço da doença, assim como as emoções envolvendo, principalmente, a mãe do roteirista, Luzitânia, que, ao se ver consternada com essa perda gradativa, vai reencontrando os modos de lidar com a nova circunstância que cerca o marido. Ao mesmo tempo, os três irmãos, que, antes se viam afastados para se dedicar a suas próprias vidas, se reencontram para aprimorar os cuidados com a saúde do pai.

Além dessa retomada de materiais de arquivo sonoro, o roteiro do podcast combina narrações de situações e reflexões do protagonista sobre memórias, sensorialidades e inconsciências em torno desse rito de passagem. Desta forma, a alternância entre a retomada de arquivos sonoros e as situações descritas pelo protagonista visa constituir uma experiência que se arvora em um desequilíbrio entre a concretude da história de uma perda atravessada por uma família e as poéticas possíveis para abordar a reconstituição dessa perda. Sob nosso olhar, o objeto da perda existe como algo que captura nosso desejo de permanecer, como uma figura que “envolvemos com uma multidão de imagens superpostas, cada uma delas carregada de amor, de ódio ou de angústia, e a fixamos inconscientemente através de uma multidão de representações simbólicas” (NASIO, 2007, p. 39), delineadas a partir de aspectos que se tornaram marcantes. Na operação narrativa impressa entre os primeiros rascunhos e a versão final dos roteiros de *Pa_Terno*, o luto do criador e roteirista se compõe como um exercício de deslocamento e desapego da imagem de seu pai, constituindo sua própria forma de crença sobre a morte e a perda.

PROJETO ESPELHOS PARTIDOS
 TEMPORADA PA_TERNO
 TÍTULO 2.01 – NENHUM ÁUDIO. NENHUM SOM
 ROTEIRO

ROTEIRO

Bloco 01

TEC	Vinheta de Abertura
TEC	Som de telefone tocando
	06 de outubro de 2022. Onze e cinco da noite.
	Eu já estava dormindo desde as nove da noite quando ouvi meu telefone chamando. Não consegui atender. Acho que demorei a acreditar que alguém estaria realmente me telefonando aquele horário.
TEC	Som de telefone tocando
	De fato, não consegui atender ao telefone. Era minha cunhada. Ela nunca me liga em nenhum horário. Me ligar às onze da noite só podia significar alguma urgência.
	Antes de retornar a ligação, resolvi checar as mensagens no WhatsApp. Talvez ali ela tivesse escrito algo sobre o que queria falar.
TEC	Som de mensagem WhatsApp
	De fato, ali estavam as palavras que tive medo de receber nos últimos três anos, pelo menos. E agora precisaria ler e enfrentar aquilo de frente.
TEC	Trilha Sonora SOBE
	Episódio de Hoje – Nenhum áudio. Nenhum som
TEC	Som de gravação de telefonema – Trecho 01
	Essa é a voz do meu pai. Esse foi um telefonema que dei para a casa dele e da minha mãe em 2018. Mais precisamente, em 16 de abril.
	Estava telefonando para falar com minha mãe.
TEC	Som de gravação de telefonema – Trecho 02
	Comecei a gravar meus telefonemas desde 2018. Nesse período, tinha voltado para morar em Recife havia uns quatro meses.
	Esse período de retorno à cidade me fez repensar muito da minha trajetória, da minha relação com minha família.
	Entre 2015 e 2018, morei fora de Pernambuco, meu estado de nascença. Estudei doutorado no Rio de Janeiro, e consegui bolsa sanduíche para pesquisar na Espanha...
	Durante esses três anos, minha comunicação com minha família foi lacônica. Telefonava a cada dois meses para minha mãe, falava muito pouco com meus irmãos e as conversas com meu pai eram quase nulas.
	Comecei a gravar esses telefonemas sem uma pretensão muito concreta.
TEC	Som de gravação de telefonema – Trecho 03
	Nesse período, ainda estava em processo de escrita da minha tese sobre documentários autobiográficos. E nesse processo de escrita, algo me inspirava a rever e contar algo da história da minha família.
	E quanto mais eu gravava, mais percebia que a história ia mudando.
	E hoje, a história que quero contar seguirá por esses episódios.
TEC	Som de gravação de telefonema – Trecho 04

Figura 2 – Exemplo de roteiro final de primeiro episódio de Pa_Terno. Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

No processo de elaborar experiências desse escopo na vida pública e privada, passamos a recolher os vestígios físicos e mentais como uma maneira de retomar essa presença no convívio social. Quando relacionamos esse processo de mudança às operações que os personagens de *Pa_Terno* realizam, acredita-se que esse cotejamento entre as memórias concretas que surgem no arquivo e as situações e reflexões descritas toma a imaginação como um exercício de remontar a memória sobre o pai e repetir seu trajeto em direção à morte. Nesse caminho, a narrativa funciona como um espaço de elaboração de um desejo pela permanência, em que as relações entre as imagens e o ser não se fazem atravessadas por questões como autenticidade ou veracidade sobre

os fatos, por exemplo, mas são consideradas como “o que revela da verdade do sujeito no caminho das suas operações reais e imaginárias” (MONDZAIN, 2015b, p. 21). O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo:

Nos lugares em que as idades são separadas, e também as ocupações, estas idades, esta passagem é acompanhada por atos especiais, que, por exemplo, constituem para nossos ofícios a aprendizagem, e que entre os semicivilizados consistem em cerimônias (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

Nesse sentido, a forma como o rito de passagem se consolida a partir da imagem se desvincula de uma conexão entre o desejo de representar a si, orientando-se para uma forma de atravessar um caminho para alcançar seu objeto de desejo – no caso dos personagens da família, a saúde ou a memória de seu patriarca. De acordo com Belting (2014), no modo como culturas ditas ‘primitivas’ lidavam com a morte, o culto funciona como um ritual que protege o corpo de sua decomposição a partir de sua transformação em imagem: “A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia, era ainda uma forma de preservação, tal como acontecera com a múmia” (BELTING, 2014, p. 185). Nesse sentido, representar a dissolução da memória como uma experiência que mistura fato e imaginação (ou arquivo e memória) se alinha a uma percepção de que, com o diagnóstico de uma doença como Alzheimer, essa memória se constituirá como ausência, como perda. Por mais que exista, na trajetória desses personagens, um desejo de luta para que essa memória não se desfaça e, por fim, desapareça, existe uma consciência de que se trata de uma busca impossível ou um caminho sem volta. Assim, entender a imaginação como uma forma de fabular a morte do outro e o encontro com a ideia de finitude implica observar esse ato como um deslocamento, como uma operação que acompanha e constitui uma “mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade” (VAN GENNEP, 1977, p. 27).

Nesse contexto, as imagens do luto propõem relações entre imagem e ser que dão “a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retrações sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos” (MONDZAIN, 2015b, p. 50). Ao abordar a morte ou a ausência de entes queridos, as obras artísticas se constituem como uma trajetória que constitui uma imagem e um olhar que a inscreve no presente e lhe direciona uma possibilidade de futuro. As etapas que os personagens atravessam para compreender de forma inteligível e sensível a morte resultam da impregnação dos afetos que envolvem a perda e, a partir dela, o desejo de atravessar e repetir a despedida, compondo as imagens possíveis dessas ausências, visto que é

o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma

natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

Nas experiências de morte, por exemplo, as imagens (máscaras, pinturas, roupagens, múmias etc.) apareciam nos cultos funerários como espaço de transformação e substituição do corpo inanimado por meio de práticas como invocações ou encenações no seio da comunidade (BELTING, 2014). Contudo, no momento em que esses rituais deixam de ocupar a vida cotidiana, passam a ser substituídos pela recordação em suas outras formas de dar corpo e presença à pessoa falecida e a imagem transfere “a corporificação, como *re-presentação*, para o espectador e as suas imagens internas. A recordação no sujeito individual dissolveu a práxis imaginal coletiva do ritual funerário” (BELTING, 2014, p. 188. Grifo no Original). Por se tratar de um *podcast*, busca-se compreender a imagem não propriamente como um objeto, mas como uma relação, uma conexão entre formas de olhar o mundo que se cruzam e partilham a experiência. Esse recorte se relaciona fortemente com pensamentos de Mondzain (2015a), para quem a imagem configura-se como “um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de um sujeito que se torna, por sua vez, o objeto da imagem” (p. 39). Nessa relação entre objeto e sujeito, as formas que se imprimem em uma imagem de si confluem os desejos de ser e as condições de existir.

No caso da trajetória dos personagens ao longo dos episódios, um rito de passagem pessoal (como o luto) se atravessa ao ato de imaginar, criando um mito pessoal, uma forma narrativa que colabora no anseio de elaborar os processos de mudanças de estado que atravessam a experiência de viver. Esse gesto de narrar começa, antes de tudo, no indivíduo que elabora para si mesmo a experiência, desdobrando-se por sua vez nos espaços públicos ou vivências terapêuticas e ritualísticas. Nesses ambientes, essas histórias, geralmente, são compartilhadas, compondo uma vivência que “diz respeito a um estado de espírito e a uma cultura partilhada, que interferem no cotidiano, no trabalho, nas relações familiares e sociais” (MALUF, 1999, p. 74). Concebida, então, nesse lugar entre o factual e o imaginário, a imagem de Adilson pelos personagens ao seu redor parece se alimentar justamente pelo desejo de aparição e desaparecimento, cuja sobrevivência acontece na dimensão fabular, alimentando seu desejo pela permanência a partir da ausência da sua presença. Esse jogo de criar imagens com lugar entre presença e ausência, a conexão entre os personagens tece sua própria forma de existir e se transformar a partir do modo como operam esses vestígios de suas experiências: enquanto o pai encontra um modo próprio de sobreviver a partir da imaginação do roteirista, o criador tece sua própria forma de sobreviver à experiência da perda por meio da reflexão sobre a ausência.

Das possibilidades das escritas sonoras de si – Considerações

Em *Pa_Terno*, o contato que proponho entre as memórias de si e de um outro sem memória busca assumir o autobiográfico em um jogo de presença e ausência, em que a imagem pode escapar no mesmo momento em que aparece. Acredito que, a partir de projetos como este, os campos das narrativas autobiográficas e dos *podcasts storytelling* encontram outras possibilidades narrativas e estéticas. Dessa forma, essas e outras obras autobiográficas cristalizam um desejo de, ao invés de representar 'objetivamente' uma imagem de si, imaginar a própria interioridade, permitindo-nos pensar em como, ao nos narrar, não nos representamos, mas nos simulamos.

A partir dessas reflexões, neste artigo, conclui-se que o processo de criação dos roteiros e da produção sonora do *podcast* considera as temáticas do luto e dos modos de produzir imagens nesse rito de passagem. Nesse sentido, a relação entre a elaboração do luto e a busca por uma invenção da interioridade se constitui a partir do gesto de assumir as ambivalências entre suas escritas: de encenar a morte enquanto se deseja a vida, de experimentar a distância em meio ao anseio de proximidade, de habitar a ausência na busca por presença. Em *Pa_Terno*, os elementos da linguagem radiofônica trazem especificidades na construção do roteiro audiovisual ao potencializarem os aspectos imaginativos das sonoridades. A partir dessa abordagem teórico-prática do processo de criação, entendeu-se como a produção de narrativas possibilitou uma abordagem, ao mesmo tempo, sensorial, imaginativa e íntima do luto.

Desta forma, *podcasts storytelling* podem compor narrativas em que os repertórios das narrativas cinematográficas, autoficcionais e/ou experimentais explorem uma elaboração da experiência que não somente confirmam a finitude daqueles que perdemos. Se os arquivos sonoros dos telefonemas entre os personagens funcionam como diálogos que registram os momentos concretos de busca por uma permanência do pai, as situações e reflexões transitam entre matéria e memória, propondo seus próprios modos de experimentar e refletir sobre a morte e a perda. Ao mesmo tempo, se permitem desfrutar da ausência que os constitui como sujeitos que precisam da imagem para fazer o outro aparecer e esvanecer em meio a tantas faltas e perdas que nos atravessam.

Referências bibliográficas

ALLARD, Laurence. "Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal". In: CUEVAS, Efrén (Org.). **La casa abierta** – el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2010.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM/RAUM, 2014.

BERGALA, Alain. "Si 'je' m'étais conté". In: BERGALA, Alain (Org.). **Je est un film**. Editora Acor, Paris, 1998.

BERNADAZZI, Rafaela; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Produtores de conteúdo no YouTube e as relações com a produção audiovisual. **Communicare**, São Paulo, v. 17, p. 146-160, 2017.

BLANK, Thaís. **Da tomada à retomada**: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BOTTENTUIT JUNIOR, João; LISBÔA, Eliana; COUTINHO, Clara. "Podcast: uma revisão dos estudos realizados no Brasil e em Portugal". In: CARVALHO, Ana Amélia. (Org.). **Actas do Encontro sobre Podcasts**. Braga: CIEd, 2009.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.

CARVALHO, Victa de. "Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos". In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, pp. 77-90.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Paris: Éditions Tristram, 2004

64

CUEVAS, Efrén. "De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado com cine doméstico". In: CUEVAS, Efrén (Org.). **La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos**. Madrid: Ocho y Medio, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils: roman**. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FERNANDES, L. **Histórias reais sobre pessoas reais**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

FERREIRA, Soraya. "Metamorfose dos gêneros e formatos televisivos na web: a multiplicação das telas". In: RENÓ, Denis Porto et al. (Org.). **O audiovisual contemporâneo: Mercado, educação e novas telas**. 1.ed. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016. p. 804-816.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A "geração podcasting" e os novos usos do rádio na sociedade do espetáculo e do entretenimento. **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 37, dez. 2008.

LANE, J. **Autobiographical Documentary in America**. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LINDGREN, M. Jornalismo narrativo pessoal e podcasting. **Radiofonias**, v.11, n.01, p. 112-136, 2020.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

MACDONALD, S. **American Ethnographic Film and Personal Documentary**. Berkeley: University of California Press, 2013.

MALUF, Sônia. Antropologia, narrativas e busca de sentido. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 69-82, dez. 1999.

MONDZAIN, Marie-Jose. "A imagem entre a proveniência e a destinação". In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

MONDZAIN, Marie-Jose. **Homo Spectator: ver, fazer ver**. 1.ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015b.

NASIO, Juan-David. **A fantasia: o prazer de ler Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

ODIN, Roger (org). **Le film de famille: usage privé, usage public**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

SCAMPARINI, Julia. O narrador autoficcional na literatura e no cinema. **Scripta Uniandrade**, v. 16, n. 3, p. 216-229, 2018.

VAN GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

submetido em: 03 nov. 2022 | aprovado em: 15 dez. 2022.