

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA



Trabalho de Conclusão de Curso

O DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO:

Uma análise sobre *Bem-vindos de Novo*

ELIZ SIGALES

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Langie

Pelotas, 2025

AGRADECIMENTOS

Dedico este projeto e a conclusão do que ele simboliza, sobretudo, à minha mãe Taniz, meu irmão Marlon e demais familiares que estiveram ao meu lado, me dando suporte das mais inestimáveis formas. Sem a dedicação e sacrifício de vocês, eu não seria metade do que sou e não teria sequer começado o que aqui termino.

Agradeço à minha amada umbanda, a todas as entidades e orixás que me acompanharam nessa jornada, aos meus irmãos de corrente e mãe de santo, que sempre foram compreensivos e parceiros durante os momentos em que precisei me afastar para focar na universidade.

Agradeço a João Vinholes, companheiro que me acompanhou sem questionar em todos os projetos que embarquei, se descobrindo no meio audiovisual e acadêmico junto comigo, mesmo que de formas distintas.

À Kim e Bibih, por não desistirem da minha amizade, mesmo quando eu não achava tempo nem para mim mesma, por sua compreensão, afeto e palavras amigas.

Ao Anthony, que, conforme fomos passando por dificuldades, se mostrou um amigo admirável, um irmão. E, claro, a todos os seus familiares que, de alguma forma, colaboraram de coração aberto para a nossa formação.

Não posso esquecer os professores que me ensinaram e se tornaram amigos ao longo desses anos de graduação. Em especial, à minha orientadora Cíntia Langie, por ter me motivado e ensinado até aqui; ao professor Roberto Cotta, que, além de participar da minha banca, me apadrinhou em todos os projetos que iniciei; a professora Ivonete Pinto, pelo apoio e mentoria durante o pré projeto e a graduação; e também ao professor Guilherme Rosa, por todos os conselhos, dedicação e carinho não apenas comigo, mas com meus amigos.

Não posso finalizar sem agradecer a mim mesma (e à Evelize e Magda, que mantêm minha mente sã) por toda a perseverança, foco e obstinação em me manter nessa caminhada tão longa e conturbada. Deus sabe que eu cogitei desistir muitas vezes por duvidar de pertencer a esse mundo. Porém, eu consegui entender que ser um cineasta é muito mais do que o equipamento que você usa ou quanto dinheiro a sua família tem no banco. Eu dedico este projeto a todas as versões de mim, a todas as lágrimas e noites em claro que me trouxeram até aqui.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	4
2. O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA E O AUTOBIOGRÁFICO.....	9
3. <i>BEM-VINDOS DE NOVO</i>	12
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	21
5. REFERÊNCIAS	23
6. REFERÊNCIA FÍLMICA	23

RESUMO

Este artigo examina o documentário *Bem-Vindos de Novo* (Marcos Yoshi, 2023) a partir da perspectiva do documentário autobiográfico em primeira pessoa. A pesquisa investiga como o diretor se insere na narrativa e de que maneira suas escolhas técnicas e narrativas impactam a construção da memória e a relação com sua família. Além disso, são discutidos os desafios éticos inerentes a esse gênero, no qual o cineasta se torna personagem de sua própria obra.

Palavras-chave: Documentário autobiográfico. Primeira pessoa. Ética no cinema.

ABSTRACT

This paper explores *Bem-Vindos de Novo* (Marcos Yoshi, 2023) through the lens of first-person autobiographical documentary. The study examines how the director places himself within the narrative and how his technical and storytelling choices shape the construction of memory and his relationship with his family. Additionally, it discusses the ethical challenges of this genre, where the filmmaker becomes a character in their own work.

Keywords: autobiographical documentary. First-person narrative. Film ethics.

1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o documentário autobiográfico ganhou força no cenário cinematográfico, impulsionado tanto por avanços tecnológicos quanto pelo crescente interesse por narrativas pessoais. Esse subgênero, que combina expressão individual e reflexões sobre identidade, permite que cineastas utilizem a própria história como matéria-prima de suas obras.

Quando ingressei na graduação em Cinema e Audiovisual na UFPel, eu não tinha muita certeza de que área gostaria de seguir e, muito menos, uma consciência sólida do que o cinema significava para mim. Conforme os semestres foram avançando e as oportunidades de experimentar funções diversas em produções dentro do ambiente universitário surgiram, os meus gostos e opiniões começaram a se tornar mais concretos. O documentário, gênero com o qual eu não tive muito contato enquanto espectadora antes da graduação, passou a ser o que mais fazia sentido para mim dentro do quão vasto o cinema pode ser.

Enquanto cineasta, após ter tido minha primeira experiência com a produção de documentários dentro da universidade, comecei a prestar muito mais atenção às pessoas à minha volta: desde o borracheiro da esquina, que me salvou em um domingo e compartilhou comigo um pouco de sua história enquanto aprontava meu pneu, até a bisavó de uns conhecidos que, em uma viagem que fiz para a colônia de Pelotas, contou um pouco das histórias que viveu ao longo de seus noventa e cinco anos naquelas terras. Nenhum desses eventos eu registrei, pois as situações não eram propícias, mas foram encontros como esses que me fizeram notar a riqueza que existe dentro de memórias reais e individuais, além da forma como o tempo age de maneira injusta quando pessoas como essas partem, levando consigo inúmeras histórias que deixarão de ser contadas.

Depois que o interesse despertou em mim, não demorou para que eu passasse a olhar para meu entorno pessoal. Minha mãe tem sessenta e três anos e é a mais nova entre os dezesseis filhos que minha avó teve antes de falecer aos trinta e oito anos, no parto de mais um filho, que infelizmente nasceu morto. Minha mãe tinha dois anos quando isso aconteceu. A necessidade de conhecer mais sobre o passado da minha família — e, principalmente, sobre quem foi minha avó, uma vez que muito pouco se falava sobre ela — foi o que fez essa ser a primeira história que eu tive vontade de investigar e registrar, dando início, em 2023, à

produção do documentário *Delcina*. Convencer minha mãe e meus tios a falarem sobre o passado talvez tenha sido a parte mais desafiadora do processo. Já idosos, a maioria não gosta sequer da ideia de tirar uma foto, imagine só ter que passar por uma espécie de entrevista de frente para uma câmera, falando de um passado que deixou marcas tão dolorosas que, às vezes, prefeririam esquecer. Durante as gravações, eu chorei tanto quanto eles, senão mais. Mesmo que não tivesse vivenciado aquelas lembranças, elas também fazem parte da minha história.

Depois de ter iniciado essa caminhada dentro dos documentários de cunho pessoal, comecei, além de produzir, a consumir filmes que compartilham do mesmo subgênero. Novas lembranças começaram a ter potencial para mim. Ao encontrar vídeos antigos do meu primeiro aniversário, comecei a relembrar toda a trajetória marcada por superações que minha mãe enfrentou durante a gravidez de alto risco, já que há muitos anos ela convivia com o lúpus. As dificuldades só aumentaram depois que eu nasci prematura, e ambas quase faleceram no parto. Refletindo sobre isso, com as imagens do aniversário de fundo, em 2024 *Nessa Data Querida*, meu primeiro projeto concebido já com o objetivo de ser um curta-metragem em primeira pessoa, começou a ganhar forma.

Com a admiração que o documentário despertou em mim e a chegada na reta final da graduação, não foi difícil escolher o tema para o meu Trabalho de Conclusão de Curso Teórico (TCCT). A pesquisa se desenvolve a partir de um tema que faz parte do meu dia a dia e de uma análise de *Bem-Vindos de Novo* (Marcos Yoshi, 2023¹), um documentário que utiliza a narrativa em primeira pessoa para contar um pouco da história familiar do diretor. Esse filme me serviu de referencial durante as pesquisas para o desenvolvimento dos meus próprios projetos.

Marcos Yoshi é um cineasta brasileiro, descendente de imigrantes japoneses. Sua herança cultural influencia diretamente suas produções, que abordam a história, a reconexão e o pertencimento. Formado em Cinema pela Universidade de São Paulo, Yoshi dirigiu, ainda na faculdade, os curtas ficcionais *Aurora* (2010) e *Quando o Céu Desce ao Chão* (2012). Iniciando sua trajetória no mundo dos documentários, lançou um curta que mistura documentário e ficção, intitulado *Aos Cuidados Dela* (2020), que retrata um pouco da relação

¹ Durante a pesquisa notei algumas incongruências quanto ao ano de lançamento do filme. Aqui usarei 2023 por ser o ano em que o filme estreou nas salas de cinema.

dele com a avó. Esse filme teve sua estreia na Mostra de Cinema de Tiradentes e recebeu o prêmio de Melhor Curta no Curta Taquary. Entre seus principais trabalhos está um dos filmes que é fonte de pesquisa para este artigo. *Bem-Vindos de Novo* é o longa de estreia de Yoshi, cuja première ocorreu no Tokyo Documentary Film Festival (Japão).

O documentário aborda a relação familiar entre Marcos e sua família. O filme, gravado ao longo de cinco anos, mostra a separação da família do cineasta ainda na sua infância. Por conta de uma crise econômica, seus pais decidiram fechar a loja da família e se mudar para o Japão para trabalhar em uma fábrica, deixando os filhos com os avós no Brasil. A ideia dos pais era conseguir juntar dinheiro e voltar em cerca de dois anos, mas isso não aconteceu, e a família ficou separada por cerca de 12 anos.

O documentário, intitulado *Bem-vindos de Novo*, retrata o reencontro entre pais e filhos após esse período de separação, abordando as diferentes perspectivas de cada um dos membros da família. Como diretor, filho e irmão (tenho duas irmãs), utilizo-me da própria realização filmica como forma de reaproximação física e afetiva, buscando avaliar a influência econômica e simbólica da imigração japonesa nas diferentes gerações da família. Além disso, acompanho o processo de readaptação dos meus pais à realidade brasileira, na tentativa de se restabelecerem financeiramente no país após tantos anos, cujo desfecho inesperado, no entanto, os obriga a retornar uma vez mais ao Japão (YOSHISAKE, 2024, p.14).

Esse projeto tem como tema principal o documentário autobiográfico em primeira pessoa, usando a análise do documentário *Bem-Vindos de Novo* como base para refletir sobre o papel e as responsabilidades do diretor em obras desse gênero, principalmente as que lidam não apenas com a história do realizador, mas também com a de sua família. Os objetivos desta pesquisa são compreender o significado do documentário em primeira pessoa, constatar, por meio da análise filmica, a forma como o cineasta se coloca na obra, entender como as escolhas técnicas e narrativas corroboram para o resultado final do filme e refletir sobre como o ato de fazer o filme afeta as relações familiares do diretor.

Este artigo será dividido em quatro partes. Na Introdução, falaremos sobre a pesquisa de forma mais sucinta, apresentando o projeto, assim como os autores que nortearão os estudos. Aqui, também veremos as motivações que levaram à realização da pesquisa, além do seu objeto de estudo e dos métodos que serão utilizados no desenvolvimento da análise. Em uma segunda etapa, nomeada *Documentários em primeira pessoa e o desafio do filme autobiográfico*, abordaremos de forma mais completa o documentário autobiográfico em primeira pessoa, discorrendo sobre a existência desse subgênero e a forma como ele é

impactado pelo atual cenário midiático. Na terceira etapa, faremos a análise do documentário no qual o projeto se apoia, refletindo sobre os aspectos encontrados. Na última subdivisão deste texto, apresentaremos as conclusões finais, trazendo um panorama sobre a pesquisa e os achados da análise do documentário.

Para tornar a pesquisa mais completa, alguns autores serão utilizados como base neste estudo. Não há como falar de documentário sem citar Bill Nichols, que será fundamental para compreender o que se entende por ética dentro do documentário e também como ferramenta de análise, já que o filme de Yoshi apresenta uma hibridização dos modos² que Nichols estuda.

Outro texto relevante para este estudo é a tese de doutorado do próprio diretor do filme analisado. Marcos Yoshizaki, com sua tese intitulada *Impasses e desafios do documentário em primeira pessoa: trajetórias da voz e do corpo revisitadas* (2024), oferece material para aprofundarmos a compreensão sobre o documentário em primeira pessoa e traçarmos paralelos entre a análise de *Bem-Vindos de Novo* e seu estudo acadêmico.

Ainda no campo dos estudos sobre documentário autobiográfico e/ou em primeira pessoa, utilizaremos o texto de Gabriel Toledo, *A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano* (2014).

Paula Sibilía, em *O Show do Eu* (2008), também contribui para esta pesquisa ao discutir como a espetacularização do "eu" tornou-se central na cultura contemporânea. Segundo ela, vivemos em uma sociedade que incentiva a exposição da intimidade, transformando aspectos pessoais em espetáculo público. No âmbito do documentário, essa dinâmica é especialmente potente, pois o cineasta em primeira pessoa não apenas compartilha sua história, mas a transforma em um produto cultural. Essa perspectiva será útil ao pensarmos sobre o impacto do cenário midiático atual no documentário autobiográfico.

A pesquisa terá início com a leitura do material escolhido como referencial teórico, já apresentado anteriormente. Em seguida, esses textos serão utilizados para contextualizar o

² Assim como as formas cinematográficas desenvolvidas no cinema primitivo, que ajudavam a definir os contornos do longa-metragem narrativo, os modos ajudam a definir a forma e o estilo do documentário. Eles identificam as características que distinguem um documentário expositivo de um observatório, por exemplo, sem levar em conta se o filme usa o diário, o relato, ou a biografia como modelo. (Nichols, 2016, p.158)

subgênero do documentário autobiográfico em primeira pessoa, tema central deste estudo. Em um segundo momento, a base teórica para a análise fílmica será o *texto Análise de Filmes - Conceitos e Metodologia(s)* (2019), de Manuela Penafria. Em sua obra, a autora afirma que a análise deve partir de objetivos bem definidos, traçando um recorte do que se pretende investigar. Neste estudo, manteremos alguns dos objetivos iniciais da pesquisa: constatar, por meio da análise fílmica, a forma como o cineasta se coloca na obra, compreender como as escolhas técnicas e narrativas influenciam o resultado final do filme e refletir sobre como o ato de fazer o filme afeta as relações familiares do diretor.

Penafria propõe quatro tipos de análise fílmica: textual, de conteúdo, poética e de imagem e som. Cada uma dessas abordagens compreende o filme de maneira distinta e exige um método específico. Para esta pesquisa, adotaremos um modelo híbrido, misturando elementos da análise de conteúdo³ e da análise poética⁴.

Entre os métodos para análise fílmica, Penafria também menciona a seleção de fotogramas-chave para a decomposição do filme. Inspirando-se nessa proposta, mas com algumas adaptações, ao longo deste texto haverá a presença de fotogramas de determinadas cenas, não apenas para ilustrá-las, mas para permitir uma análise mais aprofundada do conteúdo como um todo, e não apenas da imagem estática. Levando em conta as sugestões da autora para a análise, podemos sintetizar esse processo como uma forma de decompor o material e interpretar o que se percebe através dessa decomposição, um processo que, nesta pesquisa, será feito de forma simultânea.

Os filmes serão assistidos em diferentes estágios. Inicialmente, serão vistos de forma passiva, para captar a trama geral. Em seguida, serão revisitados com um olhar crítico, destacando decisões narrativas, de montagem e de linguagem cinematográfica. O filme como um todo será analisado, mas algumas cenas específicas serão selecionadas para uma avaliação detalhada, que será apresentada no artigo.

³ Este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre . . .). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. (Penafria, 2009, p.6)

⁴ Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s). (Penafria, 2009, p.6)

As cenas escolhidas serão aquelas que melhor representam as características gerais da obra ou que evidenciam avanços entre as diferentes fases do filme. Dessa forma, será possível construir uma visão mais completa sobre as decisões dos diretores e sua relevância para o documentário como um todo.

2. O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA E O AUTOBIOGRÁFICO

Podemos começar esse assunto pensando nas afirmações de Yoshisaki, em uma reflexão que faz em cima de um gráfico que chama de *campus* sobrepostos:

A partir da análise do esquema gráfico é possível concluir que determinados campos habitam o interior de outros, como é o caso do "documentário autobiográfico" no interior do "documentário em primeira pessoa". Isso significa que todo documentário autobiográfico necessariamente é em primeira pessoa, ao passo que o inverso não acontece: Há documentários em primeira pessoa que não são autobiográficos (YOSHISAKI, 2024, p.28).

É importante nos atentarmos ao fato de que documentários autobiográficos são aqueles em que o diretor se coloca no filme de forma pessoal e subjetiva, muitas vezes trazendo para a cena seus familiares, amigos ou até lugares e situações que representam algo íntimo para o realizador, propiciando uma autorreflexão. Enquanto Tonelo nos conta, em seus textos sobre Pincus, ele utiliza uma frase que nos ajuda a entender esse subgênero de forma mais clara: “O diretor frisa a intenção em realizar um projeto de documentário em que a exploração de um universo pessoal e familiar seria a matéria-prima de sua narrativa” (TONELO, 2014). Pensando nisso, entendemos que o diretor passa também a ser um personagem da história que está contando.

Falar em primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Da persuasão, a ênfase desloca-se para a expressão. O que ganha expressão é o ponto de vista singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações do mundo social e histórico, incluindo o cineasta como ator social, que vive sua vida entre os outros (NICHOLS, 2016, p. 78).

O documentário autobiográfico se tornou popular no exterior por volta dos anos 1960, muito provavelmente devido ao avanço da tecnologia, que proporcionou aos cineastas equipamentos mais leves e portáteis, criando a oportunidade de esses filmes serem feitos com

equipes reduzidas e até mesmo de forma individual. Tonelo nos faz refletir sobre esse fenômeno ao afirmar que isso possibilitou “uma relação de autossuficiência entre cineasta e produção do filme”.

Embora, em alguns países, o ímpeto de fazer documentários nesse estilo tenha surgido bem antes, no Brasil essa vertente só passou a ser explorada com mais afinco nos anos 2000. No entanto, o interesse por esse estilo segue reverberando no cinema nacional atual. Não é à toa que o país tenha diversos filmes conhecidos por utilizarem esse artifício, como *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2002) e *Elena* (Petra Costa, 2012).

Levando em conta que o interesse pelo documentário autobiográfico só passou a ser realmente explorado perto da virada do milênio, não seria estranho relacionar esse acontecimento ao boom causado pela internet no mundo na mesma época. Em *O Show do Eu* (2008), Paula Sibilia nos faz refletir sobre a forma como as pessoas começaram a se expor no início dos anos 2000 e como a exibição de si mesmas passou a ser transformada em um produto que o público deseja consumir.

E os vídeos caseiros, que hoje circulam freneticamente pela rede, talvez sejam um novo tipo de cartões-postais animados, ou então enunciem uma nova geração do cinema e da televisão (SIBILIA, 2008, p.14).

Com isso, não é difícil interpretar que o interesse crescente em assistir a pessoas reais falando sobre si mesmas, aliado à necessidade de também ter voz nesse mundo onde todos falam ao mesmo tempo, tenha gerado essa onda de produções autobiográficas. Porém, é importante entender a grande diferença entre os documentários autobiográficos e a exposição diária que algumas pessoas fazem nas redes sociais. Por mais que ambos compartilhem a premissa de mostrar momentos íntimos de forma subjetiva e muitas vezes editada, selecionando o que realmente é de interesse ser exibido, o documentário carrega uma carga muito mais poética e reflexiva do que os perfis nas redes sociais.

Os documentaristas, como Marcos Yoshi em *Bem-Vindos de Novo* ou Heloisa Passos em *Construindo Pontes* (2018) — outro filme que segue essa mesma linha —, se colocam na frente da câmera de forma sensível, muitas vezes expondo os conflitos que enfrentam com suas famílias, sem se preocuparem em "embelezar" a situação para torná-la mais aceitável ao público.

A produção de um documentário, por si só, já apresenta desafios significativos. Diferentemente da ficção, onde os atores têm preparo técnico e experiência com o audiovisual, o documentário lida frequentemente com pessoas comuns, muitas vezes sem familiaridade com câmeras ou sets de filmagem. Essas pessoas são convidadas a compartilhar suas histórias pessoais, enfrentando suas inseguranças e expondo fragilidades.

No caso da não ficção, ou do documentário, a resposta não é assim tão simples. As “pessoas” são tratadas como atores sociais, não como atores profissionais. Os atores sociais continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser participantes culturais, não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que exige uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas como disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas como comportamento e personalidade habitual servem às necessidades do cineasta (NICHOLS, 2016, p.64).

Esses desafios tornam-se ainda mais complexos no documentário em primeira pessoa, no qual o realizador não apenas observa, mas também se coloca no centro da narrativa e, na maioria das vezes, opta por filmar familiares ou pessoas íntimas. Tendo em mente essa realidade, a dificuldade não está apenas no fato de trabalhar com alguém sem experiência em um set de filmagem, mas sim com uma pessoa já conhecida, o que faz com que o diretor tenha uma consciência prévia de todas as camadas da vida pregressa desse indivíduo. Esse conhecimento pode ser valioso na hora de escolher uma abordagem, pois já há uma noção do que se deseja mostrar. No entanto, também pode tornar-se um caminho conturbado ao tentar definir os limites de até onde é seguro avançar sem prejudicar os próprios laços familiares.

É justamente nessa dificuldade de identificar esse limite que começamos a refletir sobre a ética no documentário. Bill Nichols afirma que “o desenvolvimento de um olhar ético torna-se parte essencial do profissionalismo do documentarista.” Para isso, é fundamental ter em mente que, por mais que o cineasta, assim como os demais atores sociais, também se exponha nesse tipo de documentário, ele é a pessoa que tem a câmera e todas as decisões em mãos. Afinal, quando os atores sociais aceitam participar de um filme, assinam documentos que cedem o uso de sua imagem para os fins daquele produto audiovisual.

A ética existe para regular a conduta de grupos em assuntos nos quais regras inflexíveis, ou leis, não bastam. Devemos dizer às pessoas que filmamos que elas correm o risco de fazer papel de bobas ou que muitos julgarão sua conduta de maneira negativa? (NICHOLS, 2016, p. 69).

Em *O Show do Eu*, Sibilia reflete sobre como a exposição da vida privada tornou-se uma ferramenta de autoafirmação na sociedade contemporânea. No contexto do documentário em primeira pessoa, essa exibição do "eu" precisa ser analisada à luz da ética, pois o cineasta não é apenas um indivíduo contando sua história, mas também um mediador que seleciona, edita e manipula imagens e discursos. Ao se colocar diante da câmera, o documentarista pode, intencionalmente ou não, transformar os sujeitos filmados em personagens de sua própria narrativa, interferindo na percepção do público sobre essas pessoas. Esse processo exige uma reflexão ética contínua, pois a montagem final do filme pode reforçar certos discursos, omitir nuances ou construir uma verdade parcial, impactando diretamente a forma como os participantes serão vistos.

3. *BEM-VINDOS DE NOVO*

Algo importante a ressaltar é que, embora *Bem-Vindos de Novo* tenha como fio narrativo o relacionamento entre a família do diretor, há, como plano de fundo, o fenômeno de kassegui, que se refere à migração de japoneses e seus descendentes, principalmente do Brasil, para o Japão em busca de trabalho, especialmente a partir dos anos 1990. Muitos enfrentaram desafios como barreiras culturais e discriminação. Yoshi explora esse fenômeno a partir de uma perspectiva íntima e familiar, focando no impacto emocional da migração.

O documentário começou a ser filmado quando a família se reuniu novamente no Brasil, uma vez que os pais de Yoshi voltaram ao país e abriram um restaurante de comida japonesa em sociedade com um parente próximo. O filme foi gravado ao longo de aproximadamente cinco anos, e, graças a isso, o público acompanha diversas fases e desafios que a família enfrentou nesse período.

A ação de fazer o filme é uma ferramenta que o cineasta usa para se reaproximar da família. Isso fica claro em diversas cenas e falas que o diretor expõe para o público. Um exemplo disso é a cena em que ele pede aos pais que saiam e entrem do prédio repetidas vezes, como se estivesse dirigindo-os como atores para realizar uma cena ensaiada. Nesse momento, ele narra: “Não sei se fazer o filme foi o melhor jeito de a gente se aproximar, fico pensando nos dois problemas que achei pra cabeça: ser um bom filho e fazer um bom filme.” Aqui, vemos de forma explícita o conflito interno que o diretor vivenciou na época. Essa frase remete ao que Nichols diz sobre a ética no ato de documentar: existe a necessidade de fazer

um bom filme, pois, além de muitos fatores, há um investimento econômico em jogo. No entanto, ao deixar de pensar apenas como diretor e se ver também como ator social e integrante daquela família, Yoshi sabe que precisará tomar decisões que talvez afetem seus relacionamentos ao filmar e expor momentos de vulnerabilidade.

Olhando para as minhas próprias vivências, passei por experiências parecidas ao gravar com meus tios. Em muitos momentos em que a conversa fluía para assuntos mais delicados, vi pessoas que, para mim, sempre foram exemplo de força e seriedade chorarem compulsivamente. Nessas situações, um conflito interno sempre surgia: a dúvida entre interromper as gravações e dar privacidade para que a pessoa se recompusesse ou registrar aquela reação tão potente, correndo o risco de criar um sentimento de constrangimento no ator social. Afinal de contas, uma câmera é sempre um observador invasivo.

A primeira cena que decidi trazer do filme é uma que o diretor diz ter gravado sem querer. A cena se inicia no restaurante, com Marcos e a mãe em um momento de observação entre eles. Em seguida, vemos o que parece ser o fim de uma conversa no local. Na tela, a mulher está posicionada em primeiro plano, alinhada ao canto direito. É notável um certo desconforto em seu olhar e expressões, como se quisesse acabar logo com aquele momento de exposição. Ela questiona se o filho precisa de mais alguma coisa e se a câmera já havia sido desligada. Enquanto público, não conseguimos escutar nenhum tipo de afirmação do diretor, e então ela já engata em uma conversa com o marido sobre assuntos do restaurante, um diálogo que parece bem cotidiano.

Em um movimento de *zoom out*⁵, a câmera revela mais do ambiente, mostrando que Roberto, o pai do cineasta, está a poucos metros de distância, logo atrás de uma bancada. Quando a mãe se levanta, dando uma desculpa para ir até a cozinha, a câmera acompanha o movimento, reenquadrando a cena e ajustando o foco para dar ênfase ao que acontece ao fundo. Mais uma vez, ela questiona se a gravação já acabou: “*Beleza, filho?*” Podemos então ouvir uma confirmação por parte do cineasta. No entanto, as gravações não são interrompidas. Nesse momento, Yoshi pontua que a cena foi gravada sem intenção e que seus pais costumavam não comentar sobre os problemas do restaurante durante as filmagens. Contudo, quando as gravações se encerravam, não demorava para o assunto surgir, sugerindo que aquela pauta não era algo que eles queriam expor no filme.

⁵ Nesse movimento de câmera, a lente ajusta sua distância focal para afastar o quadro do objeto ou da cena, fazendo com que ele pareça menor na tela. Isso cria a sensação de ampliação do espaço ao redor, podendo transmitir isolamento, revelar mais contexto ou diminuir a importância do sujeito

A cena segue acontecendo, e a narração do diretor sobre como essas conversas surgiam por trás das câmeras serve de transição para um corte que nos leva a um novo enquadramento. Agora, vemos um momento em que os pais de Yoshi estão mais alterados, e o diretor se faz presente na cena, mas de forma passiva, de costas para a câmera, sem interromper o diálogo. Trata-se de uma discussão que, segundo o próprio cineasta, é sobre algo “insignificante”, mas que expõe como seus pais estavam sendo afetados pelo momento frustrante que viviam com o restaurante.

Uma discussão sobre um suco de gengibre não é, por si só, uma cena condenatória ou vergonhosa, capaz de expor os integrantes a críticas do público. Ainda assim, demonstra como aquelas pessoas não queriam parecer vulneráveis diante das câmeras. A escolha do cineasta em manter a câmera gravando — por mais que, inicialmente, não tenha sido intencional, podemos interpretar que ele estava ciente, já que houve uma mudança de enquadramento e correção de foco — pode ser analisada de diversas formas.

Primeiramente, nos faz perceber que os atores sociais também têm um certo poder na edição do filme, pois conseguem filtrar a realidade ao selecionar o que querem ou não mostrar. Ao mesmo tempo, o diretor é quem realmente detém o controle final sobre o filme e decide o que será exibido, mesmo sem a permissão dos atores sociais. Manter essa cena serviu para mostrar ao público que estamos vendo apenas um recorte da realidade, algo alterado e editado pelos envolvidos na produção. Porém, isso também levanta o debate sobre a ética de manter uma filmagem mesmo sabendo que os personagens não queriam expor aquele momento. O diretor tem esse direito?

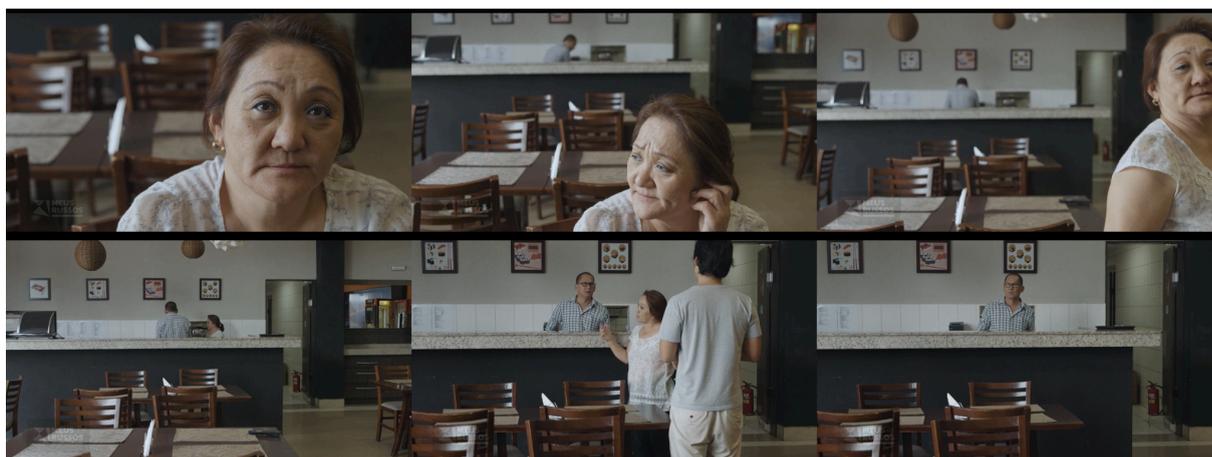
Talvez aqui possamos retomar o que Yoshi diz no início do filme, sobre “*ser um bom filho e fazer um bom filme*”. A escolha de manter essa cena pode ser um indicativo de que ele via muito potencial nos bastidores, para além do que conseguia extrair dos pais com a câmera ligada.

Até certo ponto, compartilho dessa sensação. Quando estava gravando *Delcina* e realizava entrevistas com meus tios, muitas vezes, enquanto os preparava e a equipe organizava os equipamentos, conseguia obter relatos emocionantes, histórias ricas em detalhes e falas cheias de sentimento. No entanto, quando as câmeras eram ligadas, a maioria travava, não conseguia formular frases longas e omitia histórias por medo do que outras pessoas envolvidas pensariam ao assistir à gravação. Como diretora, a sensação que fica é a

de que a voz dos atores sociais desaparece quando eles tomam consciência de que estão sendo filmados, e muito do potencial narrativo se perde nesse receio do relato.

Sibilia nos lembra que vivemos em um contexto no qual a exposição da intimidade se tornou uma ferramenta poderosa de engajamento e conexão emocional. No caso do documentário autobiográfico, essa exposição pode tanto criar proximidade quanto gerar desconforto, especialmente quando questões familiares delicadas são trazidas à tona. A montagem de *Bem-Vindos de Novo* não busca apenas documentar, mas também provocar reflexões sobre a relação entre cinema, memória e identidade. Assim, a questão que se coloca é: até que ponto um documentário deve priorizar a estética da narrativa em detrimento do respeito aos sentimentos dos envolvidos?

Figura 1. cena restaurante (40:09 até 42:28)



Frames do filme *Bem-vindos de Novo* (Marcos Yoshi, 2021).

Quando observado de maneira geral, o filme se apresenta de forma bastante heterogênea. O diretor utilizou diversas técnicas, tanto no set, ao abordar os atores sociais, quanto posteriormente, na montagem. O filme faz uso de imagens de arquivo — em sua maioria, registros antigos da família ou mensagens gravadas que trocavam entre si no período em que estavam afastados. Além disso, há a presença de cenas performáticas, em que o diretor sugere determinadas ações para que seus familiares realizem. Também há muitas cenas expositivas com entrevistas, momentos de observação e incontáveis trechos em que o diretor interage de forma clara em cena.

Nichols propõe seis modos de representação no documentário, cada um com características distintas. O expositivo tem o objetivo de informar e argumentar por meio de

narração direta, muitas vezes utilizando entrevistas. O observativo busca registrar a realidade sem intervenções aparentes, funcionando como um retrato do cotidiano. O participativo envolve o cineasta na interação com os sujeitos filmados. O reflexivo questiona o próprio ato de documentar. O performático enfatiza a subjetividade e a experiência pessoal do realizador. Já o poético valoriza a estética e a fragmentação, criando uma atmosfera sensorial em vez de uma narrativa linear. Bill Nichols salienta que esses modos não são excludentes e frequentemente aparecem combinados em muitos filmes. *Bem-Vindos de Novo* é um exemplo disso, já que Marcos Yoshi realiza um experimento que envolve todas essas abordagens, costurando-as por meio da narração.

Na citação a seguir, temos uma fala de Yoshisaki a respeito da potência das imagens de arquivo.

Contudo, as limitações impostas pela ambivalência da imagem, muitas vezes inseridas fora de contexto, impedem muitas vezes que ela atenda às intenções narrativas e discursivas, pois em geral faltam-lhe informações adicionais. São nessas circunstâncias que a narração vem ao socorro da imagem (YOSHISAKE, 2024, p. 56).

A narração não é uma novidade no cinema, muito menos no meio dos documentários. Yoshisaki ressalta que essa característica já se tornou uma ferramenta clássica, principalmente para os cineastas que produzem filmes em primeira pessoa. Nichols comenta que essa voz pode funcionar como uma espécie de autoridade onisciente, já que o público acompanha todo o desenvolvimento do filme pela perspectiva de quem narra, muitas vezes abraçando aquilo como verdade.

Porém, quando falamos de filmes em que o diretor não é uma figura imparcial e deslocada da história, a voz passa a ter um sentido diferente: trata-se da verdade daquela pessoa, de seus sentimentos e memórias, que afetam completamente a visão sobre os contextos apresentados. Por mais que, em *Bem-Vindos de Novo*, Yoshi tenha escolhido utilizar uma voz sem muitas emoções aparentes, com uma certa neutralidade já conhecida nos documentários, seus depoimentos são totalmente parciais, carregados de sentimentos e colocações que apenas ele, com toda a sua individualidade, poderia proporcionar.

Quando iniciei o processo de *Nessa Data Querida*, a forma como decidi falar o texto surgiu de maneira natural. O conteúdo da mensagem que eu queria transmitir era muito mais

potente do que a atuação da voz em cena, deixando que as imagens de arquivo sustentassem o significado das minhas falas.

A prática confessional, como contextualiza Michael Renov (2004), a partir da análise elaborada por Michel Foucault, fundamenta-se em relações de poder nas quais aquele que confessa reveste de autoridade seu confidente, que passa a ocupar a posição de avaliador, passível de julgar, perdoar, punir, compreender, consolar, etc. Estabelece-se, com isso, uma hierarquia dentro da qual o discurso confessional se justifica por meio do olhar externo. É a figura do poder que solicita e legitima a confissão (YOSHIZAKI, 2024, p.132).

A próxima cena que trago para a análise se passa pouco depois do início do filme, por volta dos nove minutos. Ao todo, ela tem quase dois minutos. Nela, temos imagens da adolescência de Yoshi, registros em fita que ele gravava para enviar aos pais, onde tentava contar um pouco de como estava sendo sua rotina e como estava lidando com o momento. No início, isso é tudo o que acompanhamos, sem interferência da narração. Somos colocados em um momento de exposição da vida daquele adolescente em tela, nos permitindo refletir e julgar por conta própria aquele relato. Logo em seguida, a voz do diretor volta a nos situar, dando o ponto de vista dele sobre a época em que gravava as fitas. Por cima das imagens, temos a narração do cineasta com reflexões sobre a época em que gravava aqueles registros. Ele fala sobre como nunca sabia o que dizer e, mesmo que falasse com os pais toda a semana, a distância sentimental aumentava. Cita até que costumava dizer aos amigos de escola que era "órfão de pais vivos" e, mesmo que na época trocassem fitas e fotos e os pais ligassem todas as semanas, a distância sentimental aumentava cada vez mais.

A imagem é um registro forte. Podemos notar um desconforto do adolescente ao se colocar em frente à câmera e compartilhar como estava sendo a sua vida. A forma como ele omitia o que sentia, dizendo aos pais que não havia nada novo e que estava indo bem, contrasta com o que sua narração nos conta em seguida. São em cenas como essa, nas quais o diretor se coloca em cena e reflete sobre a posição dele próprio na história, que ele se aproxima do público como personagem do que conta, sujeito a sentir e enviesar as histórias que conta.

No documentário reflexivo, segundo Bill Nichols, há uma preocupação explícita com a construção da narrativa e com os processos que envolvem a captação da realidade. Esse modo enfatiza a subjetividade do realizador e sua interação com o meio filmado, tornando evidente que o documentário não é uma simples reprodução objetiva dos fatos, mas sim uma

interpretação que carrega marcas do olhar do cineasta. Em *Bem-Vindos de Novo*, esse aspecto se torna claro quando Marcos Yoshi revisita imagens de sua juventude e as ressignifica ao longo do filme. O diretor não apenas apresenta seu passado ao espectador, mas reflete sobre ele com um olhar amadurecido, questionando o impacto emocional que a distância e o tempo exerceram sobre sua trajetória. Essa revisão do próprio arquivo pessoal dialoga com a proposta reflexiva de Nichols, ao tornar visível o processo de construção da narrativa e destacar a presença do cineasta como agente ativo na interpretação do material.

Yoshisaki, ao discutir o documentário autobiográfico, ressalta que a presença do diretor em cena altera a relação entre os personagens e a câmera, pois o cineasta não é apenas um observador, mas um participante ativo da história que está contando. Em *Bem-Vindos de Novo*, a sobreposição das imagens do passado e do presente cria um "encontro" entre o Yoshi adolescente e o Yoshi adulto, evidenciando o efeito do tempo sobre sua percepção da infância e das relações familiares. Essa escolha narrativa aprofunda a dimensão reflexiva do documentário, pois expõe o impacto da memória e da reconstrução subjetiva na forma como histórias são contadas. Como aponta Nichols, o documentário reflexivo frequentemente se desvia da busca por um realismo absoluto e se inclina para a construção de um discurso que reconhece suas próprias limitações e subjetividades.

Figura 2. Imagem de arquivo (09:38)



Frame do filme *Bem-vindos de Novo* (Marcos Yoshi, 2023).

O próximo, e último, momento da obra que trago para essa análise é muito mais um recorte de uma mesma diária do que uma cena singular. Nessa parte do filme, acompanhamos a família em uma visita à casa da avó de Yoshi, onde alguns pertences da família estavam guardados. Nesse recorte do filme, conseguimos perceber várias abordagens mistas que o cineasta empregou. Começamos com um plano aberto, onde o cineasta capta os pais chegando, ambos carregando formas com comida que estavam trazendo para o almoço. Por conta das falas e da forma com que se portam na presença da câmera, podemos perceber que o cineasta registrou aquele momento sem avisar que o faria. Tanto o pai quanto a mãe chegam sorridentes, conversando com o filho, perguntando o que ele estava fazendo e se estava gravando. Com essa cena, podemos perceber que o aparato de filmagem já se tornou rotineiro — diante deles, era seu filho, e não um intruso em suas vidas — essa percepção da relação entre eles colabora com o resto da análise desse recorte. Temos um plano da mesa do almoço com a conversa sobre a comida de fundo. Por mais simples que seja, esse momento serve para nos aproximar da família e expor a forma como a relação entre eles parece muito mais próxima do que no início das gravações do filme. Conforme o filme vai avançando, conseguimos ver que existe uma intenção do cineasta por trás dessas cenas.

Depois do almoço, a família se reúne para pegar algumas caixas em um cômodo da casa que fica próxima ao pátio, e então começam a retirar peças e montar o que parece ser alguns equipamentos. Até aqui, nos primeiros minutos, não tivemos a presença da narração do diretor, apenas cenas de observação, onde acompanhamos a relação da família e a dificuldade dos pais de Yoshi em montarem os equipamentos. Também ficamos sabendo, por meio de diálogos entre eles, que no momento presente da gravação já haviam se passado três anos da volta deles para o Brasil. E então, voltamos a escutar a narração do cineasta, onde ele começa a nos situar sobre o que se tratava aquela cena. Ele nos conta sobre o fato de que os planos dos pais não eram voltar a trabalhar com comida quando saíram do Japão, que ainda lá a mãe fez um curso de estética e, ao voltar para o Brasil, queria abrir um salão de beleza, até mesmo comprando os equipamentos para poder atender clientes. Porém, isso nunca aconteceu, deixando tudo guardado nos fundos da casa da avó, e que, depois de insistir bastante, Yoshi conseguiu convencer os pais a vendê-los.

Enquanto isso, uma cena de Yoshi em quadro, junto ao pai, tentando montar os aparelhos se desenrola, a voz de quem está por trás das câmeras dando ideias de como poderiam fazer isso. Ao fundo, a mãe do diretor conversa com a avó, tudo acontecendo de forma simultânea, uma gravação do real. Aqui, nesse momento de interação entre cineastas e

atores sociais — entre família — podemos perceber que fazer o filme se tornou um objetivo comum entre todos eles, colaborando para que as ideias de Yoshi saíssem do papel. Isso corrobora com uma frase que, lá próximo ao final do filme, Yoshi expõe, dizendo que, ao fazer o filme, notou que a feição da obra não foi só uma ferramenta para conhecer os pais, mas também para que os dois pudessem o conhecer também. Com todo o exposto, podemos notar que o momento, como um todo, foi arquitetado pelo diretor para conseguir abordar de forma visual o assunto que queria.

Ao optar por compartilhar o quadro com os participantes do filme, diretores(as) optam por acentuar o risco que existe em qualquer filmagem. Ao se expor de corpo inteiro, concordam em interagir sem a mediação do controle e da proteção do aparato da filmagem, embora, como já dito, a montagem permanece sob a prerrogativa da direção, que controla o processo de pós-produção (YOSHIZAKI, 2024, p.127).

Vemos, então, um plano da mãe de Yoshi no meio dos equipamentos, uma *mise-en-scène* montada. Nota-se a forma artificial com que os equipamentos foram colocados apenas para que a mãe pudesse interagir entre eles, mostrando para que cada um servia. Ao final, temos dois planos: uma conversa entre Yoshi e a mãe, onde, juntos em quadro, ele observa as mãos da mulher, e logo após, um plano detalhe das mãos dela, enquanto questiona se ela desistiu de trabalhar como esteticista por vergonha das próprias mãos. Ela concorda. Cenas como essa podem ser bem complicadas de gravar. Sei disso pois, enquanto filmava *Delcina*, tentei gravar algumas ações propostas para os meus tios, mas tive como resultado cenas mecânicas e artificiais, pois eles sentiam a necessidade de posar para a câmera, ao invés de agirem naturalmente diante das ações propostas.

Essa mediação também dialoga com as reflexões de Paula Sibilia (2008) sobre a espetacularização do "eu" e a forma como a vida privada se torna um objeto de consumo. No entanto, diferentemente da exposição impulsiva e fragmentada das redes sociais, o documentário em primeira pessoa opera em outra lógica: a da construção de um discurso que busca não apenas se exibir, mas compreender e reconfigurar a própria experiência. O momento em que Yoshi confronta a mãe sobre sua desistência da estética expõe um dilema ético e emocional, pois a câmera não apenas registra, mas também provoca. Esse tipo de interação levanta questões sobre até que ponto a presença do cineasta influencia a resposta do ator social e como a exposição da intimidade pode afetar as relações familiares. Assim como Sibilia aponta que a identidade contemporânea é moldada pelo olhar do outro, no

documentário autobiográfico, a identidade do cineasta e dos personagens se constrói no diálogo entre o que é filmado e como é filmado.

Figura 3. Cena participativa montando equipamentos (31:19 até 36:29)



Frames do filme *Bem-vindos de Novo* (Marcos Yoshi, 2023).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta todas as percepções adquiridas ao longo da pesquisa e da análise, é possível dizer que os cineastas se colocam nesse tipo de produção de duas formas distintas: vulnerável, quando decidem expor sua intimidade, estando abertos a lidar com as consequências que a obra pode causar, tanto em seus relacionamentos familiares quanto ao julgamento do público sobre a sua conduta. Mas também ocupa uma posição de poder, ao ter controle tanto com o que decide mostrar com a montagem, quanto em set, administrando a *mise-en-scène* de forma a conseguir gravar o que deseja. Podemos entender que esse poder que o diretor detém, quando falamos de documentário autobiográfico em primeira pessoa, é o que coloca em risco a ética e a manutenção de suas relações: Pensando das palavras que o próprio Yoshi fala ao longo do filme, às vezes se fez necessário colocar de lado sua posição como “um bom filho” para assumir a de cineasta e conseguir gravar e trazer para o filme momentos sensíveis de seus familiares, para que assim obtenha-se as cenas que considera vitais para a realização “de um bom filme”.

A montagem de *Bem-vindos de Novo*, como um todo corrobora para a percepção final do filme, a escolha experimental de utilizar de diversos modos para tornar o filme tão fragmentado em metodologias, mas, ao mesmo tempo, coerente com a mensagem que manifestou querer passar: existe no filme uma necessidade de conexão, que apesar dos laços pré estabelecidos — ser um documentário e ser uma família — entre si, estão distantes — linguagens heterogêneas e distância afetiva.

Ao tomar consciência do exposto, podemos dizer que os objetivos do projeto foram concluídos e os resultados são coerentes com o que se buscava, porém, muito além de compreender como o sub gênero do documentário autobiográfico funciona, existe aqui um aprendizado não apenas teórico mas sim reflexivo para a autora da pesquisa — o que tiro daqui me afeta como realizadora audiovisual, uma Eliz Sigales cineasta, e não apenas pesquisadora. Pensando nos meus próprios projetos que fazem parte desse subgênero, que ainda estão em processo de produção e finalização, consigo sair daqui com um novo olhar para essas obras, e para o meu futuro como documentarista.

5. REFERÊNCIAS

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2016.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

TONELLO, Gabriel. **A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano**. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2014.

YOSHISAKI, Marcos. **Impasses e desafios do documentário em primeira pessoa: trajetórias da voz e do corpo revisitadas**. São Paulo: 2024.

6. REFERÊNCIA FÍLMICA

BEM-VINDOS DE NOVO. Direção: Marcos Yoshi. Produção: Lucas Barão. Brasil: Meus Russos, 2023.