

The background of the cover is a complex collage of torn paper. The paper is layered, with some pieces being white and others dark grey or black. The edges of the paper are jagged and irregular, creating a sense of depth and texture. In the center, there is a silhouette of a mountain range with several peaks. The overall aesthetic is that of a found object or a collage of memories.

RELATOS À BEIRA DO FRACASSO

modulações das escritas de si em
quatro curtas-metragens brasileiros

Txai de Almeida Ferraz

SUBJET

narrador

rememoração

ARQUIVO

PASSADO

TOS REM

"eu"

Daca Subintima

F

at-tot

S a

3550 ED antea

Txai de Almeida Ferraz

RELATOS À BEIRA DO FRACASSO:
Escrita de si e memória em quatro
curtas-metragens brasileiros

Belo Horizonte

Março de 2019

Txai de Almeida Ferraz

**RELATOS À BEIRA DO FRACASSO:
Escrita de si e memória em quatro
curtas-metragens brasileiros**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita

**Belo Horizonte
Março de 2019**

Txai de Almeida Ferraz

RELATOS À BEIRA DO FRACASSO:

**Escrita de si e memória em quatro
curtas-metragens brasileiros**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Cláudia Cardoso Mesquita
Orientadora - UFMG

Roberta Oliveira Veiga – UFMG

Ângela Freire Prysthon - UFPE

Para Terezinha

Agradecimentos

Esta pesquisa não seria possível sem a ajuda de muitas pessoas importantes para meu percurso durante o mestrado. A todas elas, sem distinção, meu mais sincero agradecimento.

A Cláudia Mesquita, orientadora e amiga, pela parceria, compreensão, ética e posicionamentos políticos que, muito além da incomensurável contribuição acadêmica ao longo da dissertação, deixam comigo acesa a esperança de que a universidade ainda possa criar um mundo mais justo.

A Roberta Veiga, por ter se apaixonado pelo corpus, por sempre ter defendido o potencial da pesquisa e por todas as contribuições metodológicas e teóricas no Seminário de Linha e na bancas de qualificação e de defesa.

Aos demais professores da linha de Pragmáticas da Imagem. A André Brasil, por ter orientado o projeto inicialmente. A Eduardo de Jesus, por ter participado da banca de qualificação e pelas ótimas recomendações de leitura acerca do espaço. A Luciana de Oliveira e a César Guimarães, pelas reflexões certeiras que até hoje vivem em mim. Às funcionárias do PPGCOM, Elaine Martins e Tatiane Oliveira, pelo importantíssimo trabalho.

A Ângela Prysthon, por gentilmente ter aceitado ser parte da banca de defesa e por ter incentivado, durante a graduação, minha cinefilia pela produção latino-americana.

A Laécio Ricardo, orientador do bacharelado, por ter me “catequizado” para o documentário.

A Jane Pinheiro, professora do Colégio de Aplicação da UFPE, por ter acreditado no *enfant de cinéma* que havia em seus alunos.

A Chico Lacerda, Rafael Spínola, Lucas Sá e Leonardo Mouramateus, por terem feito filmes de que gosto tanto e pela prestatividade com que me responderam quando os procurei.

A Tomaz Alencar, por este belíssimo projeto gráfico.

Às amigas e amigos que fiz durante a estadia na UFMG. A João Paulo Rabelo, porque “melhor do que o silêncio, só João”. A Thiago Rodrigues, pelas muitas memórias felizes da época do apartamento na Rua dos Goitacazes. Aos companheiros do Poéticas da Experiência, especialmente a Letícia Marotta, Ana Luísa Coimbra, Vinícius Andrade, Paula Kimo, Pedro Veras, Maria Ines Dieuzeide, Julia Fagioli e Carla Italiano pelas reflexões e abraços que fizeram toda a diferença na chegada e na partida. À minha turma de mestrado, especialmente a Bárbara Monteiro, Paula Lopes, Thaís Choucair, Iara Couto e Ettore Stefani, amizades que me estenderam a mão muitas vezes. A Carol Macedo, pela representação discente aguerrida.

À família Ribeiro de Barros, pela acolhida sem igual, sem a qual sequer consigo imaginar como teria chegado ao fim desta jornada. A Terezinha, por muitas coisas, mas acima de tudo pelo coração grande e pelos aconselhamentos sábios. A Tercio, pela generosidade e por ter me ensinado que o mexido é uma instituição da culinária mineira. A Luíza, por ter cruzado o meu caminho anos atrás e ter topado compartilhar tanta gente querida comigo. A Laurinha, pela dose diária de paciência e afeto. A Carlinha e a Iara, primas que me adotaram e me fizeram expandir ainda mais meu conceito de família. A Elton, Fátima, Marcelo, Lícia e todas e todos que conviveram alegremente comigo durante estes anos.

A Sandra, minha mãe, pelas orações constantes. A Wellington, meu pai, pelo carinho silencioso. A Liciete, minha avó, pela valentia.

Às amigas queridas que estão sempre comigo. A Fernanda Lima, com quem compartilhei as dores e as delícias do processo de escrita. A Isbela Trigo, pelos encontros viajantes. A Bruna Monteiro, pelas conversas na praia.

A Vinicius Gomes, amor que ousa dizer seu nome, pelo companheirismo irrestrito no processo de mudança para outra cidade e por ter estado, literalmente ao meu lado, nos momentos mais espinhosos da reta final.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa em seu segundo ano.

A Belo Horizonte, cidade onde envelheci.

A Lula, Dilma e Haddad, por terem mudado a minha e a vida de tantas e tantos entre nós.

RESUMO

Esta pesquisa investiga modulações das escritas de si em quatro curtas-metragens brasileiros recentes: *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, *No interior da minha mãe* (2013), de Lucas Sá, *Gigante* (2014), de Rafael Spínola, e *Virgindade* (2015), de Chico Lacerda. Observando os trabalhos de memória que as obras realizam, buscamos analisar como, por meio do conjunto de operações formais e escolhas expressivas, cada filme enfrenta os desafios implicados em enunciar (direta ou indiretamente) um “eu”, construído em ato (de linguagem) e viabilizado no reconhecimento das impossibilidades de captura do sujeito e do tempo passado.

Palavras-chave: Cinema. Escrita de Si. Memória. Documentário.

ABSTRACT

A research about self-writing modulations in four Brazilian short films: *Mauro in Cayenne* (2012) by Leonardo Mouramateus, *My Mother's countryside* (2014) by Lucas Sá, *Gigantic* (2014) by Rafael Spínola, and *Virginity* (2015) by Chico Lacerda. Focusing in mnemonic activities made by the filmic corpus, this research analyses formal and expressive operations in which each film challenges (direct and indirectly) the “I”. This latter constructed in a language act made possible by recognizing the impossibility to capture both the subject and the past.

Keywords: Cinema. Self-writing. Memory. Documentary.

Sumário

1. Introdução	9
2. Escrita de si e memória: um território em comum	15
2.1. Quem é que diz “eu”?	15
2.1.1. Em terras literárias	16
2.1.2. Pode o cinema autobiografar?	20
2.2. Como se rememora?	25
2.2.1. A não-linearidade do tempo	26
2.2.2. A imagem do esquecimento	28
2.2.3. Uma aproximação aos filmes	30
2.2.4. A dimensão espacializada.....	32
2.3. Por que relatar a si mesmo?	36
2.3.1. Por uma autobiografia não-autorizada.....	37
2.3.2. Contra a violência ética	39
2.4. Operacionalizando a análise	42
2.4.1. O narrador autodiegético	43
2.4.2. O uso dos arquivos	45
2.4.3. A relação campo e antecampo	46
3. Gigante: a poética da casa na construção do relato de si	49
3.1. Apresentando o entorno da casa	50
3.2. A defasagem da rememoração	53
3.3. Trucagens no pacto autobiográfico	55
3.4. O presente e o casarão vazio	57
3.5. Um futuro especulado	60
3.6. A poética da casa	61
4. Mauro em Caiena: a reinvenção da memória no exercício do “eu”	63
4.1. Um dinossauro ou uma lembrança	63
4.2. Uma carta para Mauro	66

4.3. O brincar de Marquinhos	67
4.4. Toda água é igual, molha a farda igual	69
4.5. Projeções familiares.....	70
4.6. Albaniza: a avó sempre à espera	70
4.7. Uma Caiena imaginada	72
4.8. A ameaça imobiliária.....	74
4.9. A despedida do <i>Godzilla</i>	75
4.10. Examinando o “eu”	78
5. <i>Virgindade: errâncias de um observador gay na cidade</i>	79
5.1. Um início ambíguo	79
5.2. Enquadramentos e normatização.....	81
5.3. Considerações sobre a narração.....	83
5.4. A cidade lembrada que não existe mais	83
5.5. Interlúdio	84
5.6. O olhar do observador	86
5.7. Uma breve comparação.....	87
5.8. Uma “assinatura” final	90
5.9. Da leseira à pegação	92
5.10. Primeira pessoa do plural	92
6. <i>No interior da minha mãe: a enunciação pela reflexividade do olhar</i>	94
6.1. A preparação filmada.....	94
6.2. A viagem no tempo	96
6.3. Não era pra mim dizer não?	98
6.4. A vida no interior da casa	101
6.5. Jogos na imagem	104
6.6. Que dia é?	105

6.7. A ida ao parquinho	107
6.8. A ida ao mirante	110
6.9. A hora da estrela	113
6.10. O olhar que “me” olha	115
<i>7. Considerações finais</i>	<i>117</i>
<i>8. Referências bibliográficas</i>	<i>125</i>

1. Introdução

*Virgindade*¹ (2015), *Mauro em Caiena*² (2012), *No interior da minha mãe*³ (2013) e *Gigante*⁴ (2014) são obras que aguçam nossa curiosidade por se constituírem como escritas de si. Nesses filmes, através de um conjunto de operações formais as mais diversas, trabalha-se a proposta de enunciação de um “eu”. As obras, assim, rememoram e relatam histórias “em primeira pessoa”, por meio de jogos ambíguos que nos parecem devolver, à primeira vista, as figuras dos “próprios” diretores.

Acontece que essa constatação, aparentemente bem resolvida, nos leva a uma série de perguntas que nos deixa bastante hesitantes. Poderia mesmo uma obra cinematográfica dizer “eu”, falar em nome de seu realizador? O que nos garante que o relatado é verdade? A história contada foi realmente vivida ou é também ficcionalizada? Todas essas questões parecem ameaçar diretamente o projeto dos filmes, e uma conclusão apressada nos levaria a negá-los enquanto escritas de si e gestos memorialísticos.

Estranha e curiosamente, as obras sobrevivem a essas questões. Mesmo duvidando bastante, e dispostos a aceitar que quase tudo é artifício, ainda olhamos para esses filmes imaginando a “vida” que os originou: o extrafilme que serviu de base para aquela criação; o diretor que de alguma maneira se reflete no “sujeito” que conta a “sua” história. Não se trata de entrar num jogo de caça à verdade, tentando adivinhar onde o filme nos mente, ou quiçá nos diz — e mostra — o que de fato ocorreu. A intriga em si é que se torna o grande barato: a dificuldade para categorizar os filmes como documento ou ficção; não saber, enfim, e aceitar que nunca saberemos todas as respostas, se transforma no que nos move a examinar obras que parecem brincar de nos escapar por entre os dedos.

Estamos falando de curtas-metragens brasileiros, produzidos e lançados entre 2012 e 2015, de baixíssimo orçamento e realizados sem financiamento público. Os diretores dos quatro filmes não eram exatamente estreantes quando os realizaram, mas cabiam perfeitamente na categoria de “jovens realizadores” — além de efetivamente muito jovens, em sua maioria, eram novos nomes na cinematografia brasileira. Esse gesto guarda uma singularidade em certa medida paradoxal: nossos “autobiógrafos” não são

¹ Disponível em <https://vimeo.com/111008699>.

² Disponível em <https://vimeo.com/45523211>.

³ Disponível em <https://vimeo.com/121414235>.

⁴ Disponível em <http://portacurtas.org.br/filme/?name=gigante>.

sujeitos que acumulam longa experiência de vida, ao contrário: são jovens (ou jovens adultos) cujo presente não se distancia tanto — temporalmente falando — dos passados rememorados pelas obras. Em grande parte delas, inclusive, parentes mais velhos são acionados como recursos narrativos, permitindo convocar um passado mais distante do que aqueles que os personagens e narradores efetivamente “viveram”. Esse aspecto, de caráter extrafílmico, se soma às dificuldades de dizer “eu” e de “rememorar” que são próprias à escrita de si no cinema, levando os curtas a compartilharem as subjetividades criadas com coletividades acionadas por cada narrativa.

Em *Gigante*, a iminência da venda do casarão de uma família em Teresópolis, no interior do Rio de Janeiro, faz o protagonista retornar ao imóvel para fotografá-lo antes da criação de um anúncio no site de uma imobiliária. Na investigação da casa no presente, completamente vazia e sem moradores, são convocadas memórias da infância do personagem, anteriormente ali “vivas”. A relação é insinuada pela montagem, que justapõe imagens do casarão desocupado a sons de arquivo, nos quais ouvimos o protagonista, criança, brincando com sua família pelos cômodos da residência. Outros dois procedimentos são mobilizados pelo filme, complexificando as camadas temporais do casarão revisitado. Na primeira sequência, acompanhadas de uma narração autodiegética, são exibidas fotografias de arquivo mostrando diferentes gerações da família que viveram na casa, desde 1969 até um passado mais recente. Na sequência que encerra o curta, por fim, ouvimos o áudio de uma família, até então desconhecida, conversando ao ver as fotos do imóvel na internet. O diálogo cria uma espécie de “futuro” especulado para a casa, uma vez que a nova família se projeta vivendo nela após comprá-la.

Em *Mauro em Caiena*, somos apresentados a Maraponga, bairro do subúrbio de Fortaleza onde o narrador autodiegético viveu a maior parte de sua vida. Enquanto vemos imagens da região no presente, a voz narradora se dirige em tom epistolar para Mauro, tio que emigrou ilegalmente para a Guiana Francesa e com quem, desde então, manteve pouco contato. Nesta espécie de “carta” para o parente no exterior, o narrador acaba confundindo-se com sua figura, uma vez que, dirigindo-se a seu interlocutor, deixa entrever sentimentos que os dois possuem em comum. Na medida em que a narrativa avança, a montagem sugere associações que “atualizam” as lembranças do narrador a respeito do tio, através das imagens daqueles que, ainda hoje, vivem no bairro. É assim, por exemplo, quando vemos Marquinhos, seu primo pequeno, brincar pela Maraponga, ao mesmo tempo em que ouvimos o narrador mencionar que Mauro, quando criança,

também aprontava meninices por ali. O imaginário do narrador sobre a Guiana Francesa, por sua vez, também se associa com as imagens do presente filmado. As ruas escuras, os descampados e até mesmo a lagoa da região na periferia de Fortaleza “oferecem” imagens, na montagem, a uma geografia do território alhures, que é fantasiada pelo narrador.

Em *Virgindade*, um narrador autodiegético rememora episódios da descoberta de sua homossexualidade na infância e juventude, testemunhando o desabrochar de sua sexualidade não-normativa. As primeiras masturbações, os primeiros contatos com pornografia e a primeira experiência de ser “cantado” por um homem são exemplos de momentos do passado convocados pela memória do narrador. A montagem associa à narração imagens de paisagens suburbanas do Recife, sugerindo tratar-se dos mesmos lugares, no presente, onde o narrador teria vivido suas experiências. Gera-se, desta maneira, um certo desencontro, pela justaposição de imagens atuais da cidade ao testemunho de um homem gay que, no limite, parece não “caber” naquele cotidiano heteronormativo.

Em *No interior da minha mãe* (2013), de Lucas Sá, o diretor empreende uma viagem à cidade natal de sua mãe, a pacata São João dos Patos, no interior do Maranhão. No município, onde vive até hoje sua avó, o cineasta filma o convívio familiar de maneira observacional. A partir de uma clivagem ambígua entre ser, ao mesmo tempo, documentarista e personagem das situações filmadas, Lucas acaba se inscrevendo, indiretamente, no retrato que realiza de sua família, por meio dos sujeitos filmados que lhe devolvem o olhar, convocando o antecampo. Algo do passado de sua mãe na pequena cidade, por sua vez, ainda pode ser “experimentado” nessa viagem de retorno: a avó continua com o hábito de se sentar na calçada, tomar café e fazer palavras cruzadas enquanto joga conversa fora; a música escutada pelos parentes, por fim, apesar de reproduzida em um “moderno” tocador mp3, é a canção *Sarah*, de Balthazar (cantor sergipano popular nos anos 1980). Mas ainda que algo da experiência de outrora, certamente, “persista” na atualidade, a distância entre o presente da rememoração e o passado rememorado assinalam uma diferença que não pode ser simplesmente negada, pois a mãe e as tias do diretor já não se veem como moradoras da cidade, e sim como turistas da capital, distantes da vida local.

Fortemente conectados ao campo da escrita de si no cinema, esses quatro filmes nos instigam por se constituírem daquilo que, a rigor, é sempre uma impossibilidade: narrar um passado ao qual um “eu” se vincula e a partir dele se apresenta. Essa

impossibilidade, de maneira alguma, é fundada por essas obras. Ela permeia não só as curtas em questão, poderíamos dizer, mas o cinema “em primeira pessoa” como um todo e a literatura memorialista — da qual o cinema certamente é debitário. Enunciar o “eu”, bem como rememorar o passado, são as difíceis tarefas de projetos que bordeiam os limites da linguagem. É então essa escrita à borda do vazio, iminentemente fracassada e, em algum grau, consciente — mas nunca inteiramente — de seus desafios, aquilo nos motiva a colocar esses quatro filmes em relação.

Estamos aqui diretamente inspirados pelas ideias de Judith Butler (2015), que argumenta que “qualquer esforço de fazer um relato de si mesmo terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade” (p. 61). A citação, associada ao corpus, pode soar contraditória, uma vez que os filmes de fato existem e encontraram maneiras de se viabilizar apesar das impossibilidades. O que está em jogo, então, ao escolher apresentá-los como “relatos à beira do fracasso”, é a ênfase na ideia de dificuldade de captura do sujeito e do tempo passado como aquilo que move essas obras à fabulação da vida, à fragmentação do discurso e ao compartilhamento das histórias com terceiros.

Pois é justamente em meio a essa pequena coleção de filmes que emergem questões que (em muito) os ultrapassam: como pode o sujeito narrar-se e recontar o seu passado se o “eu” é apenas uma ilusão da linguagem e o tempo que passou é, invariavelmente, irre recuperável, dependente de uma reconstrução criadora no presente? Muitas escritas de si e filmes memorialísticos foram e são feitos sem se preocupar com essas questões. As obras do corpus, de nosso ponto de vista, elaboram respostas — ainda que parciais e provisórias — às impossibilidades a que estão submetidas. Elas não são inocentes, em outras palavras, alinhando-se às discussões do sujeito e da memória que, adensadas historicamente, devem ser recuperadas em nossa tentativa de reunir e singularizar essas escrituras fílmicas.

Feitas essas considerações iniciais, partimos para a apresentação dos capítulos da presente dissertação. Em *Escrita de si e memória: um território em comum*, recuperamos os debates teóricos que nos permitem colocar os filmes em relação. Na primeira parte do capítulo, *Quem é que diz eu?*, abordamos a questão da escrita de si no cinema, retomando a problemática noção de autobiografia na literatura e sua passagem para o campo das imagens em movimento. Em *Como se rememora?*, fazemos um pequeno percurso pela teoria da memória, ressaltando as características não-lineares, criativas e lacunares da rememoração, para então debater como os filmes se mostram “conscientes” dessas questões, emulando processos mnemônicos por meio de suas operações formais. Nesta

seção, também comentamos o que chamamos de dimensão espacializada da memória, demonstrando como as obras estão fortemente conectadas a espaços que servem de veículo para as lembranças.

Em *Por que relatar a si mesmo?*, propomos uma discussão em torno das questões éticas implicadas no gesto de escrita de si de cada um dos filmes, aproximando a noção de *autobiografia não-autorizada*, da pesquisadora Roberta Veiga (2016), ao pensamento da filósofa americana Judith Butler (2015). Na etapa final do capítulo, por fim, em *Operacionalizando a análise*, detemo-nos às considerações metodológicas, fazendo um balanço de como nossa problemática de pesquisa, adensada pelos debates teóricos, pode ser equacionada pela análise fílmica. Elencamos, assim, três operadores analíticos que auxiliam nossa investigação: *a narração autodiegética*, *o uso de arquivos* e *a relação campo e antecampo*. Além de exemplificar a aplicação de cada um dos operadores, introduzimos também uma discussão que visa destacar que as escritas de si moduladas pelas obras são sempre elaborações em ato (de linguagem), distanciando-se de uma ancoragem meramente referencial em um “eu” exterior às realizações.

Nos capítulos seguintes apontamos, individualmente, como a problemática de pesquisa é respondida por cada um dos curtas do corpus, suscitando novos debates teóricos, pontualmente, quando necessário. Em *Gigante: a poética da casa na construção do relato de si*, analisamos como no filme de Rafael Spínola a ideia de uma *poética da casa*, apoiada na formulação de Gaston Bachelard (1978), é fundamental para a elaboração de uma escrita de si focada no valor afetivo que uma antiga residência tem para a família do diretor.

Em *Mauro em Caiena: a reinvenção da memória no exercício do “eu”*, apresentamos como a obra de Leonardo Mouramateus enuncia em “primeira pessoa” a partir de operações de montagem que acrescentam novos sentidos às memórias do narrador autodiegético, distanciando-se de uma apreensão referencial dos espaços filmados. Em *Virgindade: errâncias de um observador gay na cidade*, debatemos como a condição do *flâneur perverso*, proposta por Paul B. Preciado (2017) para descrever a posição do homem gay no espaço público, é elaborada pelo filme de Chico Lacerda, em uma modulação de escrita de si que alcança um horizonte identitário.

No último capítulo de análise, *No interior da minha mãe: a enunciação pela reflexividade do olhar*, discutimos como as relações entre campo e antecampo no filme de Lucas Sá produzem um “eu” sempre insinuado no olhar devolvido ao antecampo pelos

sujeitos observados pela câmera, introduzindo o diretor como personagem da viagem filmada.

Nas *Considerações finais*, por fim, fazemos um balanço de todo o nosso percurso, apresentando também de maneira sintética como cada filme responde à problemática de pesquisa e cotejando seus diferentes gestos de escrita de si e rememoração.

2. Escrita de si e memória: um território em comum

Neste capítulo, assumimos como objetivo pavimentar o caminho que sustentará as análises individuais de cada um dos filmes, aproveitando para estabelecer um território em comum que nos motiva a reuni-los nessa dissertação. A partir da convocação do pensamento de autores que escreveram sobre as escritas de si — no cinema e na literatura — e sobre a teoria da memória, vamos então nutrir nosso olhar, buscar argumentos, e retornar ao exame dos curtas para, enfim, tentar responder: como podem essas obras dizer “eu” e rememorar um passado, se essas tarefas parecem, desde o início, fadadas ao fracasso?

2.1. Quem é que diz “eu”?

A primeira questão que deve ser feita diz respeito à ideia de que as obras elaboram escritas de si. Insinuada acima de tudo pela narração autodiegética — quando existente — e também pela relação entre campo e antecampo, a crença de que os diretores “coincidem” com as figuras de narrador e personagem é estimulada pelos filmes, em alguma medida. Mas quem é, em realidade, esse “eu” fílmico? Será que ele pode mesmo ser diretamente associado ao realizador?

Em *Virgindade*, por exemplo, ouvimos o narrador oferecer um relato em “primeira pessoa”. Na própria obra, nada nos garante que quem narra seja de fato o diretor,⁵ e que aquela seja mesmo a “sua” história, mas o tom confessional do discurso nos leva a cogitar que se trata de uma “mesma” pessoa, isto é, que a obra se faz veículo para a transmissão da memória de “alguém” que preexiste a ela. Em *No interior da minha mãe*, não há narração autodiegética, mas a opção do registro em cinema direto torna o diretor também um personagem, na medida em que sua presença é denunciada por aqueles que, em campo, o interpelam diretamente ou lhe devolvem o olhar. Por caminhos diferentes, e sempre um pouco vertiginosos, é inegável que todos os filmes do corpus trabalham, em algum grau, com a sugestão de que autor, narrador e personagem coincidem.⁶

⁵ De fato, o diretor Chico Lacerda emprestou sua voz para o narrador de seu filme, embora essa seja uma curiosidade que não é anunciada pela obra.

⁶ É importante mencionar que as três figuras não estão presentes da mesma maneira nas quatro obras. Em *No interior da minha mãe*, como no exemplo já mencionado, não há narração autodiegética. Em *Virgindade* e *Mauro em Caiena*, não há exatamente um personagem, no sentido de alguém que aparece em campo ou é mencionado pelos sujeitos que são vistos na imagem. É o narrador, no mais das vezes, que insinua um

Essa triangulação, experimentada sob grande suspeita, está no cerne do conceito de autobiografia, uma noção que vem da literatura, campo onde já foi bastante problematizada, e chega ao cinema cambaleante, mas sendo ainda operacional para nomear os gestos empreendidos pelos filmes de nosso corpus. No próximo item, vamos revisitar a formulação desse conceito na literatura e suas críticas, para em um segundo momento acompanhar o trânsito dessa noção para o cinema, aproximando-a dos curtas que estamos investigando.

2.1.1. Em terras literárias

Falar de autobiografia é falar de Philippe Lejeune (2014a). O pensamento do autor francês é incontornável quando o assunto é a literatura que se dedica à escrita de si. Com ideias bastante restritivas, os escritos de Lejeune enfrentam grande dificuldade para se aplicar a exemplos literários concretos, e mais ainda quando tentamos aproximá-los das imagens em movimento. De maneira geral, o autor “pesa a mão” em suas considerações, apresentando como regra impositiva uma necessidade de veracidade dos relatos, aspecto que será sempre interpretado com ambiguidade.

Lejeune parte de um enorme desafio. Tentando categorizar uma farta herança literária que teria começado com *Confissões* (400 d.C.), de Santo Agostinho, passando pelo clássico *Ensaio* (1580), de Michel de Montaigne, entre numerosos outros exemplos, o autor baliza a autobiografia no texto *O Pacto Autobiográfico*, entendendo-a como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014a, p. 16).

Nessa visão, seriam consideradas autobiografias apenas obras que atendem, ao mesmo tempo, a quatro condições básicas: 1) a linguagem deve ser narrativa e em prosa; 2) o assunto tratado deve se referir à vida individual do autor; 3) o autor deve possuir a mesma identidade que o narrador; 4) o narrador deve possuir a mesma identidade que o protagonista, além de retomar sua história retrospectivamente. Como aspecto fundante, ressalta-se a importância de uma “indissociabilidade” entre as figuras de autor, narrador

personagem ao “coincidir” o seu ponto de vista com o de “alguém” que supomos ter estado nos espaços filmados. Em *Gigante*, único filme em que talvez as três figuras se coloquem com relativa clareza, narrador, autor e personagem parecem se fundir, mas um exame minucioso da obra mostra que eles se configuram como pessoas distintas: pai e filho se confundem em uma escrita de si compartilhada. Voltaremos a essas ideias nos capítulos de análise de cada uma das obras.

e personagem. Para Lejeune, não basta que haja uma mera semelhança entre as três instâncias, é preciso que elas sejam, de fato, uma coisa só, fundidas sob a noção de “identidade”: “Uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2014a, p. 18).

Essa homonímia seria confirmada pela presença de um nome *próprio*, capaz de afirmar o cruzamento “inabalável” entre todas as figuras, e passível de verificação na capa do livro, uma vez que o nome do autor coincide com o nome do protagonista. Seria necessária ainda, por fim, a sinalização de um *pacto autobiográfico* propriamente dito, isto é, a obra precisaria dizer, de alguma maneira, que se trata de uma autobiografia, assumindo um contrato de verdade com o leitor e afirmando o texto no domínio do factual e do verificável.

São várias as críticas que podemos fazer a este projeto, se considerarmos sua aplicação na literatura. A principal delas é a de que Lejeune não dá a devida atenção à possibilidade de que autor, narrador e personagem sejam homonímicos, mas o texto seja experimentado sob a forma romanesca e, portanto, sob um contrato de leitura parcial ou completamente ficcional: “Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas na prática, nenhum exemplo me vem à mente” (LEJEUNE, 2014b, p. 37).

Tentando-se incluir alguns exemplos não citados por Lejeune, nos anos que se seguiram ao lançamento de *O Pacto Autobiográfico* houve grande discussão, na teoria francesa em especial, em torno das escritas de si na literatura. Pensando na possibilidade de articular referencialidade e ficcionalização das experiências, um grupo de pesquisadores se reuniu em torno da noção de *autoficção*: uma nova terminologia que surgiu para dar conta do que Lejeune havia apenas sinalizado como “romance autobiográfico” e deixado como possibilidade não-explorada.

O termo *autoficção* surge pela primeira vez com o romancista e teórico Serge Doubrovsky para definir obras que, apesar de possuírem uma matéria “real”, aderiam a figuras de estilo e floreios de linguagem. O autor tinha em mente sobretudo *Fils* (1977), obra de sua própria autoria na qual o protagonista adota o nome de Serge, tal como no pacto autobiográfico. Como acreditava estar ao mesmo tempo definindo sua obra e fundando um novo “gênero”, Doubrovsky opta por apresentá-la como *autoficção*. Nessa primeira formulação, o termo serviria para obras que adotam alguma ambiguidade no contrato de leitura, ou seja, que lançam mão da escrita com maior liberdade, mas não abdicam da veracidade e do lastro referencial das informações relatadas.

A noção de autoficção, no entanto, toma rumos mais abrangentes quando Vincent Colonna (2014) estende o termo a todo um conjunto de ficcionalizações de si, incluindo obras em que a autenticidade dos fatos já não é reivindicada, ainda que seja mantida a fusão entre autor-narrador-personagem, identificados sob um mesmo nome. A divergência de pensamento entre Colonna e Doubrovsky fez o campo da teoria literária francesa dividir-se, grosso modo, entre as duas visões, mas guardando ainda espaço para novas acepções do termo que surgiam, não raras vezes, de maneira tão restritiva que serviam apenas para a análise de uma ou outra obra específica.

Sem adentrar nessa querela, cabe reconhecer que o surgimento do termo autoficção e toda a discussão instaurada por ele deixaram um legado importante, complexificando as possibilidades de análise de escrita de si na literatura, até então marcadas pela limitada noção de autobiografia lejeuniana. Nas palavras do pesquisador Philippe Gasparini:

Percebe-se, pois, que foi como se a palavra autoficção tivesse surgido no momento oportuno para traduzir e cristalizar numerosas dúvidas levantadas, desde o início do século XX, pelas noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e escrita do eu. O novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia⁷ do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, sua relação a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero. (GASPARINI, 2014, p. 189)

Concordamos com Gasparini que o debate em torno da autoficção é importante por expor, ainda que esta não tenha sido sua intenção em um primeiro momento, a fragilidade do conceito de autobiografia em Lejeune. Não estamos certos, entretanto, de que a autoficção chegaria a configurar um “novo” gênero, uma vez que, tanto para a autobiografia quanto para a autoficção, a noção de gênero não parece adequada.

Em *Autobiografia como Desfiguração*, Paul de Man (2012) chama atenção para o fato de que o texto autobiográfico se presta mal à definição genérica, considerando que cada exemplo de autobiografia é sempre, em realidade, uma exceção à norma. O autor defende que o texto autobiográfico parece obscurecer-se diante de outros gêneros vizinhos ou mesmo incompatíveis, tornando frágil a análise que tenta dar ao campo o

⁷A ideia de casa vazia é uma referência ao fato de que, em *O Pacto Autobiográfico*, Lejeune apresentara uma tabela organizando as diferentes possibilidades de escrita de si, considerando critérios como a presença ou ausência da homonímia entre autor-narrador-personagem e do pacto autobiográfico. A célula correspondente ao que seria o “romance autobiográfico”, entretanto, ficou literalmente vazia, como se não houvesse exemplos que viabilizassem sua existência.

peso de gêneros clássicos, como a tragédia ou o romance. Dito de outra maneira, as análises que tentam dar às autobiografias o status de gênero não favorecem os textos, sentenciando-os à ancoragem estéril no domínio da factualidade, como norma da qual não podem se desvencilhar.

No cerne da argumentação de De Man, permanece a visão de que cada autobiografia é a única de sua própria espécie, desafiando a unidade do projeto autobiográfico lejeuniano:

A teoria da autobiografia está minada por uma série recorrente de questões e abordagens que não são simplesmente falsas, no sentido de serem forçadas ou aberrantes, mas são limitadoras ao darem por garantidos pressupostos sobre o discurso autobiográfico que são, na verdade, altamente problemáticos (DE MAN, 2012, p. 1).

É preciso reconhecer, com De Man, que ainda há atualidade e pertinência nas propostas de Lejeune, mas a maneira restritiva como o autor formula preceitos sempre experimentados sob a dúvida e a indeterminação acaba por estrangular, em realidade, algumas das características mais ricas e criativas das obras. A ideia de uma verificabilidade dos conteúdos, além de burocrática, é ingênua: trata-se a autobiografia como uma mera “consequência” dos fatos, como se o passado pudesse ser simplesmente capturado pela consciência “onipotente” do sujeito autobiógrafo. O que essa definição esquece, além da dificuldade envolvida no rememorar, é que o momento de escrita da autobiografia é também um momento vivido. A autobiografia não é uma mera transferência da experiência vivida para o papel: considerando que o sujeito vive enquanto a escreve, ela é a própria criação de vida por meio de significantes. Assim, por mais protocolar, cronológico e comprometido com uma dita “factualidade” que ele seja, o gesto de escrita de si jamais poderia ter sua inventividade ignorada.

Quando o sujeito se autobiografa e se põe na zona indecível entre ser autor de sua história e personagem de seu próprio relato, surge não um documento cuja objetividade é infalível, mas o seu oposto: a ambiguidade e a opacidade de uma obra na qual, para onde quer que se olhe, avista-se o fosso do eterno impasse entre fato e ficção. É precisamente isto que escapa aos olhos de Lejeune em sua definição do pacto autobiográfico, e que as discussões em torno da autoficção nos ajudam a perceber.

Trata-se, com efeito, de um impasse irresolúvel, por mais que algumas obras optem por aderir à ilusão de correspondência e completude. Essa condição paradoxal, aliás, é o que parece mover a leitura da autobiografia: se o texto é fincado no domínio da

factualidade “absoluta”, um leitor atento certamente duvidará de tamanha crença na objetividade; se o texto se assume inteiramente como ficção, entretanto, a própria noção de autobiografia perde o sentido, e junto com ela a chave de leitura que permite ver a obra interrogando-se sobre suas ambiguidades.

O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo — ela não o faz — e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização (DE MAN, 2012, p. 2).

Paul de Man nos permite avançar, sobretudo, ao considerar que a autobiografia não é um gênero, descartando regras pré-estabelecidas e restritivas. O autobiográfico é, dentro de sua visão, uma possibilidade interpretativa que se coloca com maior ou menor intensidade em uma ou outra obra. Ao invés de fechar a autobiografia em um modelo ideal, como na formulação lejeuniana, e forçar a criação de novos termos para categorizar tudo aquilo que o projeto autobiográfico não poderia a priori englobar, como no debate autoficcional, parece muito mais enriquecedor incorporar o que para alguns seriam “ameaças” à existência da autobiografia como aspectos que, em realidade, a possibilitam. É preciso aceitar, em outras palavras, que o que parece unir os textos autobiográficos é o duplo movimento de anunciar-se em meio a uma impossibilidade — de completude de si e de encerramento do passado. Tal constatação, mais do que permitir a união de uma vasta gama de obras, deve convocar o exame minucioso de cada uma delas, uma vez que diante dessa dificuldade cada autobiografia parece traçar um percurso singular e uma condição única de possibilidade.

2.1.2. Pode o cinema autobiografar?

O que nos move agora é pensar como o debate sobre a autobiografia energiza nosso olhar para o cinema. Se, por um lado, as limitações da acepção lejeuniana do conceito se tornam ainda mais evidentes quando pensamos nas particularidades das imagens em movimento; por outro, narrar-se a si mesmo por meio de operações fílmicas, como se poderia esperar, traz atenuantes não contemplados pela modalidade escrita. A noção de autobiografia, entendida de maneira restrita, serve mal àquilo que as imagens em movimento nos propõem, mas ajuda a iluminar aspectos que os filmes trazem de maneira rarefeita ou mesmo subvertida. Antes de observar, com alguns exemplos, como

o pacto autobiográfico é equacionado pelas obras do corpus, cabe acompanhar no plano teórico a chegada da noção à discussão cinematográfica.

Em *Cinema e Autobiografia: Problemas de Vocabulário*, é o próprio Lejeune que reconhece a dificuldade que é conceber uma autobiografia cinematográfica, se tomarmos como referência a sua aceção do termo:

A palavra “autobiografia” é, pois, elástica. E isso deve ser motivo de alegria, porque esse é um atributo das palavras e ideias que estão vivas. Mas esses deslocamentos perturbam bastante, a partir do momento em que se começa a pensar e transportar, junto com a palavra, o que lhe dava sentido antes, para um novo meio de comunicação. (LEJEUNE, 2014a, p. 256)

No trânsito do conceito da literatura para o cinema, um Lejeune hesitante se vê obrigado a assumir que a autobiografia já seria, na verdade, *outra* coisa, diferente de sua formulação literária. O contato com as imagens em movimento, ao contrário do que poderíamos esperar, não consegue revelar a Lejeune o que já havia de problemático em seu projeto inicial. Diante então da crueza com que certos dilemas reaparecem no meio cinematográfico, resta-lhe assumir a autobiografia como um termo “elástico”, guardando a sete chaves sua problemática definição na literatura, e deixando a pulsante variante cinematográfica brincar com o conceito de maneira “adjetivada”, menor, sempre em falta em relação à vertente “original”.

Para essa tarefa, Lejeune se apoia em Elisabeth Bruss (1980), autora que, em texto bastante pesaroso, prega o desaparecimento da autobiografia, uma vez que a prática autobiográfica, em sua versão escrita, tenderia a ser deixada de lado diante da euforia da novidade em movimento, esta última completamente incapaz de preservar os princípios de identidade e verdade que, em seu ponto de vista, eram caros ao projeto literário.

Se o cinema e o vídeo chegam a substituir a escrita como nossa principal maneira de registrar, informar e se entreter, e se (como acredito) não houver equivalente para a autobiografia no cinema, então o ato autobiográfico como o conhecemos nos últimos quatrocentos anos poderia se tornar mais e mais recôndito, e eventualmente extinto. (BRUSS, 1980, p. 298 e 297, tradução nossa³)

³No original: «If film and video do come to replace writing as our chief means of recording, informing, and entertaining, and if (as I hope to show) there is no real cinematic equivalent for autobiography, then the autobiographical act as we have known it for the past four hundred years could indeed become more and more recóndite, and eventually extinct».

Junto com Bruss, Lejeune se dá conta de que, no cinema, o valor de verdade absoluta é uma impossibilidade. A autobiografia cinematográfica estaria então condenada à ficção, uma vez que o cinema não pode mostrar o que foi o passado, mas apenas “reconstituí-lo”.⁹ Em seu ponto de vista, ainda, parece não haver possibilidade de que a imagem seja objetiva e subjetiva ao mesmo tempo, isto é, que o enunciador — o cineasta — seja também o enunciado, fator que considera fundante para que se pudesse configurar uma escrita fílmica em “primeira pessoa”. O autor brinca que voltar a câmera para si, por exemplo, é uma “impossibilidade técnica” que impede de fazer com que coincidam o olhar da câmera com o olhar do realizador:

O cinema não tem de fato nenhum meio de fundir os dois aspectos do sujeito autobiográfico, enunciador e enunciado. Não é possível estar ao mesmo tempo dos dois lados da câmera, atrás e na frente, ao passo que a primeira pessoa falada ou escrita consegue facilmente mascarar que... eu é um outro. (LEJEUNE, 2014a, p. 266)

Ora, é bastante curioso ler esse texto hoje, com a atual proliferação de *selfies* e *vlogs*, nesses tempos em que sujeitos cotidianamente tomam imagens de si mesmos. Acima de tudo, tendo em vista as circunstâncias do cinema na época em que escreve seu texto, Lejeune parece distante de exemplos cinematográficos de escrita de si que já reivindicavam, inclusive, o termo “autobiográfico”.¹⁰ Filmando a si mesmos refletidos no espelho, cineastas como Jonas Mekas em *Walden - Diaries, Notes and Sketches* (1969) e

⁹O argumento é paradoxal, já que o cinema, pela gênese automática da imagem, foi tantas vezes saudado pela “inscrição verdadeira”, no dizer de Jean-Louis Comolli (2006): “Definimos a inscrição verdadeira como verdade da inscrição. Aquilo que verdadeiramente se inscreveu e que estava verdadeiramente lá” (p. 18). É certo que Lejeune se referia à reconstituição do passado e não ao registro do presente, mas chama atenção, de toda forma, a inabilidade do autor em observar o cinema de escrita de si em suas práticas documentais.

¹⁰Segundo apurado na tese de Patrícia Mourão de Andrade (2016), Stan Brakhage defendia seu trabalho abertamente como “autobiográfico”, chegando a trocar diversas cartas nos anos 1970 com o cineasta Jonas Mekas em que refletia sobre o que significaria falar em autobiografia no cinema. Mekas, aliás, além de realizador, se tornou um grande agenciador de reflexões acerca da questão do “cinema autobiográfico”, atuando como crítico e programador de mostras, dedicando-se ao desenvolvimento de um pensamento acerca da autorrepresentação nas imagens em movimento. Em 1973, na cidade de Buffalo, no estado de Nova York, ele chegou a se apresentar em uma conferência intitulada *Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*, onde também estiveram presentes Brakhage e Frampton, entre outros cineastas, pesquisadores e críticos interessados na temática. Isto significa dizer que apenas três anos após a primeira publicação de *O Pacto Autobiográfico* na França, nos Estados Unidos já havia uma cena de cineastas e pensadores refletindo sobre o que significaria falar em autobiografia no cinema. Se por um lado é compreensível que esta cinematografia e reflexão não tenham sido conhecidas por Lejeune à época de escritura de seu texto sobre o cinema, por outro, é importante mencionar que, contrariando o que o autor francês dizia ser uma impossibilidade completa, já havia uma discussão a passos largos sobre a questão no outro continente.

David Perlov em *Diary: part 1* (1973-1977) já haviam mostrado que o cinema poderia encontrar sua maneira de sugerir ao mesmo tempo objetividade e subjetividade. A título de curiosidade, inclusive, o mesmo recurso reaparece, anos depois, em *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), de Agnès Varda.



Ao voltar o olho da câmera para suas imagens refletidas na superfície especular, então, esses realizadores demonstraram que existem modos pelos quais a enunciação fílmica pode insinuar a junção entre ser sujeito (aquele que olha) e objeto (aquele que é olhado). Toda esta discussão escapa aos olhos de Lejeune, inapto a discutir sua própria teoria a partir das especificidades da linguagem cinematográfica. Tanto o autor quanto Bruss, aliás, ao discutirem o que poderia ser a autobiografia no cinema, permanecem presos à perspectiva deliberadamente ficcional, em um jogo de reconstituição com atores, como se o documentário não pudesse oferecer ferramentas capazes de expressar — ainda que de maneira tortuosa e ambígua — um “eu”.

A pesquisadora Paola Lagos Labbé (2011) chama atenção para o fato de que Bruss e Lejeune também se esquecem da voz over, recurso que pode estruturar o filme e conferir-lhe um sentido intrinsecamente subjetivo. Talvez a herança mais literária do cinema de escrita de si, a narração “em primeira pessoa” é uma estratégia recorrente, justamente por sugerir que o enunciador, ou cineasta, está tematizando a “si” mesmo a partir do relato oral de “suas” memórias. Não surpreende, aliás, que três dos quatro filmes do nosso corpus de pesquisa façam uso do recurso. Em *Virgindade*, por exemplo, o narrador autodiegético relata as memórias de descoberta de sua homossexualidade, enquanto vemos imagens do presente da cidade do Recife, onde supomos que parte da matéria de seus relatos tenha transcorrido. Embora não haja uma confirmação de que o narrador coincide com o diretor, o recurso participa, de toda forma, juntamente com as demais operações formais do curta, da tessitura de um “eu” que se refere a “si” mesmo, contando a “sua” história.

Outros recursos poderiam ser citados como maneiras mobilizadas pelos filmes nas modulações de suas escritas de si. Filmar-se com a câmera em mãos, que para Lejeune parecia ser uma impossibilidade, não é uma estratégia utilizada pelos filmes do corpus, muito embora em dois deles, em determinados momentos, os diretores adentrem o campo, deixando o aparato fílmico preso a um tripé. É assim, por exemplo, em *Gigante*, quando o diretor aparece na imagem fotografando o casarão de sua família; e em *No interior da minha mãe*, onde há uma pequena sequência na qual o diretor é visto fazendo uma mala de viagem. Nestes dois casos, entretanto, a corporeidade dos realizadores em campo pode até sugerir, na imagem, a ideia de que o cineasta faz um filme sobre “si” mesmo; por outro lado, ela é também paradigmática do processo no qual filmar-se é sempre tornar-se um outro, personagem, e portanto não-passível de fusão com o “eu” do realizador.

Outra possibilidade para insinuar a coincidência entre enunciador e enunciado é o uso de imagens de arquivo doméstico, recorrente no esforço dos diretores para inserir representações passadas de “si” próprios na materialidade fílmica. Paola Lagos Labbé chama a atenção, aliás, para o fato de que a ferramenta parece intimamente ligada à simplificação dos modos de produção desta cinematografia:

[...] no momento de recolher as pegadas iniciais para restituir a relação com o próprio passado, parte importante dos documentários autobiográficos se constrói a partir de fotografias ou de vídeos domésticos sobre a infância dos autores que foram registrados por seus pais no passado e ressignificados na atualidade através da montagem de novos filmes. Evidentemente a simplificação e o barateamento dos suportes de registro (do Super 8 ao vídeo digital) facilitaram imensamente o desenvolvimento do documentário autobiográfico e as possibilidades do criador para construir por si só uma imagem de si [...] com um tipo de cinema *autofinanciado*, *autofilmado*, *autorrevelado*, *automontado*; distribuído e exibido de maneira autônoma. (LAGOS LABBÉ, 2011, p. 69, grifos da autora, tradução nossa⁴)

Curiosamente, os filmes do corpus fazem um uso bastante contido das imagens de arquivo doméstico. Nos casos de *Mauro em Caiena* e de *No interior da minha mãe*, inclusive, cada obra faz uso apenas de uma única imagem ao longo do filme, mas cada

⁴No original: «[...] a la hora de recoger las huellas iniciales para restituir la relación con el propio pasado, parte importante de los documentales autobiográficos se construyen a partir de las fotografías o películas domésticas sobre la infancia de los autores, que han sido registradas por sus padres en el pasado y resignificadas en la actualidad a través del montaje de los nuevos filmes. Evidentemente el aligeramiento y abaratamiento de los soportes de registro (desde el súper 8 al video digital) han facilitado inmensamente el desarrollo del documental autobiográfico y las posibilidades del creador para construir por sí solo una imagen de sí mismo [...] con un tipo de cine *autofinanciado*, *autofilmado*, *autorevelado*, *automontado*; distribuido y exhibido autónomamente».

uma delas não dá a ver os seus diretores, e sim outros parentes mencionados pela narração ou filmados pela câmera do próprio filme. Se, por um lado, os arquivos são utilizados estrategicamente como registro do passado mencionado na narrativa, possuindo uma natureza, em tese, “comprobatória” do que se passou no extrafilme, por outro, eles não nos oferecem o rosto daquele que nos conta a “sua” história, deixando a fusão entre narrador, autor e personagem apenas insinuada.

Já em *Virgindade*, há toda uma sequência que acompanha os créditos finais com imagens do próprio diretor quando criança. Associamos o garoto visto nestas fotografias ao narrador autodiegético, como numa espécie de “assinatura” final do filme. Acontece que as imagens, em sua beleza pueril, guardam uma distância em relação à crueza do relato do adulto, que nos fala sobre a descoberta de sua sexualidade, atenuando uma fusão entre os dois como uma única “pessoa”. “Seria mesmo possível esta criança ter vivido tudo isto?”, nos perguntamos. Assim, mesmo quando o cinema nos oferece uma imagem do cineasta na materialidade da obra, o gesto parece não estar isento de algum tipo de suspeita.

Como se vê, é sempre em meio a ambiguidades que as imagens em movimento insinuem a junção entre cineasta, narrador e personagem. O que todos esses exemplos já antecipam, e veremos nas análises com mais atenção, é que sempre se trata de uma ambivalência, de uma sugestão, e nunca de uma fusão plena. Quando Lejeune (2014a) diz, desta maneira, que o cinema tem dificuldade para enunciar uma “primeira pessoa”, ele não está de todo incorreto. O problema é que o autor se esquece — ou desconhece — estratégias que os documentários mobilizam para insinuar, apesar de todas as dificuldades, tessituras subjetivas. É aí que mora o aspecto mais intrigante, uma vez que embora falar em autobiografia no cinema soe sempre contraditório, a ilusão de que um “eu” anterior à obra se reflète na materialidade fílmica, paradoxalmente, é operacional no exame de obras que configuram escritas de si desistentes, desfiguradas, brincando de afirmar aquilo que sabem, de partida, ser uma impossibilidade.

2.2. Como se rememora?

Uma vez debatida a noção de pacto autobiográfico e suas complicações, chegamos a segunda grande questão que deriva da observação do corpus. É inegável, pois, que junto à enunciação do “eu”, todas as obras trabalham com uma forte dimensão memorialística: em *Virgindade*, é a infância da criança que descobria sua homossexualidade que é

rememorada pelo narrador adulto; em *Mauro em Caiena*, o passado do tio e do narrador no bairro em que cresceram; em *No interior da minha mãe*, a vida da mãe do diretor na pequena São João dos Patos antes de se mudar para São Luís do Maranhão; em *Gigante*, por fim, o outrora de uma casa importante para a família do realizador, que está prestes a ser vendida. A pergunta que surge desta averiguação é: mas que tempo é este, ao fim e ao cabo, que as obras evocam? Seria mesmo possível “trazer de volta” o passado em filme, isto é, fazer o tempo que já foi “reaparecer” na materialidade das obras?

Sabemos que não. O gesto de captura do passado de maneira intacta, como se fosse possível um relato objetivo e cristalino do que se passou, é tão ilusório quanto a ideia de que um autor pode ter a sua vida “transferida” para o relato de si. Este dilema, que chega até nós através do cinema de experiência pessoal, é em realidade uma questão fundante para a teoria da memória, atravessando todo e qualquer ato de linguagem que busque erigir-se sobre o passado. Para dar conta deste pano de fundo mais amplo, propomos recuperar o pensamento de alguns autores que escreveram sobre as relações entre tempo e memória e, em um segundo momento, fazer um gesto aproximativo com as obras do corpus.

2.2.1. A não-linearidade do tempo

A concepção de rememoração como trabalho que extrai do passado uma matéria bruta a ser resgatada integralmente no presente, fundante para o projeto autobiográfico lejeuniano — ainda que o autor não tematize diretamente a questão —, aparece também no pensamento de autores que escreveram especificamente sobre o processo mnemônico. Em sua tese de doutoramento, Lúcia Castello Branco (1990) chama a atenção para o fato de que esta visão foi constantemente reiterada ao longo da história do pensamento ocidental, passando por Aristóteles e Platão, até ecoar, com algumas mudanças, no pensamento de Henri Bergson. Para o autor, o tempo operaria em *continuum*, isto é, de modo linear, desconsiderando a inscrição do sujeito na rememoração e a descontinuidade com que o tempo é tecido.

Em realidade, sugestões de que o processo de memória não ocorre como um mero resgate inalterado do vivido não são recentes, ainda que tenham sido, no mais das vezes, ignoradas. Como lembra Lúcia Castello Branco, poderíamos pensar a relação entre memória e esquecimento presente nas narrativas míticas gregas, por exemplo, para

ficarmos em um dos casos paradigmáticos. Desta maneira, fala-se comumente em *Mnemosyne* como a deusa da memória, mas esquece-se que ela não é apenas responsável pelo resgate do passado (*mnemosyne*), mas também por sua perda e esquecimento (*lethe*). É preciso compreender, com os gregos, o trabalho da memória como um duplo movimento entre o lembrar e o esquecer, o que implica em admitir que o processo não é apenas o de preencher lacunas, como se fosse possível reencontrar o tesouro perdido e intacto do passado, mas também o seu contrário: aceitar a existência de ausências, decomposições e rasuras naquilo que a recordação nos oferece.

Em *A Dialética da Duração*, Bachelard (1950) advoga pela lógica de rupturas e lacunas na estrutura do tempo. Sendo o tecido temporal essencialmente lacunar, este deve ser entendido como uma construção subjetiva. O tempo é, assim, uma hesitação, e a ideia de continuidade nada mais é do que uma tentativa de organização, por parte do sujeito, “diante sobretudo da angústia que significa para ele a experiência da memória, o ato de reviver o desaparecido (e, portanto, o descontínuo), de enfrentar a morte” (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 41).

Para Bachelard, não é por meio da duração que damos sentido ou continuidade a nossas histórias pessoais, mas por meio de razões, de motivos, uma vez que

Quando queremos relatar nosso passado, apresentar a nossa pessoa a outrem, a nostalgia das durações nas quais não soubemos viver confunde profundamente nossa inteligência historiadora. Nós gostaríamos de poder contar um contínuo de atos e de vida, mas nossa consciência não guardou a lembrança fiel de nossa idade, nem a medida verdadeira da viagem ao longo dos anos; ela só guardou a lembrança dos eventos que nos criam nos instantes decisivos de nosso passado. Em nossa confiança, todos os acontecimentos são reduzidos a sua raiz num instante. Nossa história pessoal não é nada senão a narrativa de nossas ações descosidas e, contando-a, é a partir de razões, e não pela duração, que pretendemos dar-lhe continuidade. (BACHELARD, 1950, p. 43, tradução nossa¹²)

¹²No original : «Quand nous voulons dire notre passé, enseigner notre personne à autrui, la nostalgie des durées où nous n'avons pas su vivre trouble profondément notre intelligence historique. Nous voudrions avoir à raconter un continu d'actes et de vie. Mais notre âme n'a pas gardé le fidèle souvenir de notre âge ni la vraie mesure de la longueur du voyage au long des années ; elle n'a gardé que le souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé. Dans notre confiance, tous les événements sont réduits à leur racine sur un instant. Notre histoire personnelle n'est donc que le récit de nos actions décosuées et, en la racontant, c'est par des raisons, non par de la durée, que nous prétendons lui donner de la continuité».

Bachelard contraria, desta maneira, as noções de causalidade e linearidade temporais e defende a ideia de continuidade como instância diretamente vinculada ao sujeito que percebe o tempo. Estamos falando, então, da memória como uma construção, criação; uma representação criada pela subjetividade que põe o tempo em perspectiva. Aceitar isto implica em compreender o gesto memorialístico como um ato de linguagem, uma vez que não há maneira de fazer coincidir o vivido com o “revivido”. O passado não “volta”, em outras palavras, sendo constantemente recriado.

Curiosamente, são as chamadas escritas do eu que, embora muitas vezes tentando debruçar-se exclusivamente sobre o passado, problematizam em profundidade essa questão, ao apontar, como qualquer ato de linguagem (mas, agora, através de uma especial tensão entre intenção e gesto), a direção ao futuro. (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 36)

O que Lúcia Castello Branco chama de “direção ao futuro” se trata de uma consequência lógica da argumentação: compreender que o presente incide sobre o passado é o mesmo que admitir que este último se cria a partir do que “ainda virá”. O presente da rememoração, em relação ao passado, é o seu futuro. E é exatamente neste ponto que se configura o papel fundante da linguagem, já que a rememoração é sempre uma atualização do passado em outros termos que ainda virão, como numa operação transformadora: “O original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção de uma outra história” (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 68 e 69).

2.2.2. A imagem do esquecimento

Uma vez admitido que o tempo não opera de maneira linear, sendo em realidade construído pelo sujeito através de gestos de linguagem, é hora de passarmos ao exame mais preciso de um segundo aspecto da memória que reitera sua natureza criadora e subjetiva: o esquecimento. Em *A Imagem de Proust*, Walter Benjamin (1987) defende a relação íntima entre lembrança e olvido na obra *Em Busca do Tempo Perdido*. Contrariando parte significativa da crítica literária, para quem a obra proustiana significaria o canto do passado reencontrado, Benjamin percebe no autor uma contradição entre a percepção do tempo e o desejo de resguardá-lo de seu próprio esquecimento.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. (BENJAMIN, 1987, p. 37)

Esta citação nos permite avançar bastante, não apenas em uma teorização sobre a memória, mas também no modo como a rememoração aparece na escrita de si. Consciente de que não se trata de erigir o frescor primeiro do passado, Benjamin compreende que Proust não faz o seu relato porque se recorda “espontaneamente”, mas sim porque se recorda a partir do mais profundo esquecimento, e intencionalmente. De partida, a ilusão de completude que cantaram os teóricos da autobiografia é apresentada como impossível. Proust vê seu projeto nascer em meio ao fracasso, cindido na origem, diferente da restauração completa que só poderia existir como falácia e pretensão.

Jeanne Marie Gagnebin (1984), ao comentar esta passagem de Benjamin, lembra que não é casual a comparação entre Proust e a *Odisseia*, obra na qual parece haver “uma força da narração que faz esquecer e, explicitamente, uma força rememoradora, as quais se conjugam para constituir a narração” (p. 5). Considerando que a viagem de Ulisses só se torna uma odisséia em razão dos obstáculos que ameaçam o seu retorno, Gagnebin nos lembra que o herói pensa em Penélope e em Ítaca a todo momento, enquanto é refém da deusa Calipso, mas parece ter-se esquecido de ambas durante sua vida de ócio e prazer no Palácio de Circe.

É esta mesma tessitura entre rememoração e esquecimento que move também a tecelagem de Penélope, citada por Benjamin. O tecido que a personagem tece, nos recorda Gagnebin, é “uma mortalha destinada a envolver um futuro morto, Laertes — como a imagem paradigmática deste outro véu/mortalha que constitui o texto proustiano” (1994, p. 5). Não se trata assim, em Proust, de refundar o passado, mas de convocá-lo enquanto sua própria morte, sua ausência. O esquecimento, deste ponto de vista, não atua como um simples “branco” da memória, mas como “uma atividade que apaga, renuncia, recorta,

opção ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração” (GAGNEBIN, 1994, p. 4).

É tendo em vista estas características que Benjamin se pergunta se a obra de Proust não estaria mais próxima de um trabalho de esquecimento do que de reminiscência, já que a memória involuntária ou espontânea não parece ser o princípio produtivo da escrita proustiana, mas justamente os movimentos opostos e complementares da trama e da urdidura, como na tecelagem de um texto — metáforas das atividades do lembrar e do esquecer. A intenção, para Benjamin, é o que desfaz o trabalho do esquecimento. Cada manhã, o autor nos diz, acordamos com as “franjas” do tecido vivido, e cabe a nós, intencionalmente, desfazer fio a fio os “ornamentos do olvido”.¹³

2.2.3. Uma aproximação aos filmes

Embora não tematizem diretamente o processo mnemônico, os filmes de nosso corpus de pesquisa, a todo momento, esbarram em questões que bordeiam os limites da atividade rememorativa. O esquecimento, a não-linearidade do tempo, o entrecruzamento entre passado e futuro: as obras, nalguma medida, parecem “conscientes” desses aspectos, incorporando na própria materialidade fílmica referências à falibilidade do lembrar. Este talvez seja, aliás, o verdadeiro “pulo do gato” dos filmes, que em nenhum momento se deixam levar pela ilusão de recuperação integral do passado. Essa intenção se exprime, desde o início, pela opção de não trabalhar as memórias em ordem cronológica. O gesto retrospectivo, importante para o projeto lejeuniano, aparece fissurado em obras que saltam de um acontecimento para outro, evidenciando rasuras na construção do tempo e, acima de tudo, a motivação subjetiva que “dispõe” as lembranças em relação.

Na primeira sequência de *Gigante*, por exemplo, vemos uma série de fotografias analógicas do casarão da família do diretor em Petrópolis, enquanto ouvimos um narrador autodiegético contar um sonho que teve com sua avó. Em vários momentos, o discurso narrado rebate nas imagens de arquivo, mostrando parentes ao mesmo tempo em que a narração os menciona. Acontece que as imagens aparecem dispostas fora de qualquer concatenamento lógico: os personagens “envelhecem” e “rejuvenescem” de um plano

¹³Gagnebin chama atenção para o fato curioso de que esta abordagem melancólica da rememoração em Benjamin “surpreende num autor mais conhecido por ter lamentado o fim da narração tradicional, ancorada na memória coletiva, ou por ter defendido a necessidade de uma rememoração universal, orientada pela preocupação em não esquecer os excluídos da história” (1994, p. 6).

para outro; há, enfim, um grande embaralhamento destes tempos passados. Mesmo no caso de *Virgindade*, filme que se detém em um momento delimitado da vida do narrador, percorrendo uma espécie de rito de passagem do início da puberdade à chegada da malícia da juventude, as memórias aparecem fora de ordem, sem datas. Elas obedecem muito mais à errância de um “eu” que se esforça para conectá-las do que a um princípio objetivo capaz de cristalizar ordenadamente essas experiências. Ou seja, muito além de uma questão ontológica que impediria a organização do outrora de modo linear por parte da “memória” dos narradores, parece haver, também no caso das duas obras citadas, uma opção estética de jogar com as incongruências típicas do processo mnemônico, emulando-as.

Em *Mauro em Caiena*, o filme chega a mencionar, diretamente, a tarefa criadora envolvida na rememoração. Em determinado momento, o narrador diz, endereçando-se a seu tio: “Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa, como um dinossauro ou uma lembrança”, enquanto vemos a imagem do primo Marquinhos imitar um cachorro na frente da câmera. O dinossauro mencionado pelo narrador, assim, ecoa na imagem da criança imitando um cachorro, como numa recriação da lembrança que se afasta de seu traço “original”.

Já em *No interior da minha mãe*, parece haver uma grande aposta na reunião familiar entre a mãe, avó e tias do diretor na cidade em que nasceram como estratégia para que um passado em comum das parentes seja rememorado. O retorno ao município interiorano motiva as irmãs a retomarem velhos hábitos: fazer bolo com café, ouvir músicas antigas em um sonzinho mp3, reunir-se no pé da calçada ao lado da matriarca da família. Só que há, evidentemente, uma grande distância entre os dois tempos — o passado rememorado e o presente da rememoração, pois a mãe, a parente e suas irmãs, em realidade, demonstram já não se inserirem naquele espaço, vivenciando atualmente a cidade como turistas. Nesta disputa entre o campo e o antecampo, a obra assinala a impossibilidade de resgate da experiência passada. A revisita à cidade da infância da mãe não promove o reencontro com o outrora, mas o oposto: o distanciamento de quem já não mora mais ali.

Por meio de estratégias muito diversas, como se nota, cada filme vai encontrando a sua maneira de deflagrar rememorações — e de “reconhecer” as limitações do processo mnemônico —, sempre em conexão com uma enunciação “em primeira pessoa”, por vezes errática e fugidia. Visando avançar neste debate, vamos introduzir, no próximo

tópico, um aspecto que é fundante para a maneira como os filmes articulam as categorias de sujeito e tempo: o espaço.

2.2.4. A dimensão espacializada

Em nossa tentativa de pensar os gestos que possibilitam a reunião dos filmes do corpus, não poderíamos deixar de mencionar a dimensão espacial, constitutiva do projeto memorialístico nos quatro curtas. A importância da espacialidade como veículo para a rememoração, aliás, já está sinalizada no título de três deles: em *No Interior da Minha Mãe* — com acertada ambiguidade, o “interior” podendo se referir tanto à cidade onde a mãe nasceu, quanto ao âmago simbólico da personagem —; em *Gigante* — metáfora de uma casa que parece abrigar muito mais, temporalmente falando, do que sua capacidade física concreta —; e em *Mauro em Caiena*, por fim, uma referência direta à cidade para onde o tio do narrador emigrou, e que não aparece nenhuma vez no filme, sendo sempre insinuada em meio às imagens do bairro da Maraponga, em Fortaleza.

Se o espaço está presente com grande importância, é preciso reconhecer que ele não aparece em perspectiva meramente referencial, “comprovando” o extrafilme. Ele surge, em realidade, para reforçar o jogo de “esconde-esconde” do “eu” construído em ato, sendo ferramenta muitas vezes para que outro tempo — ou mesmo outro espaço, diferente do filmado — venham à tona. Em *Virgindade*, único filme no qual não há uma referência espacial no título, o subúrbio do Recife parece ter guardado, um pouco como num palimpsesto do tempo, as “memórias” da infância e juventude do narrador. O que todos os quatro filmes do corpus parecem indicar, sem exceção, é a indissociabilidade entre essas duas categorias: pensar uma construção memorialística nesses curtas é, necessariamente, concebê-la em termos espaço-temporais, em um duplo movimento.

Nosso desafio, aqui, não é o de trabalhar com a noção de espaço *per se*. Esta, aliás, é uma categoria ampla, escorregadia, presente em diversas áreas do conhecimento — da arquitetura à física quântica — e, muitas vezes, com acepções distintas. Assumimos então, de saída, nosso descompromisso com uma conceituação teórica rigorosa sobre o espaço. Nosso interesse é discutir uma dimensão espacializada da memória, sempre balizada pelos próprios filmes. São eles que poderão responder, ao fim e ao cabo, àquilo que agora trazemos como um início de conversa.

Retomando a célebre definição de Milton Santos (2006, p. 38), geógrafo que define o espaço como um “conjunto de fixos e fluxos”, talvez possamos afirmar que estamos mais interessados nos fluxos do que nos fixos, isto é, nesta espécie de dobra do espaço sobre si mesmo, quando nele surgem abrigados nossa imaginação, nossa subjetividade, nossos desejos e nossa história — individual e coletiva. Em outras palavras, estamos mais interessados naquilo que há de humano e de prática social nos espaços – e menos numa apreensão topográfica, ou física, das espacialidades.

Em *Caosmose*, Félix Guattari (1992) trabalha uma noção de espaço que vai ao encontro desse argumento. O psicanalista e filósofo francês defende a inseparabilidade entre as categorias de corpo e espaço. Guattari exemplifica com a experiência do sonho, na qual o corpo que dorme coincide com outras modalidades de espacialização trazidas pelo sonhar: “A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários” (GUATTARI, 1992, p. 153). Gesto semelhante poderia ser encontrado ao se dirigir um carro, quando a atenção ao espaço frontal do veículo coloca em suspensão o esquema corporal do motorista. Ou ainda no cinema, quando o corpo do espectador sentado na poltrona é totalmente absorvido pelo espaço fílmico projetado na tela. Corpo e espaço, em todos esses exemplos, não podem ser tomados isoladamente, se considerada sua mútua imbricação. Existiriam, então, “tantos espaços quanto forem os modos de semiotização e de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 153).

Guattari continua sua argumentação por meio de um exemplo pessoal, recuperando o episódio de quando, certo dia, andando sobre uma ponte no centro de São Paulo, teve uma experiência que fez coincidirem a apreensão referencial do espaço onde se encontrava com uma memória de sua infância:

Enquanto meu olhar se dirigia, de cima para baixo, para uma circulação densa que caminhava rapidamente, [...] uma impressão intensa, fugaz e indefinível invadiu-me bruscamente. [...] Algo da minha primeira infância me falava do âmago dessa paisagem desolada, algo de ordem principalmente perceptiva. Havia, de fato, uma homotetia entre uma percepção muito antiga – talvez a da Ponte Cardinet sobre numerosas vias de estrada de ferro que abismavam na estação Saint-Lazare — e a percepção atual. Era a mesma sensação de desaprumo que se achava reproduzida. Mas, na realidade, a Ponte Cardinet é de uma altura comum. Só na minha percepção de infância é que eu fora confrontado com essa altura desmesurada que acabava de ser reconstituída na ponte de São Paulo. (GUATTARI, 1992, p. 154)

O autor aproxima a ocasião dos “momentos fecundos” de Proust. Como na famosa passagem da *madeleine*¹⁴ do escritor francês, no momento em que esteve sobre a ponte, Guattari pôde rememorar um passado que o espaço lhe fez convocar, ainda que rasurado, diferente da vivência original ao qual se associa. Com esse episódio, Guattari chama a atenção para o fato de que as percepções atuais dos espaços podem ser “duplicadas” por percepções anteriores. A partir dessa formulação, o autor volta seu olhar particularmente para a arquitetura. Sendo os espaços, de maneira geral, de natureza “polifônica”, podendo abrigar diferentes apreensões subjetivas, seria o domínio do espaço construído unívoco, de “mão única”? Certamente que não. Para o autor, o espaço construído possui um alcance que vai muito além de suas estruturas visíveis, atuando como uma verdadeira “máquina” capaz de produzir sentidos e sensações. Esses sentidos produzidos, ainda que não sejam universais, podem atuar uniformizando as experiências ou, no caso que nos interessa diretamente, produzindo uma “ressingularização liberadora da subjetividade individual e coletiva” (GUATTARI, 1992, p. 158).

Em *A Poética do Espaço*, o poeta e psicanalista francês Gaston Bachelard (1978) traz reflexões bastante pertinentes a respeito de como os espaços podem constituir importantes centros agregadores de nossas memórias. A ideia de devaneio, apresentada anteriormente em *A Dialética da Duração*, livro no qual o autor critica Henri Bergson, reaparece desta vez operacionalizada por uma dimensão espacial. Contrariando então a noção de linearidade temporal e de causalidade em nossa memória, Bachelard entende o devaneio, isto é, nossa capacidade imaginativa de organizar a tessitura lacunar do tempo, como algo intimamente ligado aos espaços de nossa intimidade — espaços estes que são simbólicos, internos a nós, e externos, como a casa que nos acolhe.

Na visão do autor, o espaço não pode ser percebido apenas em sua concretude, devendo ser compreendido por seu duplo: a força imaginativa que o faz “existir dentro”

¹⁴Não por acaso, Guattari associa o que chama de “momento fecundo” aos escritos de Proust. De fato, na passagem da *madeleine*, o “eu” narrador descreve uma memória profundamente espacializada de sua saudosa Combray: “E mal reconheci o gosto da Madalena molhado em chá que minha tia me dava [...]; eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos da mesma (esse truncado trecho de casa que era só o que eu recordava até então); e com a casa a cidade toda desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. E como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d’água, pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens, consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e do parque do Sr. Swan, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, cidade e jardim, de minha taça de chá” (PROUST, 2006, p. 45).

de nós. Bachelard está interessado, claro, nos espaços afetivos, lugares amados a que sempre queremos voltar porque impregnados de nostalgia. Não é de se estranhar que grande parte de sua análise esteja concentrada na simbologia da casa, espaço primário que é fundante para nossa subjetividade: “A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1978, p. 200).

Imaginação e memória, na concepção bachelardiana, são completamente indissociáveis, e é precisamente disto que se trata o devaneio, operado em toda sua poeticidade: abrigado pela casa, o sonhador pode sonhar em paz, revivendo em si próprio as moradias do passado que nele “ainda” vivem. É graças, então, à ideia de casa, que muitas de nossas lembranças são possíveis. O psicanalista, para Bachelard, deve se importar então com a “localização” das lembranças, em um gesto nomeado por ele como “topoanálise”, isto é, como uma linha auxiliar do trabalho analítico que, compreendendo a impossibilidade do sujeito precisar no tempo o momento específico de suas lembranças, vê nas metáforas espaciais uma possibilidade mais viável de acessar a intimidade do paciente.

Sendo a imagem da casa – espaço do aconchego — uma espécie de topografia de nosso ser íntimo, Bachelard propõe a topoanálise como maneira de investigar as estabilizações de nosso ser: no “cenário” de nossas memórias, residiria o tempo ali comprimido, na expectativa de ressoar no presente pela imaginação poética, pelo devaneio daquele que o convoca.

Aqui o espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não é uma preocupação de biógrafo e quase corresponde exclusivamente a uma espécie de história externa, a uma história para uso externo, para comunicar aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo sem ação sobre nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade. (BACHELARD, 1978, p. 203)

Bachelard considera a tarefa de localização das lembranças no tempo como uma vertente do que chama de uma “história externa”, ou seja, uma história do sujeito que existe apenas para os outros, nos termos dos outros. A história nossa, bem íntima, é aquela que recai sobre os espaços que compartilham nossa existência. Estimular o sujeito a

exercitar uma “topoanálise” é forçá-lo a abdicar da proposta de desenvolver uma história inteiramente sua, redutível à causalidade de uma linha do tempo. É forçá-lo a se reconhecer fora de si, em espaços compartilhados e cheios de camadas, além de seus próprios limites.

Fazendo um paralelo com os filmes, talvez possamos argumentar que ao se estruturarem como gestos de “retorno” a espaços do passado, os curtas lidam com a consciência de que eles mudaram, foram transformados pelo tempo e, não raras vezes, aparecem ameaçados. Ora, isso não seria justamente algo análogo ao trabalho de memória? Em *Gigante*, o casarão da família do diretor, outrora um lugar vivo e permeado de afeto, aparece escuro, um pouco abandonado, em grande contraste com as memórias evocadas pela voz narradora e nos sons de arquivo. A espacialização, neste sentido, “ilustra” que o passado efetivamente não volta, pois o lugar já não é o mesmo, e talvez sequer os lugares precisos que guardam nossas lembranças possam ser encontrados. *Mauro em Caiena*, aliás, joga bastante com a ideia de que um lugar possa abrigar a “memória” de outros, em uma relação de correspondência fortemente subjetiva. Ao relatar a experiência do tio ao emigrar ilegalmente para a Guiana Francesa, é a Maraponga, em Fortaleza, que nos “dá a ver” uma espacialização para estas histórias, a montagem transformando a localidade filmada em um *alhores* que surge a partir do contato das imagens com a narração.

A dimensão espacial a que temos nos referido, assim, é uma maneira que os filmes encontram de complexificar suas construções rememorativas. Voltaremos a esse ponto na análise de cada uma das obras do corpus, onde novos aspectos nos permitirão especificar como as espacialidades presentes nos filmes, em sua individualidade, se articulam a uma dimensão memorialística.

2.3. Por que relatar a si mesmo?

Reunimos até aqui argumentos que sustentam a enorme dificuldade que enfrenta aquele que decide relatar a si mesmo. O tempo e o sujeito são categorias fugidias, tornando espinhoso o caminho de quem se aventura a contar a “sua” história (ou de quem se põe a analisar as escritas de si). A partir desta constatação, surge uma pergunta: se esta é uma tarefa fadada ao fracasso, por que então insistir nela? O que ganhamos, no fim das contas, ao reconhecer as impossibilidades de captura e transmissão do “eu” e da memória?

Elaborar respostas para essas perguntas é deparar-se com a dimensão ética que atravessa o gesto de escrita de si: negando-se à ilusão de que o “eu” da narrativa coincide plenamente com o seu autor, as obras produzem aberturas e modos de convocação do outro. O que essas curtas parecem afirmar, com caminhos bastante particulares, é que contar a “sua” história é de alguma maneira reconhecê-la na companhia de terceiros, convocando outras vozes e presenças. Sinaliza-se, assim, uma abertura na narrativa, pois já não é mais a história de um único “eu” que é contada, numa conformação egóica e vaidosa, mas a de um grupo — familiar ou próximo — que compartilha aquela memória.

Se bem observado nos filmes, todos eles parecem lidar com traços de coletividade, em diferentes graus, que interferem diretamente nas modulações de suas escritas de si. Em *Virgindade*, talvez o caso mais paradigmático, há uma questão política proeminente que se instaura a partir de um horizonte identitário¹⁵: o narrador não fala apenas por “si”, mas por certa comunidade gay masculina que pode ser reconhecer em sua fala, e também vivenciar a urbanidade apresentada nas imagens com sensação de distanciamento análoga. Em *No interior da minha mãe*, numa outra direção, a opção pelo cinema direto faz com que a escrita da história da família se torne compartilhada. Em um determinado momento, a tia do diretor lhe pede para tomar imagens da casa de sua avó para que possa postar no *Facebook*. Ela também quer, a partir do filme, contar a “sua” história, disputando as rédeas do que vai ser narrado.

Esses gestos presentes nas obras não deixam de chamar a nossa atenção, numa época de proliferação de *selfies* e *vlogs*, quando as escritas de si normalmente são acusadas de oferecerem o oposto do que operam os filmes do corpus: a espetacularização e a superficialidade de subjetividades que se iludem com seus próprios reflexos na imagem. Os filmes, então, vêm na contramão daquilo que é característico de nossos tempos, e é isto, precisamente, que iremos debater a seguir.

2.3.1. Por uma autobiografia não-autorizada

Diante de um quadro de incentivo à superexposição das subjetividades, o cinema pode abrigar um gesto de resistência contra-hegemônico ao ensejar, ainda que

¹⁵Na defesa deste viés identitário presente nos filmes de escrita de si, Michael Renov (2004) aponta que não surpreende que muitos relatos autobiográficos tenham sido produzidos nas margens da cultura comercial por feministas, gays, negros e dissidentes de todos os tipos. Contrariando os críticos que consideram este movimento reacionário ou demasiado egocêntrico, uma grande parcela das obras revela um trabalho de engajamento em comunidade profundamente dialógico.

parcialmente, uma compreensão da existência lacunar do “eu” insinuado pelas imagens. Atenta a este fenômeno, a pesquisadora Roberta Veiga (2016) chama a atenção para o fato de que os sujeitos tendem a reproduzir, na atualidade, atos simbólicos anteriormente referendados pelas redes sociais e pela grande mídia, terminando por ceder a uma centralidade egóica do “eu” que “cola cineasta, personagem, vida e imagem” (p. 44). Veiga defende então a experiência de filmes que não compactuam com o *uso ultra-simbólico do aparato*, colocando o “eu” sob suspeita, em um exercício no qual o sujeito se desconstrói e se reelabora na escritura fílmica. A autora está interessada em obras que lançam mão de formas ensaísticas¹⁶ de escrita “nas quais o estar na imagem através de um aparato cinematográfico constitui ele mesmo uma experiência de si que já se coloca, de saída, no limiar entre o ser e o aparecer” (2016, p. 45). Neste caso, não há superação dialética desta tensão, e a experimentação assume papel constituinte da ambiguidade entre ser cineasta e personagem de si ao mesmo tempo.

A figura do limiar, recuperada por Veiga a partir dos escritos benjaminianos, diz de uma experiência de transição que, abolindo as identidades fixas, se lança no fluxo, no fugidio, naquilo que é sempre potência de ponto de passagem. É a partir desta noção que a autora formula o conceito de *autobiografia não-autorizada*, em um jogo de palavras com os jargões jurídicos, de modo a enfatizar a dificuldade do sujeito — que é a um só tempo enunciado e enunciador — de ter total controle sobre a narrativa em que se inscreve. Ao contrário, ele perderia as rédeas de sua própria obra, em um fazer estético que o conforma não como um eu inabalável, mas como um “outro”, poroso ao acaso que nasce na escritura fílmica. Em meio a esse processo, acreditamos, surge um “cinema de si em seus modos de convocação do outro, da alteridade, da diferença e, portanto, do coletivo” (VEIGA, 2017, p. 189), isto é, um cinema do “eu” no qual o tornar-se outro, na imagem, é a abertura para que terceiros sejam convocados na produção do discurso.

Antes de retornar à exemplificação de como a coletividade é experimentada pelos filmes do corpus, entretanto, gostaríamos de ampliar a discussão sobre este aspecto, aproximando-o do pensamento da filósofa norte-americana Judith Butler (2015). Embora não tenha se detido especificamente no cinema, abordando uma questão transversal aos

¹⁶As linhas divisórias entre ensaísmo e autobiografia encontram inúmeras sobreposições e variações de autor para autor. Em linhas gerais, a escrita ensaística é caracterizada por certa flexibilidade, admitindo, nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes (2012, p. 121), a “fragmentação, a dissonância, e até mesmo a incerteza do conhecimento”. Ao contrário da escrita autobiográfica, na qual, para todos os efeitos, o “eu” sempre adquire considerável centralidade, o ensaísmo trabalha com a *subjetividade de um não-sujeito*, deslocando as fronteiras entre sujeito e objeto de maneira a percorrer a história sem métodos, em função de movimentos de deriva e reflexividade.

relatos de si, independentemente de seu suporte de criação e veiculação, o pensamento da autora vai ao encontro do que temos tentado defender com o empréstimo da noção de *autobiografia não-autorizada*.

2.3.2. Contra a violência ética

Em *Relatar a si mesmo - crítica da violência ética*, Judith Butler (2015) discorre sobre a problemática da autonarratividade, fundamental na formação moral dos sujeitos. A autora argumenta que a ideia de um sujeito ético transparente é uma impossibilidade que contraria a essência humana e, como consequência, que a compreensão desta questão pode nos levar a uma espécie de solidariedade conosco e com os nossos pares. Para Butler, não há nenhum “eu” que possa ser completamente separado das circunstâncias de seu surgimento e do conjunto de normas que condicionam a sua existência. Estas normas, por serem implicações morais, revelam um aspecto social que extrapola o viés puramente pessoal ou idiossincrático do “eu”: “um sujeito produzido pela moral deve descobrir sua relação com ela. Por mais que se queira, não é possível se livrar dessa condição paradoxal da deliberação moral e da tarefa de relatar a si mesmo” (2015, p. 21).

Em outras palavras, isto significa dizer que quando o sujeito decide fazer um relato de si, ele pode até começar por “si”, por sua própria história, mas logo descobrirá que está envolto em um tecido social que extrapola muito sua própria capacidade de narrar-se. Ao tentar dar conta de seu surgimento, o “eu” termina, em alguma medida, tornando-se um investigador da coletividade, uma vez que não existe história pessoal que não seja a história de uma relação absorvida por um conjunto de normas. Estas normas, por sua vez, não são responsáveis pelo sujeito, como numa relação de causa e efeito, mas tampouco o “eu” está totalmente livre para desprezar a sua força.

A pesquisadora Carla Rodrigues (2015) destaca que é interessante perceber como a ética, normalmente atribuída a valores positivos, aparece para Butler como uma forma de violência. Ao contrário de pensar que decisões tomadas conforme a ética são sempre boas decisões, Butler sublinha o quanto o reconhecimento do próprio sujeito já está contido, de certa maneira, em um enquadramento prévio que atua de maneira restritiva, limitando suas capacidades de ação e compreensão. Ao longo da vida, somos convocados a contar a nossa história a outrem em diversos momentos, mas condições estruturais acabam por impossibilitar que executemos esta tarefa plenamente:

O corpo singular a que se refere uma narrativa não pode ser capturado por uma narrativa completa, não só porque o corpo tem uma história formativa que é irrecuperável para a reflexão, mas também porque os modos em que se formam as relações primárias produzem uma opacidade necessária no nosso entendimento de nós mesmos. (BUTLER, 2015, p. 33)

Estamos, invariavelmente, em meio a circunstâncias que minam a suposta “singularidade” de nossas existências, ainda que, contraditoriamente, esta mesma “singularidade” nos seja moralmente cobrada a todo tempo. O que não se leva em conta é que, ao produzir um relato de si, o “eu” estabelece uma cena de interpelação consigo mesmo que, no limite, já forja a convocação de um *outro*, fustigando a possibilidade de que esse relato produza uma pura idiosincrasia. Além disso, se quisermos que nossos relatos sejam compreendidos por nós mesmos e por nossos pares, somos obrigados a fazê-los em termos que antecedem nossa existência e não foram criados por nós: o narrado assume assim um caráter social que denuncia a falta de liberdade com que atuamos. Dada a situação paradoxal de só ser possível relatar a nós mesmos com os termos dos outros, e mediante limitações que impedem o nosso conhecimento total destas condições impostas, o único relato de si possível se apresenta como aquele que reconhece a “outridade” que habita em nós:

O si-mesmo é obrigado a se comportar fora de si mesmo; descobre que a única maneira de se conhecer é pela mediação que acontece fora de si, exterior a si, em virtude de uma convenção ou norma que ele não criou, na qual não pode discernir-se como autor ou agente de sua própria construção. (BUTLER, 2015, p. 42)

Ao encontro do que já vínhamos argumentando a partir da teoria da memória, Butler defende também a impossibilidade de resgate de nosso próprio passado como aspecto que forja a experiência do relato. Não apenas porque o “eu” possui uma história da qual não se lembra por completo, mas também porque narrar a nossa própria vida é examinar uma série de acontecimentos que não presenciamos, anteriores ao nosso surgimento cognoscitivo, e que, no entanto, são partes constituintes de quem nós somos. Nós não podemos, de nenhuma maneira, estar presentes em temporalidades que precedem nossa própria capacidade de reflexão, de modo que qualquer relato de nós mesmos é ameaçado pela incomensurabilidade daquilo que constitui a nossa existência. Nossa história, em outras palavras, só será possível se admitido que ela carece de pontos iniciais que propiciaram seu surgimento.

Isso quer dizer que minha narrativa começa *in media res*, quando já aconteceram várias coisas que me fazem possível na linguagem e fazem possível minha história na linguagem. Eu sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer. Na construção da história, crio-me em novas formas, instituindo um “eu” narrativo que se sobrepõe ao “eu” cuja vida passada procuro contar. (BUTLER, 2015, p. 55)

É interessante perceber como aqui o pensamento de Butler pode ser aproximado dos filmes do corpus. A ideia de que a história pessoal extrapola a idiosincrasia do sujeito é retomada, a rigor, em todos eles. *Gigante*, que busca tecer uma escrita de si por meio do retorno a um casarão familiar, vai muito além do exame particular do que seria a personalidade de seu diretor, convocando para a trama também as figuras de seu pai, avó e bisavó. A primeira sequência do filme, aliás, é inteiramente narrada autodiegeticamente pelo pai, confundindo-nos a respeito de quem se projeta no “eu” do filme, uma vez que, ao assisti-lo, já não sabemos bem onde termina a história de um e começa a de outro.

Em *Mauro em Caiena*, uma relação de “transferência” entre os personagens da família também é estimulada: o narrador se endereça a seu tio Mauro em um tom epistolar, mas ao falar das memórias que tem deste, termina também por se projetar no passado do parente, “atualizando” essas memórias, finalmente, através de sua própria vivência. A relação se complexifica quando o narrador também se projeta em seu primo mais novo, Marquinhos, imaginando que um dia ele também fará um filme epistolar. Em todas as obras, parece que contar a “própria” história se torna também o exercício de percorrer a vida de um tio, uma mãe, um pai; ou de outros sujeitos com quem se compartilham vivências, por fim.

Ao se depararem com as dificuldades de captura do tempo e do “eu”, o que os filmes propõem, assim, é um percurso por uma teia coletiva que em muito excede seus “autobiógrafos”, tornando os seus relatos sempre uma expressão subjetiva que não recai, unilateralmente, sobre determinados indivíduos. Nessa poíesis *apesar das e com* as impossibilidades, imersa em jogos de coletivização, somamo-nos aos esforços de Roberta Veiga (2016) para defender *autobiografias não-autorizadas*, disputando também o próprio sentido com que o termo autobiografia costuma ser mobilizado.

Ora, reivindicar a escrita de si em sua dimensão “não-autorizada”, acreditamos, é justamente pensar o relato do “eu” na contramão de uma ética violenta que o force constantemente a reafirmar sua pretensa “singularidade”. É pensar a escritura nos termos de outra ética possível, uma ética da desposseção de si, como nos diria Butler. É reconhecer que a opacidade de uma história não poderia nos levar, contraditoriamente, a

acreditar que seria possível uma afirmação “total” de um relato parcial. Admitir a opacidade inerente ao discurso não o converte em transparência. A “não-autorização” de uma autobiografia, assim, não diz respeito apenas àquilo que consentimos, mas também ao que nos trai, ao que nos escapa.

Se, por um lado, os filmes parecem “conscientes” destes aspectos, estimulando-os por meio da convocação de terceiros para as narrativas e pela própria maneira como escolhem apresentar esteticamente os relatos, jamais eles poderiam controlar inteiramente aquilo que nos oferecem. *No interior da minha mãe*, em especial, talvez seja o filme que melhor desenvolva esta relação, uma vez que o dispositivo de cinema direto expõe explicitamente o diretor ao risco de perder as rédeas de seu próprio relato pela não-conformidade dos sujeitos filmados ao que a sua mise-en-scène propõe. Esta explicitação da limitação da própria “autoria” das obras é experimentada, em menor grau, também pelos outros três filmes, na medida em que se assumem como relatos incompletos, parciais; restritos, por fim, à justaposição de fragmentos que não buscam formar um todo completo, sem fissuras.

Buscando inspiração nas ideias de Butler, que considera que “qualquer esforço de fazer um relato de si mesmo terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade” (2015, p. 61), lançamos então a ideia de que esses filmes são *relatos à beira do fracasso*. A expressão, sabemos, pode parecer contraditória — já que os filmes efetivamente existem e encontraram maneiras de se viabilizar, apesar de todas as dificuldades —, mas ela busca enfatizar, acima de tudo, a lida com os aspectos que aparentemente ameaçam estes projetos de escrita de si como mola propulsora para que cada obra erija o seu relato. É a iminência do fracasso, de alguma maneira, que os move na fabulação da própria vida, no compartilhamento da história com terceiros e na fragmentação do discurso memorialístico.

Uma vez apresentado este território em comum entre todas as obras, é chegado o momento de começar a responder, com muita atenção para as operações fílmicas, de que maneira os curtas podem ser expostos à discussão teórica que recém-apresentamos. A seguir, introduzindo os gestos de análise, debateremos alguns aspectos metodológicos de nossa investigação.

2.4. Operacionalizando a análise

Partindo da indagação inicial de Philippe Lejeune (2014a), que acreditava não haver, no cinema, maneira do enunciador ser também o enunciado, voltamos nosso olhar aos modos como os filmes, com forte ambiguidade, desafiam o postulado do autor e encontram maneiras de dizer “eu”, articulando trabalhos de memória bastante peculiares. Estamos interessados nos recursos que possibilitam tessituras subjetivas compreendendo que, embora muitas vezes as obras insinuem um “eu” fora da tela, preexistente às realizações e cujo passado é “capturado”, trata-se sempre de uma elaboração, por meio da lida com recursos formais e expressivos.

Desta maneira, bastante atentos ao que os filmes do corpus nos oferecem, elencamos três operações que privilegiaremos na análise das obras, buscando elaborar respostas para nossa problemática central. São elas: o uso da narração autodiegética, o uso de imagens e sons de arquivo e a relação entre campo e antecampo. A seguir, já convocando alguns exemplos, vamos debater questões metodológicas suscitadas por cada um desses itens.

2.4.1. O narrador autodiegético

Excetuando-se *No interior da minha mãe*, todos os curtas do corpus fazem uso de narração autodiegética, recurso de herança literária com grande utilidade para a escrita de si no cinema. Em *Mauro em Caiena*, apenas para ter em vista um dos casos mais emblemáticos, é através da narração que as imagens do bairro da Maraponga, em Fortaleza, são vinculadas ao passado de uma “primeira pessoa” que narra. A voz se dirige a um interlocutor relativamente bem estabelecido, o tio Mauro, a quem conta suas memórias relacionadas ao bairro.

Em *Virgindade*, já não há um ouvinte definido: o tom confessional da narração se dirige à presença incerta de alguém, ou de uma comunidade, que escuta o relato. Em *Gigante*, o narrador também não se dirige a alguém em especial, mas narra a experiência de um sonho, com bastante intimidade, a quem quer que o escute. Em todos esses três casos, temos a tendência de atribuir ao “eu” que narra uma marca de seus realizadores. O que é preciso lembrar, de toda maneira, é que a “coincidência” entre narrador e diretor jamais poderá corresponder de fato a uma fusão plena, por mais que os filmes tentem insinuá-la.

Primeiro, porque não há certezas de que o “narrador em primeira pessoa”, quando utilizado, é de fato o cineasta. Em muitos casos, recorre-se a uma terceira pessoa que, de maneira muito perspicaz, nem sempre é revelada nos créditos finais. É o caso de *Gigante*, anteriormente mencionado, quando associamos a voz narradora à do diretor Rafael Spínola, mas se trata em realidade de seu pai. Em segundo lugar, porque a própria noção de “narração em primeira pessoa” parece rarefeita no cinema, já que, ao contrário do texto escrito, onde temos acesso unicamente ao que é narrado, a narração enquanto *voz over* é apenas um entre muitos outros recursos dos quais o filme lança mão, havendo inclusive a possibilidade de que o conteúdo narrado seja contradito pelo uso de outros efeitos sonoros e das imagens.

Em *Mauro em Caiena*, para retomar o exemplo, há um uso bastante contundente destes jogos dissociativos: enquanto o narrador menciona um dinossauro, em determinado momento, a montagem nos dá a ver a imagem de seu primo imitando um cachorro, gerando-se uma espécie de desencontro de sentidos com efeitos muito interessantes. Bastante atento a essa problemática e à dificuldade em se precisar quem é o narrador no cinema, Ismail Xavier (1997) aponta a necessidade de um cuidado especial na análise das instâncias narrativas especificamente fílmicas, uma vez que os “termos que qualificam a figura do narrador na literatura não dão conta de certos processos no cinema, pois o meio específico em que se dá um relato oferece recursos muitas vezes exclusivos para sua construção” (XAVIER, 1997, p. 1).

Xavier defende assim uma diferenciação entre narração autodiegética, ou seja, aquela que recai sobre uma voz em off propriamente dita, e a ideia de narração como operação mais ampla, aquilo que se dá na conjunção dos diversos canais narrativos e aspectos expressivos do filme:

Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiegética) se organizam para trabalhar “na mesma direção”, de modo a fazer sentido em se falar em um ponto de vista da narração. Pode não haver esta conjunção de canais, como acontece em muitos filmes modernos onde há disjunção, o filme se fazendo do conflito entre as diferentes posturas associadas aos diferentes canais. (XAVIER, 1997, p. 4)

Ora, se o narrador no cinema não é, em última instância, uma “pessoa”, mas sim a modulação de um conjunto de recursos e procedimentos que podem operar em uma mesma direção ou não, ao nos referirmos à voz que narra, é preciso evidenciá-la como

narração autodiegética. Esta sim, isoladamente, é passível de ser insinuada como ponto de vista do personagem e, finalmente, do diretor, embora também não esteja livre de considerações e suspeitas. Uma vez que a *voz over* não é o único recurso de que um filme dispõe, conseqüentemente, ela nunca fala pela totalidade do relato e, por conseqüência, não pode ser diretamente associada à figura do próprio diretor. A narração autodiegética, por fim, sempre se articula à enunciação de um “eu” que é resultado de uma construção fílmica, por mais que se insinue coincidente com o realizador ou o protagonista.

2.4.2. O uso dos arquivos

Além da narração autodiegética, poderíamos elencar, como estratégia que permite a modulação das escritas de si nas obras, a utilização de imagens e sons de arquivo. Este aspecto também necessita de uma atenção metodológica particular para que não seja tomado, ingenuamente, como um modo de “inserção direta” dos realizadores e de seu passado nas materialidades fílmicas. Em realidade, os arquivos aparecem mobilizados pelos filmes do corpus tanto em sua esfera doméstica — e quando o fazem, não necessariamente expõem os diretores nas imagens —, como na esfera pública. Estão reunidos nesta mesma categoria, assim, registros muito diferentes uns dos outros, mas que nos chamam a atenção pelo modo como são sempre ressignificados pelas obras na atualidade, em um gesto que aproxima, intencionalmente, esses vestígios do passado às demandas do presente.

Em *Gigante*, a título de exemplo, há duas sequências que fazem uso de imagens e sons de arquivo. Na primeira delas, vemos imagens de uma família em um casarão, ao longo dos anos, enquanto ouvimos um narrador autodiegético contar suas memórias. As imagens aparecem fora de ordem cronológica, evidenciando a tessitura de um “eu” que surge desta posta em relação conjugada com a narração autodiegética. Na segunda sequência, nos é oferecida a faixa sonora de imagens de arquivo, enquanto vemos planos do casarão da família, vazio, no presente. Esses arquivos sonoros, apresentados na experiência de ver o imóvel abandonado, produzem uma sensação bastante particular, emulando o processo rememorativo do que se insinua como um “observador” que passeia pela residência.

Em *Mauro em Caiena* e *No Interior da minha mãe*, há uma única imagem de arquivo doméstica (em cada uma das obras). Elas não nos mostram os diretores, mas parentes que são diretamente mencionados na narrativa. Em *No interior da minha mãe*, a imagem é oferecida antes que o filme chegue à pequena São João dos Patos, cidade do Maranhão onde a obra se desenrola. Somos apresentados a uma fotografia analógica da mãe do diretor ao lado das tias e da avó. De certa maneira, é como se o filme escolhesse nos apresentar esta única imagem como “destino” da viagem empreendida pela família do diretor, na qual serão trabalhados aspectos memorialísticos através do reencontro dos parentes no presente.

Em *Mauro em Caiena*, a única imagem de arquivo doméstica aparece filmada pela câmera. Em um procedimento de *mise-en-film*, vemos uma fotografia do tio Mauro dançando com a avó no terreno da casa. Em uma obra que se dedica quase inteiramente a nos fazer imaginar o que pode ter sido o passado da família, a imagem aparece após um plano da avó, silenciosa, deitada na cama. O narrador diz que ela “está em silêncio e se está em silêncio, é porque pensa em você”, dirigindo-se a Mauro. A fotografia aparece então como uma espécie de representação da lembrança da avó, que recorda com carinho do filho que emigrou. O filme, desta maneira, tece uma recordação que não é de seu narrador, unilateralmente, sendo compartilhada e criada também por seu entorno familiar.

A noção de arquivo também aparece operacionalizada pelas obras em outros sentidos. Ainda na esfera doméstica, *No interior da minha mãe* traz toda uma sequência de imagens da irmã do diretor, Maria Alice, brincando em um pula-pula. São imagens produzidas no presente, mas que o filme escolhe apresentar como uma série de fotografias fixas, como se fossem registros do passado recuperados pela montagem. Em *Mauro em Caiena*, em outra direção, são inseridas na obra imagens da série japonesa *Godzilla*, nas quais o monstro é visto com raiva destruindo cidades inteiras. Esses arquivos se misturam às tomadas captadas pelo próprio filme, em virtude da unidade da estética em preto-e-branco. Com efeito, aproxima-se a ideia de iminência de destruição — vista nas imagens do *Godzilla* — ao presente da região filmada, em uma operação de cunho bastante ensaístico. Independentemente de trazerem o cineasta ou sua família em suas materialidades, o exame dos arquivos, desta maneira, nos parece operacional para que se analise o modo como estas diferentes escritas de si se articulam.

2.4.3. A relação campo e antecampo

Chegamos, enfim, ao último operador analítico. Quando Philippe Lejeune (2014a) diz que não há maneira do diretor filmar a si mesmo, ele parte do princípio de que não há como fundir o detrás da câmera com aquilo que está à sua frente, sendo por ela filmado. Lejeune dialoga, assim, com as noções de campo e antecampo, ainda que não as nomeie e enxergue a passagem de uma para outra como uma “impossibilidade”. Sabemos, entretanto, que há sim maneiras de sugerir o atravessamento entre as duas zonas, não só no gesto deliberado do realizador filmar seu próprio corpo com a câmera em mãos, mas também quando ele se torna personagem do filme, aparecendo ou sendo mencionado em campo.

Para André Brasil (2013), na leitura da noção criada por Jacques Aumont, o antecampo é o “bastidor”, uma espécie de área situada atrás da câmera que tende a funcionar de maneiras diferentes no documentário e na ficção. Enquanto na ficção o antecampo é heterogêneo em relação ao campo, ou ao espaço da representação, no documentário essa zona é marginal, mas ainda assim constituinte, assinalando uma permeabilidade entre o real e a representação:

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradieético) e mundo fílmico (dieético).” (BRASIL, 2013, p. 579)

Gigante e *No interior da minha mãe* trabalham com a permeabilidade entre campo e antecampo como modo de tessitura do “eu”. Em um pequeno fragmento do primeiro, o diretor Rafael Spínola aparece em campo fotografando a casa de sua família. A cena traz uma espécie de disjunção curiosa, pois quando o diretor aparece como objeto da imagem, nos perguntamos imediatamente quem o está a filmar, assumindo talvez que já não pudesse ser o diretor. Mas é *No interior da minha mãe*, apoiando-se na vertente de cinema direto, que faz uso do recurso de maneira mais contundente. Ainda que permaneça quase todo o filme atrás da câmera, o realizador Lucas Sá se faz presente pelo olhar dos parentes filmados que indagam o antecampo, denunciando a sua presença.

Em alguns momentos, inclusive, quando alguém da família menciona a palavra Lucas, rapidamente é solicitado para que não repita o nome novamente. Torna-se implícito que houve algum acordo entre diretor e família a fim de evitar a associação entre

os “dois” Lucas: o sujeito que filma com sua câmera e o personagem, parente daquelas pessoas que são investigadas pela câmera. Nos dois casos mencionados, o exame da relação entre campo e antecampo revela o aspecto paradigmático da escrita de si no cinema: aparecer ou ser mencionado na imagem é sempre tornar-se um *outro*, personagem de “si” mesmo, diferente daquele que antecede a obra. Curiosamente, justamente no recurso que poderia, talvez, sugerir a passagem completa, ou literal, do “fora” para o “dentro” da imagem, depreende-se a natureza incontestada da operação que se estabelece sempre enquanto construção fílmica.

Apresentados estes três elementos e procedimentos que direcionam o nosso olhar para os filmes, partimos, enfim, para as análises, tentando responder como cada uma das obras, com suas singularidades e idiosincrasias, elaboram suas escritas de si.

3. *Gigante*: a poética da casa na construção do relato de si

O curta-metragem *Gigante* (2014), do realizador carioca Rafael Spínola, empreende um gesto de retorno a um casarão da família do diretor em Teresópolis, no interior do Rio de Janeiro. Na revisita, encontra-se um imóvel vazio e prestes a ser vendido, desencadeando memórias de outros tempos, quando a casa ainda era habitada. Trata-se, assim, de uma obra singela sobre como a história de um sujeito, em seu cruzamento individual e familiar, pode estar intimamente ligada a um espaço que “guarda” e “transmite” o legado de uma geração para outra. Neste movimento, o filme trabalha com forte ambiguidade quem são, precisamente, os diferentes parentes que já moraram na casa ou a visitaram, estimulando uma escrita de si partilhada entre essas muitas figuras que ali já deixaram os seus “vestígios”. A precisão objetiva, desta maneira, é deixada de lado em nome de uma recriação poética do passado da moradia, atualmente na iminência de ser repassada para outra família.

Estruturalmente, a obra pode ser dividida em três sequências relativamente bem definidas. Na primeira, volta-se, grosso modo, ao passado da casa. A partir da exposição de fotografias de arquivo, são exploradas as memórias de diferentes gerações da família ao longo dos anos na residência. A montagem sobrepõe às imagens uma voz narradora que, no presente, rememora um passado mais próximo, diferente daquele das fotografias. Na segunda sequência, enquanto o presente do casarão é investigado pelas imagens que o mostram vazio e sem moradores, na pista de áudio são convocados sons de arquivo,¹⁷ remetendo à infância de um “observador” que passeia pela casa. Os arquivos, agora sonoros, emulam processos rememorativos, adensando a experiência de visitar o espaço por meio do encontro auditivo com resquícios do passado.

Na terceira sequência, por fim, especula-se o “futuro” da casa em uma espécie de epílogo. Imagens do imóvel são exibidas no site de uma imobiliária, em um anúncio de venda. Através do áudio, uma outra família, ao ver as fotos da residência na internet, projeta ali suas expectativas, imaginando como seria sua vida naquele espaço. As três sequências enfatizam, assim, cada uma delas, três temporalidades distintas: a primeira se volta para o passado; a segunda, para o presente; e a terceira, para um “futuro” especulado. A obra, entretanto, complexifica consideravelmente essas três dimensões

¹⁷Por “sons de arquivo” fazemos referência a bandas sonoras de imagens em movimento. Embora o filme dê a entender que todos os sons são de imagens gravadas na casa, sabe-se objetivamente que alguns deles foram gravados em outras locações, inclusive no presente, especialmente para a obra.

temporais, lançando mão de jogos associativos que geram latências de um tempo no outro, imbricando-os.

3.1. Apresentando o entorno da casa



Antes mesmo de surgirem as primeiras imagens e os créditos iniciais de *Gigante*, ouve-se o som de um antigo projetor de slides em funcionamento. Ainda em tela preta, ouve-se o *clack* característico de uma imagem sendo projetada. Surge então, com o efeito sonoro, uma fotografia de arquivo mostrando a vista frontal de uma casa de classe média. O imóvel, pintado de amarelo, foi captado pela câmera com três carros estacionados na garagem e uma montanha verdejante ao fundo.

O procedimento anterior se repete. Após um novo *clack*, um outro arquivo, mais antigo, surge na tela. Em uma imagem de tom sépia, um casal aparece sentado nas cadeiras de balanço de uma varanda, com quatro crianças amontoadas a seus pés. Na borda, lê-se a data: “junho de 1969”. Não sabemos quem são, até o momento, esses sujeitos fotografados e a relação de parentesco que possuem entre si. Seria o diretor alguém que aparece nas imagens?



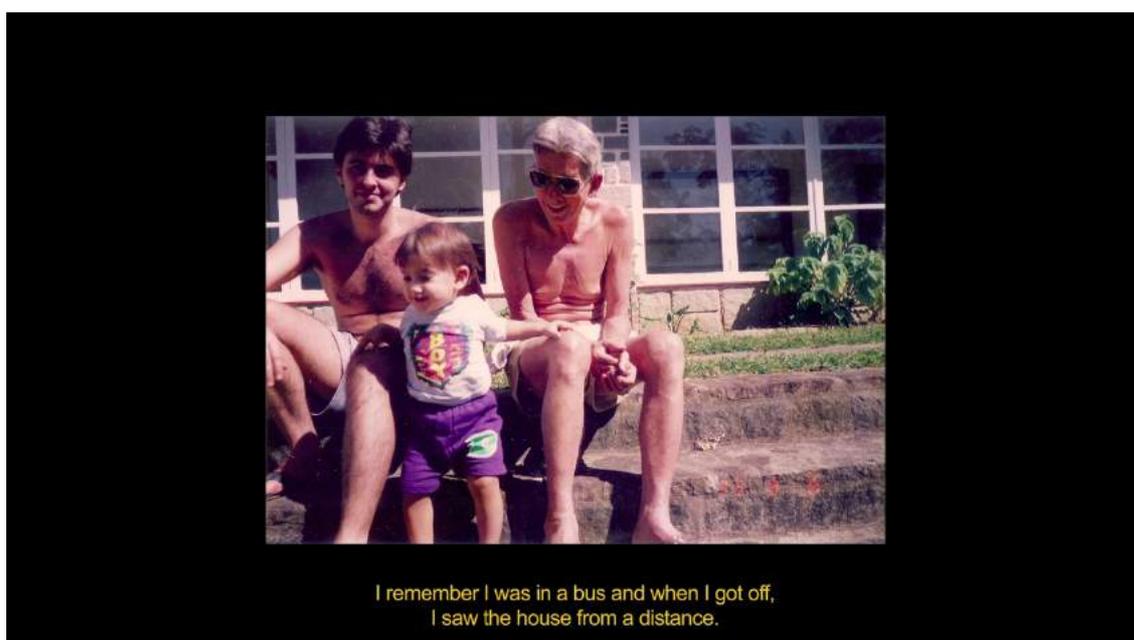
I remember I was in a bus and when I got off,
I saw the house from a distance.

O filme então nos oferece uma nova fotografia, consideravelmente mais recente que a anterior. Nela, vê-se um adulto e duas crianças tomando banho de mangueira no quintal da casa. Entra a voz de um narrador autodiegético, que supomos ser o adulto que aparece na imagem. Ele fala como se conversasse com alguém próximo e de muita intimidade, em tom coloquial:

Quando a minha avó já tinha quase 100 anos e já tava bem no finalzinho, eu lembro que eu tava num ônibus. Quando eu saí do ônibus, eu avistei a casa de longe. Fui andando até a casa, abri o portão, continuei andando. Subi pela escada de pedra que tinha no meio, fui até a varanda. Quando olhei pela porta

de vidro, a minha avó tava sentada, bem velhinha e bem doente. Aí eu dei a volta, pela frente da casa. Fui pros fundos até onde tem a porta da cozinha. Quando eu entrei nessa porta, a minha avó tava nova. E ela veio me abraçar e falar comigo, normal. Eu lembro que foi aquele choro de sonho, sentido mesmo. Aquele choro que é muito mais forte do que o choro comum. É aí você acorda.

No trecho acima transcrito, que compreende a totalidade da narração do filme, nenhum “interlocutor” é interpelado diretamente. O ouvinte, no limite, somos nós, espectadores, que assumimos o lugar de escuta junto ao falante desconhecido. Enquanto ouvimos a sua voz, ainda acompanhada do barulho característico de uma projeção de slides, o filme vai-nos mostrando novas fotografias, em um procedimento que faz o conteúdo narrado aqui e ali “rebater” nas imagens que vamos assistindo. A entrada dessa narração, assim, permite que comecemos a supor mais detidamente as relações familiares que aparecem nas fotografias, estimuladas pelas menções constantes do narrador à figura de sua avó.

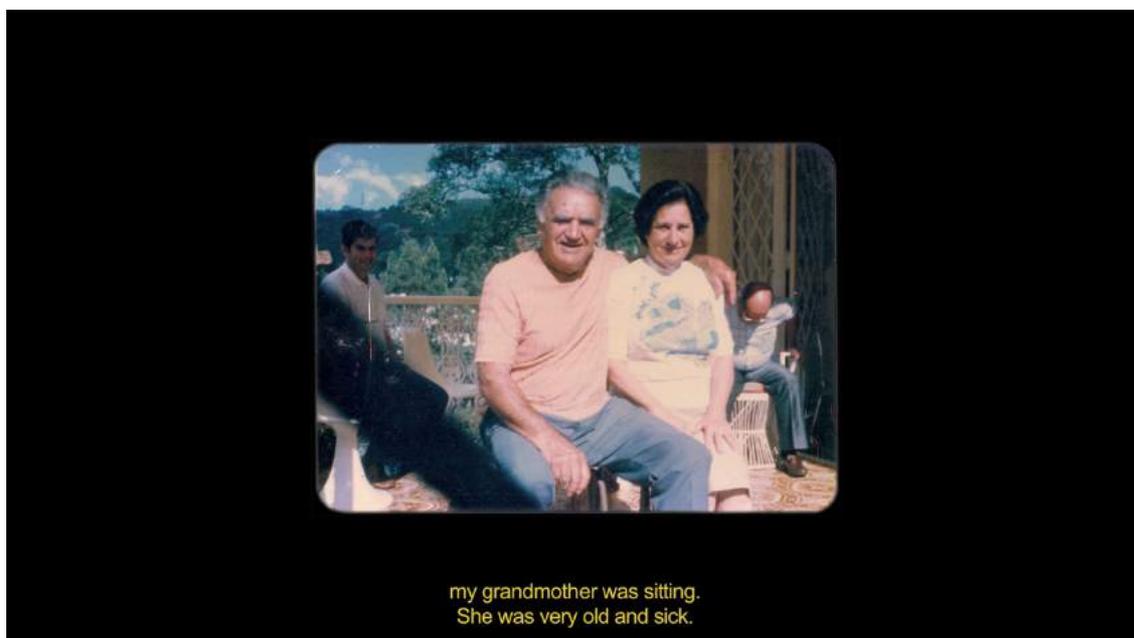


Sempre na área exterior do imóvel, os novos registros que vão sendo trazidos carregam o verde marcante do entorno da propriedade. Os fotografados posam para a câmera, em imagens justapostas na montagem com afeto e nostalgia. Não se trata de figuras públicas em momentos descontraídos: são apenas parentes de uma família ordinária, felizes. A sensação de vê-los nessas imagens é como a de folhear um álbum de

fotografias com as páginas trocadas: as imagens foram organizadas abdicando-se de qualquer cronologia. Ora os fotografados aparecem mais velhos, ora mais novos.

3.2. A defasagem da rememoração

Em toda esta primeira sequência, o narrador se coloca, de saída, em um tempo futuro em relação às imagens. A avó, mencionada pela fala e também presente nas fotografias, já faleceu no presente em que se narra. Indo até o seu encontro, no relato de um sonho, o narrador descreve a ação de entrar na casa em várias etapas: a passagem pelo portão, o caminho pela escada de pedra, a chegada até a varanda. Os arquivos, ainda que de maneira imprecisa, dão a ver o entorno da casa, “figurando” o conteúdo narrado.



Em um dado momento, o narrador diz ver a avó sentada dentro de casa, “bem velhinha e bem doente”, através de uma porta de vidro. A imagem que a montagem nos oferece é de sua avó sentada, mas não no interior da residência, e sim na varanda. A avó também não aparece debilitada e “velhinha”, mas ao contrário: posa disposta e jovial ao lado do marido. Áudio e imagem se desencontram, produzindo um desencaixe.



When I walked in, my grandmother was young

O narrador, poucos momentos depois, diz ter encontrado a avó novamente. Mas ela estava, inexplicavelmente, mais nova. A figura da avó mais jovem já nos havia sido oferecida pela montagem. Mas agora que o narrador diz tê-la visto mais jovem, o filme nos oferece, contraditoriamente, uma fotografia da parente em outro tempo, bastante idosa. Ela posa de cabelos brancos, também ao lado do marido, mas desta vez acompanhada dos netos, seus cônjuges e dos bisnetos. Áudio e imagem se desencontram novamente, mas em gesto invertido em relação ao anterior. Por meio desses desencaixes, o curta parece sugerir um jogo ambíguo na intriga da memória “daquele” que narra. O passado, para “ele”, não é um todo disponível. Defasando-se em relação aos arquivos, “ele” demonstra a falseabilidade de “seu” recordar.

Outro aspecto chama a atenção nessa primeira sequência. O registro coloquial da narração gera um contrato de verossimilhança, no sentido de que a naturalidade do narrador nos faz posicionar sua fala como “documental”. Esse tom “factual” é reforçado pela presença das imagens de arquivo. É com alguma surpresa, então, que o conteúdo da narração revela algo aparentemente fantástico: a avó, inexplicavelmente, rejuvenesceu. Momentos mais tarde, ao contar a emoção de ver a parente mais nova, o narrador acabava revelando que, em realidade, tratava-se de um sonho: “Eu lembro que foi aquele choro de sonho, sentido mesmo. Aquele choro que é muito mais forte do que o choro comum”.

Essas nuances no regime da narração podem ser pensadas como o estabelecimento de um desequilíbrio e sua posterior resolução: primeiro é produzida uma crença no que é narrado como fato vivido; depois é gerada uma confusão que põe em dúvida o teor

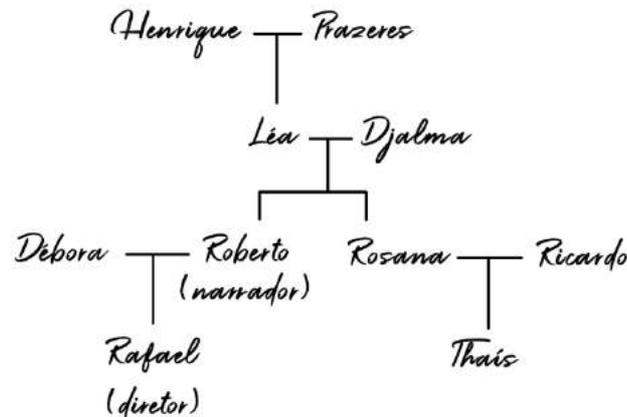
“factual” da narração; por fim, surge uma “explicação” para o impasse, qualificando o que havia sido relatado como a experiência de um sonho. A resolução final, por sua vez, oferece em certa medida uma conciliação e parece abrigar tanto a “verdade” como a ficção. “Verdade”, por um lado, se aceitamos que o narrador de fato sonhou. Inevitavelmente ficção, por outro, pois, mesmo que ele tenha sonhado, tudo não passaria, ainda, de um sonho, e, como tal, de uma produção imaginária.

3.3. Trucagens no pacto autobiográfico

Gostaríamos de mencionar uma informação extrafílmica intrigante, obtida a partir de conversa¹⁸ com o diretor, que interfere diretamente na análise desta primeira sequência. Tratando-se da utilização de uma narração autodiegética, normalmente associada a uma “marca” do realizador no cinema de escrita de si, nosso esforço inicial foi o de associar a voz que ouvimos à de Rafael Spínola. Acontece que quem efetivamente narra é Roberto, o seu pai. Roberto se refere assim o tempo inteiro à sua avó Prazeres, bisavó do diretor. Esse dado, que não está sinalizado nos créditos finais, muda essencialmente nosso olhar sobre o filme, pois se a obra diz “eu” nesta primeira sequência é a partir da partilha do diretor com outra figura — seu pai — que fala em primeira pessoa em “seu lugar”. A operação, como consequência, gera sensação de confusão no espectador, e é evidente que o filme se aproveita desta ambiguidade: o narrador que pode ser o diretor ou o seu pai, a depender das informações disponíveis; a avó que pode ser na verdade a bisavó.

¹⁸ Conversamos com Rafael Spínola após o relatório de qualificação a fim de obtermos alguns detalhes sobre as pessoas fotografadas que pudessem enriquecer a escrita de nossa análise. Qual não foi a surpresa, então, ao nos depararmos com dados extrafílmicos que modificaram sensivelmente o nosso olhar na investigação da obra. Diante então de uma situação de impasse entre aquilo que o filme nos “diz”, sozinho, e aquilo que o diretor nos disse a “desdizer” sua obra, não poderíamos fingir ter o olhar ingênuo que já não possuímos. Com o devido cuidado para não subordinar a análise a uma espécie de mera confirmação do extrafilme, escolhemos trabalhar o repertório informativo de que dispomos — limitado, é preciso reconhecer — como maneira de aprofundar o exame das ambiguidades do curta, tentando evidenciar sutilezas que antes poderiam restar despercebidas.

Árvore genealógica (incompleta) de Rafael Spínola



Assumindo-se então que quem nos fala é Roberto, e não Rafael, observa-se um jogo de transferência entre as figuras de pai e filho, uma vez que um se projeta no eu “eu” no filme do outro. Em efeito dominó, a avó mencionada na narração pode ser Prazeres, se nos detivermos a informações precisas, ou também Léa, sua filha, considerando que o narrador fala “em nome” do diretor que também se inscreve na narrativa. O objetivo de *Gigante*, está claro, é embaralhar a nossa compreensão sobre o passado desses parentes, enfatizando a impossibilidade de capturá-lo por inteiro.

Essa diferenciação entre narrador e diretor, obviamente, provavelmente passa despercebida para a maior parte dos espectadores. Para nossa análise, que examina justamente os jogos dissociativos do filme, a informação de que o narrador é o pai do diretor é fundamental, uma vez que ela compromete completamente qualquer possibilidade de pacto autobiográfico em um sentido estrito. É sempre difícil, certamente, afirmar a fusão entre narrador, autor e personagem, mas o que *Gigante* faz, e precisa ser sublinhado, é radicalizar esta incongruência na adoção de uma pessoa distinta do diretor para a posição de narrador.

O fato complicador é que o pai de Rafael não é um ator que interpreta a voz em primeira pessoa que seria a de seu filho, mas alguém que fala por “si”, contando a “sua” própria história. Em outras palavras: toda esta primeira sequência articula escrita de si forjada a partir do relato de Roberto. Se Rafael Spínola se reflete nela, de alguma maneira, é pelo modo como a história do pai acaba antecipando valores afetivos que “ele” também teria vivido em relação à sua própria avó, filha de Prazeres. A segunda sequência do filme

trabalha justamente esta latência de um tempo no outro, “atualizando” a relação neto-avó entre Rafael e Léa, antes iniciada com Roberto e Prazeres.

3.4. O presente e o casarão vazio

No final da primeira parte do curta, enquanto ainda são vistas imagens de arquivo, o narrador autodiegético que agora sabemos ser Roberto diz sua última frase: “Aí você acorda”. Na tela preta, surge o título *Gigante* em letra cursiva. As fotografias do passado são deixadas de lado para que adentremos no presente filmado do casarão. O som de um projetor de slides em funcionamento persiste. Ouve-se um último *clack*, enquanto surge um plano fixo do imóvel na atualidade, captado de ponto de vista semelhante ao da imagem de arquivo que abre a primeira sequência.



Outros planos do exterior da casa vão sendo exibidos em enquadramentos fixos. Ouvem-se agora ruídos de rajadas de vento e de passarinhos ao longe. Em um dos planos, as folhas de uma árvore balançam. As imagens do presente, que de tão estáveis se assemelham às fotografias de arquivo da sequência anterior, contêm, entretanto, duração.



A câmera finalmente adentra o interior da residência. Ainda com planos fixos, vários cômodos vão sendo mostrados. Eles aparecem desocupados, deixando claro que ninguém mais reside ali. A iluminação é baixa: as janelas e as portas nunca estão inteiramente abertas, permitindo apenas a entrada de pequenos feixes de luz. O silêncio da casa sem moradores nos concentra na audição de uma paisagem sonora do entorno, presente desde o início da sequência: ouvimos bem o farfalhar das folhas, o uivo do vento e os passarinhos. Entremendo-se a esses ruídos dos arredores, surgem também sons de arquivo, que entram na medida em que os cômodos do casarão vão sendo mostrados. A visualidade desses arquivos, entretanto, nos é negada, e se o filme nos permite experimentá-los, é unicamente a partir do canal auditivo.

Por meio desse procedimento, em paralelo aos planos da casa vazia, ouvem-se agora as vozes de uma mãe e de uma avó conversando com um menino, dando-lhe de comer e brincando de jogar bola. As duas o chamam por seu nome: “Rafael”. Precisamente, as vozes são de Léa, a avó, e de Débora, a mãe do diretor, embora essas informações sejam apenas sugeridas. A vivacidade do outrora sonoro, convocado pela montagem, se contrapõe à experiência de visitar o casarão desocupado. Áudio e imagem, mais uma vez, aportam experiências incongruentes entre si. A pergunta, que começa a ser colocada, é: quem é o “observador” que parece rememorar o passado do casarão ao “visitá-lo” abandonado? O protagonista? Mas quem seria ele, exatamente?

O “Rafael” mencionado pela mãe e pela avó nos sons de arquivo, coincidindo com o prenome do diretor, poderia ser tomado como uma pista da presença de um protagonista,

articulando, juntamente com os demais elementos expressivos, a enunciação de um “eu” nesta segunda parte da obra. Adotando então neste momento o mesmo ponto de vista e de escuta que os da câmera, a partir de uma possível presença silenciosa no antecampo, enquanto diretor, talvez pudéssemos supor que durante a sequência vemos com “seus” olhos e ouvimos com “seus” ouvidos.

Essa relação, entretanto, não se dá sem possíveis objeções. Do meio para o fim da sequência, Rafael passa a ser visto em campo. Com uma camisa do Fluminense e uma pequena câmera digital em mãos, ele fotografa os cômodos do casarão, enquanto os sons de arquivo continuam a ser convocados pela montagem. Seria ele, então, o “diretor-protagonista” que procurávamos? Se persistirmos no raciocínio anterior, o ponto de escuta, no limite, se manteria próximo, ou muito parecido, ao dele, mas seu ponto de vista, diferentemente, já não poderia ser o mesmo que o da câmera. A entrada desse personagem em campo, assim, é paradigmática da impossibilidade de fusão entre diretor e personagem na segunda sequência. Como objeto filmado, o personagem não poderia ser, paradoxalmente, o sujeito que lança um olhar para “si”, adotando o mesmo ponto de vista que o da câmera.

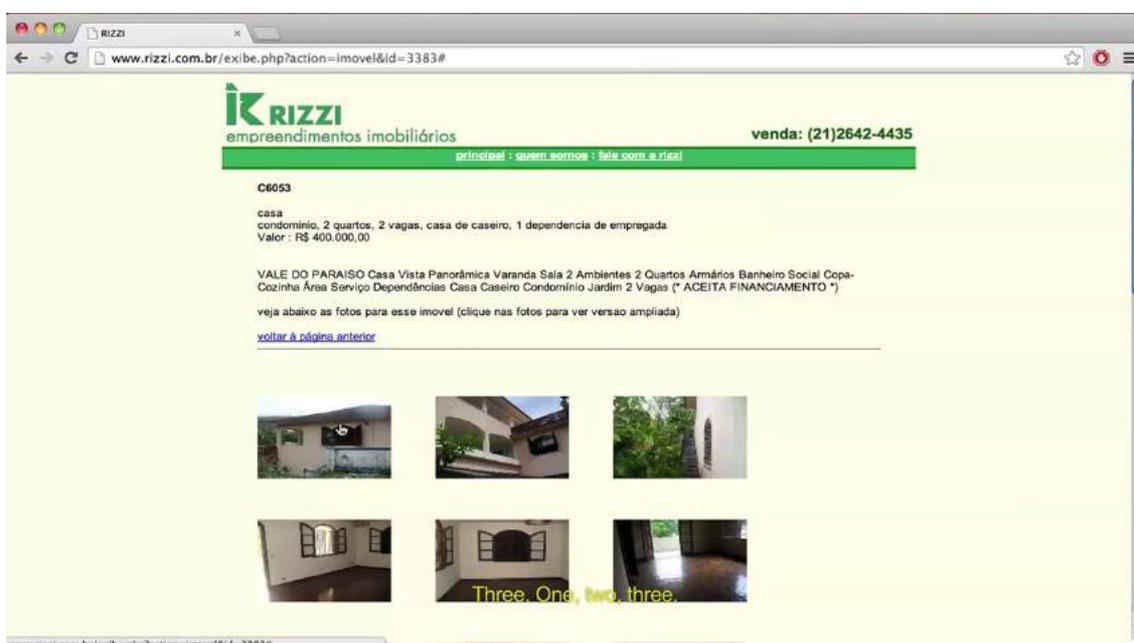


É possível, claro, pensar em uma solução técnica para este impasse, por exemplo, com o uso de um tripé — possivelmente o recurso utilizado para que Rafael tenha podido se filmar. Mas ao aparecer em campo como um personagem de ficção fotografando a casa, relegando à câmera que o observa um olhar exterior a “si”, o filme, se por um lado

insere deliberadamente a corporeidade do diretor na materialidade fílmica, por outro, impossibilita a fusão completa entre realizador e personagem.

3.5. Um futuro especulado

Na terceira e última sequência do curta, vê-se a imagem de uma tela de computador navegando no site de uma imobiliária. Na página, é possível ver um anúncio com várias fotos do casarão. A partir de agora, reinterpretamos toda a sequência anterior sob a hipótese de que o retorno à casa pelo personagem teria sido motivado pela venda iminente do imóvel. Daí, aliás, a razão pela qual as fotos teriam sido tiradas.



Não excluindo a crueza da questão logística — a casa efetivamente precisa ser fotografada antes da venda —, acreditamos que o fato também está imbuído de uma dimensão ritualística. O retorno ao imóvel, impregnado de memórias, adquire assim o tom de despedida, como em uma homenagem póstuma ou em um réquiem¹⁹ antes de passá-lo adiante.

Essa última sequência, por sua vez, traz alguns novos procedimentos que merecem a nossa atenção. Enquanto vêm-se as fotos do casarão na página da internet, ouve-se o

¹⁹ A ideia, aliás, ganha força nos créditos finais do filme. A obra é dedicada a Léa, avó de Rafael. Uma outra homenagem à figura avoenga, aliás, já havia sido realizada na primeira sequência do filme, quando Roberto menciona um sonho que teve antes do falecimento de Prazeres, sua avó.

áudio de uma nova família interessada em comprar a casa. Um pai e uma mãe tentam atrair a atenção do filho pequeno para a tela do computador:

Pai: Benja, o papai tá vendo aqui uma casa do dragão, você já viu?
Mãe: Olha que casa grandona!
Filho: Já vi, essa casa é grandona!
Mãe: Cê gostou dessa casa grandona?
Filho: Não.
Pai: Tem uma escada tipo a de um castelo do dragão.
Mãe: Olha o quintal, filho, onde a gente pode fazer um monte de aventura. Vem ver!
Filho: Doce quintal.
Mãe: Olha que grandão, filho, você quer ir morar nessa casa?
Filho: Eu quero.

Com esse diálogo, algumas relações que o filme vinha trabalhando até então ganham reforços de sentido. A apreensão da casa a partir de seu “doce quintal” é uma delas, considerando que no espaço foram tiradas todas as fotografias da primeira sequência. Na segunda parte, de certa maneira, a área exterior ao imóvel também se faz presente, por meio da paisagem sonora dos arredores que é ouvida enquanto a câmera investiga o interior dos cômodos.

Parece-nos relevante mencionar ainda que a última sequência reforça também uma dimensão da infância como lócus privilegiado de memória afetiva. O personagem do garotinho Benja — filho do casal — atualiza a figuras de Roberto, o narrador, e de Rafael. É Benja que a partir de agora irá brincar na casa e um dia, talvez, também estabelecer uma relação rememorativa com o imóvel. O casarão, desta maneira, segue para uma nova família, abrigando vestígio sobre vestígio da passagem do tempo, em uma espécie de *mise-en-abyme* da memória. Se há um movimento solene de despedida, esta última sequência traz uma lufada de esperança, aventando um recomeço na imaginação da criança que ali enxerga um “castelo do dragão”.

3.6. A poética da casa

A casa é onde tudo começa. No inspirador *A Poética do Espaço*, Bachelard (1978) fala sobre como a casa é o recanto, o primeiro universo: “Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (p. 200). Para o autor, a relação com a casa define a maneira como se lida com os espaços pelo resto da vida, uma vez que a essência do verdadeiro habitar é a imagem de uma casa: mesmo nos lugares

mais improváveis, ao se sentir protegida, nossa imaginação trabalha para construir as “paredes” daquilo que se torna nosso refúgio: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (p. 201).

Em *Gigante*, a imagem da casa também aparece associada a uma dimensão poética, atuando como veículo das lembranças que se realizam nas três sequências do filme. É a residência, no contraste entre construção e sensibilidade, que protege os moradores e visitantes que nela depositam suas imaginações e memórias. Produzindo assim o liame entre todas essas gerações, torna-se impossível recuperar, unilateralmente e através da casa, a biografia de apenas um dos sujeitos. O filme nos oferece então uma sorte de “pacto autobiográfico” truncado, em que o narrador é na verdade o pai, confundindo as duas figuras que, finalmente, serão “atualizadas” pela infância do garotinho Benja, o novo morador.

Gigante nos afirma, assim, que fazer relato de si por meio da casa é contar a história de todos que passaram — ou mesmo que passarão — por ela; de todos que sentem que ali é a sua morada, o seu aconchego. Essas ideias, defendemos, vão ao encontro do pensamento bachelardiano: “evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida” (1978, p. 201).

Barrado então por essa condição originária, e sagaz o suficiente para compreendê-la, *Gigante* produz um rodízio de diferentes sujeitos em sua narrativa que se articulam na enunciação do “eu”, em um gesto de convocação poética do passado cujo resgate é impossível. Acalentado pelo manto da casa, por fim, não há objetividade possível: feliz é aquele que se permite sonhar.

4. Mauro em Caiena: a reinvenção da memória no exercício do “eu”

Em *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, assistimos a imagens em preto-e-branco da Maraponga, em Fortaleza, enquanto ouvimos o narrador autodiegético rememorar a sua infância no bairro dirigindo-se em tom epistolar a Mauro, um tio que emigrou ilegalmente para Caiena há muitos anos atrás. Nesta narrativa familiar, são mencionados pela narração, e aparecem também nas imagens, as figuras de Marquinhos, primo criança do narrador que hoje brinca pelos descampados do bairro, e Albaniza, avó que está sempre à espera de um retorno do filho que se mudou para a Guiana Francesa.

Por meio de jogos de montagem, o curta modula sua escrita de si à medida que o passado do narrador e de seus familiares é evocado de maneira transformada, reinventado pela associação das memórias a novos elementos trazidos nas imagens e na trilha sonora. Juntamente a este movimento, as operações da obra, bastante elaboradas do ponto de vista formal, são muitas vezes referidas de maneira indireta pela própria narração, em uma escritura, a um só tempo, confessional e reflexiva.

4.1. Um dinossauro ou uma lembrança





Mauro em Caiena tem início com imagens de arquivo da série japonesa *Godzilla*²⁰ nas quais o dinossauro radioativo é visto com raiva, pisando sobre ruas em chamas e destruindo cidades inteiras. O cenário catastrófico é ritmado por uma música instrumental dilacerante que enfatiza a tensão desproporcional entre a criatura monstruosa e os seres humanos que tentam resistir a seu ataque de fúria. Desta cidade destruída, somos transportados diretamente para o bairro da Maraponga, em Fortaleza, por meio de uma montagem que “cola” um plano do dinossauro grunhindo a uma imagem também em preto-e-branco de Marquinhos, primo do narrador, imitando um cachorro diante da câmera.

Marquinhos insiste em sua performance animalesca até perder o ar. No plano seguinte, ele é visto subindo em uma árvore em meio a montes de areia de construção. As imagens permanecem em preto-e-branco — característica que, aliás, se mantém em todo o curta. Ao fundo, passa um trator, aproximando-se cada vez mais da câmera. A máquina anda pela rua irregular de chão batido com um leve desequilíbrio, tornando visível o descompasso gerado pela sua presença na paisagem bucólica do entorno. Entra, então, o narrador autodiegético:

²⁰As imagens de *Godzilla* que aparecem ao longo do curta são, especificamente, originárias de dois filmes: *Godzilla Contra-ataca* (1955), de Motoyoshi Oda, e *Godzilla contra a Ilha Sagrada* (1964), de Ishirō Honda.

Sabe, Mauro, de todos os seus sobrinhos, o Marquinhos talvez seja aquele que melhor sabe imitar um cachorro. Ele já vem desenvolvendo essa prática já faz algum tempo, essa coisa de latir e fazer buracos na terra. E é quase como se ele visse tudo em preto-e-branco e pudesse ouvir ruídos muito baixos. Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa, como um dinossauro ou uma lembrança. Mas agora ele está crescendo e não acho que vai demorar muito pra ele deixar de subir em árvores e de destruir a casa.

Chama-nos a atenção, neste início, a capacidade da narração de referir-se a elementos do filme, ainda que de maneira um pouco enviesada, mas expondo, de toda forma, a obra enquanto produção de um discurso, característica que poderíamos remeter ao ensaísmo audiovisual.²¹ O curta abre com imagens em preto-e-branco do *Godzilla* e, na sequência, já na Maraponga, continuamos a ver imagens completamente dessaturadas — não mais por uma limitação técnica, diga-se de passagem, mas agora como opção estilística. Coincidentemente, o narrador fala de enxergar em preto-e-branco, atribuindo a Marquinhos esta habilidade. Neste mesmo momento, o filme também emula a visão e sugere, pelo cruzamento entre o que se diz — a menção a enxergar em preto-e-branco — e a imagem sem cores, que o que vemos é uma realidade modificada, alterada, tal qual o gesto de Marquinhos de “se tornar” um cachorro.

Pouco adiante, o narrador então arremata: “Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa, como um dinossauro ou uma lembrança”. Esta última frase, assim, pode ser interpretada como uma alusão à própria montagem, que apresentara planos do *Godzilla* e de Marquinhos justapostos, numa espécie de “transformação” de um no outro. Em nosso ponto de vista, é como se esse início do curta realizasse operações que são “mencionadas” no discurso da narração, ainda que de modo indireto e entremeado por uma conotação ficcional. Não se trata aqui, está claro, de explicitar os próprios métodos do filme com transparência, mas ao contrário, de sugerirlos com grande opacidade, reforçando uma tessitura subjetiva que se faz nos encontros e desencontros dos diferentes canais expressivos da obra.

²¹Aqui tomamos emprestada a definição de Ilana Feldman (2008) para os filmes *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, por acreditar que *Mauro em Caiena*, como os dois exemplos anteriores, filia-se a uma vertente cinematográfica ensaística, “fazendo da explicitação e problematização do próprio método, não sem a sedução emocional do espectador, o tema e a estrutura desse reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema. Longe da imediatez de certo regime de visibilidade pautado por um ideal de ‘transparência’, que pleitearia o apagamento da distância entre a experiência dita direta e sua mediação, o ensaio audiovisual atua na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a pessoa e o personagem, a autenticidade e a encenação, a verdade e a fabulação” (p. 59).

4.2. Uma carta para Mauro

A voz narradora de *Mauro em Caiena*, que sabemos, por informações extrafílmicas, ser a do próprio realizador,²² tem um interlocutor razoavelmente bem estabelecido: Mauro. O curta assume então o formato epistolar, mas tendo em vista o raro contato entre o narrador e o tio — a narrativa deixa claro que já há muito não se vêem —, a obra parece compor uma carta que jamais será enviada, como se o destinatário, rasurado e impreciso, fosse apenas um pretexto para que o narrador se exprimisse.

Essa relação surge, acima de tudo, por meio de uma espécie de transferência entre as figuras de Mauro e do narrador que é estimulada em diversos momentos do filme, a exemplo de quando a narração assume reconhecer-se na vontade de também ir embora da Maraponga, sugerindo que o tio seja, talvez, muito mais a imagem de um outro “eu” com quem o narrador dialoga internamente²³ do que uma segunda pessoa do discurso. O endereçamento a Mauro, de todo modo, é o que move a narrativa: em seu relato para o tio, o narrador dá conta das novidades e das ressonâncias existentes entre o agora e o período em que o parente viveu na Maraponga, permitindo o entrecruzamento de passado e presente.

O que é curioso nesta relação é que o sobrinho teve pouco ou quase nenhum convívio com o tio, tendo ouvido a maior parte de suas histórias pelos relatos da avó Albaniza. É posto em marcha então uma espécie de telefone-sem-fio da memória: o narrador não se lembra do que de fato viveu, mas do que ouviu. O relato que surge,

²²Nos créditos finais, há apenas uma cartela que indica o “elenco” da obra, apresentando os “personagens”/“atores” pelos primeiros nomes, incluindo o próprio realizador: “Com Marcos, Júnior, Albaniza, Leonardo, Mauro e *Godzilla*”. Destaque para os dois últimos: Mauro, o tio, aparece apenas rapidamente em uma fotografia na casa de Albaniza, mas não chega a ser efetivamente filmado; o dinossauro *Godzilla*, por sua vez, é adotado como “personagem” em pé de igualdade com a família do realizador, ainda que sua participação no filme seja restrita ao reuso de imagens de arquivo.

²³Na esteira de Judith Butler (2015), em sua leitura de Adriana Cavarero, poderíamos argumentar que todo relato de si se dá em uma condição retórica que o estabelece como a cena de interpelação entre o “eu” e um “tu”, sendo o “tu” um *outro* de *mim* forjado na linguagem. Para a autora, o único relato de si possível é aquele se reconhece “fora” do próprio sujeito: “só se pode contar uma autobiografia para o outro, e só se pode fazer referência a um ‘eu’ em relação a um ‘tu’: sem o ‘tu’, minha própria narrativa torna-se impossível” (p. 46). Em *Mauro em Caiena*, é como se esse “tu” imaginário fosse o tio Mauro, a quem o narrador se endereça apenas figurativamente, uma vez que não há nada que nos faça crer que se trata de uma interpelação real. Esse aspecto é curioso porque, tendo em vista que como obra, o filme busca também um espectador, o “destinatário” final desta carta fadada a nunca ser enviada talvez seja, em realidade, aquele que assiste ao curta. Em um exercício de recepção, a cena se complexifica, pois somos ao mesmo tempo o “ouvinte” privilegiado do narrador, assumindo a postura do tio Mauro, mas também aquele que se projeta no narrador, “dizendo” também “eu” a cada vez que a primeira pessoa autodiegética se exprime. Assistindo ao filme, desta maneira, experimentamos a ambiguidade entre ser emissor e destinatário a um só tempo, no esquema difuso que é sempre característico dos relatos de si.

fílmico, na confluência entre a voz narradora e os demais elementos (imagens, arquivos, trilha etc.), é atravessado pelas rasuras da linguagem, pelos ruídos de “tradução” de um tempo no outro, de um discurso no outro. Surge, assim, espaço para uma rememoração que é muito mais fruto da desmemória e da brincadeira com a própria impossibilidade de lembrar: uma invenção que se equilibra entre o que talvez tenha acontecido de fato e aquilo que a lembrança do narrador a respeito da lembrança de Albaniza sobre Mauro já transformou em outra coisa.

4.3. O brincar de Marquinhos



Parte significativa da potência de *Mauro em Caiena* vem da relação que se estabelece entre o narrador e Marquinhos. Em muitos momentos, vemos a criança brincar em meio a uma Maraponga em obras, enquanto ouvimos a voz narradora contar histórias sobre sua infância — sempre traçando paralelos com as histórias que ouviu de sua avó sobre os tempos de meninice de Mauro. Desta maneira, é como se o brincar de Marquinhos, no presente, nos “devolvesse” imagens de dois passados diferentes: a infância do narrador e também a de seu tio, anterior, fortalecendo a sugestão de um legado familiar que é baseado na “repetição” de costumes entre uma geração e outra.

Em uma das sequências, Marquinhos brinca com crianças da vizinhança em montes de areia de construção. Eles saltam se divertindo com a altura e, com um pneu velho de carro, descem a ribanceira como em um “skibunda”. O narrador nos fala sobre

sua infância, recordando que, quando tinha a idade do primo, brincava de saltar o muro das casas que estavam em construção. “Até que uma hora dessas, em uma dessas aventuras, apareceu um vigia com um doberman”, ele nos diz, sinalizando que a brincadeira precisou ser interrompida. Neste exato momento, a montagem nos oferece a imagem de um tiranossauro de brinquedo na areia, em uma “alusão” ao cachorro da raça doberman que é mencionado pelo narrador.



Com esta operação de montagem, sentidos estabelecidos anteriormente começam a ser retroalimentados, uma vez que a relação cachorro-dinossauro já havia sido trazida quando a imagem de Marquinhos, imitando um cão, fora justaposta a um fragmento de *Godzilla*. Quando vemos agora o dinossauro de brinquedo na areia, o filme convoca o doberman do vigia mencionado pela narração, mas também elementos anteriores como o Marquinhos-cachorro, o *Godzilla*, e, claro, aquilo que vemos literalmente: um dinossauro de plástico. É como se tudo pudesse estar ali, em uma dobra invisível que faz incidir sobre o presente filmado da Maraponga histórias de outros tempos e espaços, acumuladas uma sobre as outras.

4.4. Toda água é igual, molha a farda igual

Assim como a obra relaciona o cotidiano de Marquinhos visto nas imagens com o passado do narrador, este último também tece relações entre esses tempos e as lembranças da infância de Mauro que ouviu de sua avó Albaniza:

Parece com a história que vovó me conta de quando uma vez você e seus irmãos saíram da escola todos juntos. E que o céu estava nublado e por isso tiveram a genial ideia de tomar um banho fardados na lagoa que hoje nem existe mais. Só que não choveu e vocês tiveram de chegar em casa assim ensopados, morrendo de medo e já esperando pelas palmadas. Vovó conta essa história rindo e por isso eu rio também, mas em algum ponto essa história me parece também bem triste. Talvez na parte das palmadas, talvez na parte em que deveria chover e não chove. E vovó já deve ter contado tantas vezes essa história, assim como já deve ter contado tantas vezes a história da sua fuga, que eu consigo ver você convencendo minha mãe, o Carlinhos, a Ana, o Luizinho e o Ném de que há muitas nuvens no céu, e o céu está tão escuro que é impossível que não chova. Consigo ver seus irmãos dizendo que já observam o céu suficientemente durante tanto tempo que são capazes de saber o minuto exato em que o céu vai desabar, e que ninguém em casa vai saber a diferença entre o que é a água da lagoa e a água da chuva. Porque toda água é igual, molha a farda igual, independente de sua origem.

Consideramos importante este final, bastante enfático: “toda água é igual, molha a farda igual, independente de sua origem”. É como se, para além da situação específica do banho na lagoa, o narrador assumisse essa espécie de equiparação de sentidos que o filme vai tecendo, colocando diferentes elementos em proximidade, em um jogo de semelhanças em que tudo se transforma numa outra coisa. Tudo é “igual”, “independente de sua origem”, ele nos sentencia, reforçando uma ideia de repetição e permanência através de coisas que cedo ou tarde retornam, ainda que transformadas.

Em um momento sem narração mais adiante, por exemplo, vemos uma imagem de chuva caindo sobre o asfalto mal iluminado da Maraponga durante a noite, e é como se a água do céu aguardada por Mauro quando era criança finalmente tivesse chegado, assinalando-se uma correspondência entre esses muitos tempos que coexistem no presente do bairro: as infâncias do tio, de Marquinhos e do narrador. De maneira indireta, e articulada com intervalos entre uma sequência e outra, a narração possui a habilidade de “referir-se” às operações fílmicas, ou mesmo de prenunciar indiretamente elementos que aparecerão mais tarde.

4.5. Projeções familiares

Os imbricamentos temporais que o filme vai sugerindo articulam também uma forte conexão entre os personagens. Se observada a tríade formada por Mauro, Marquinhos e o narrador, temos aí uma espécie de espiral do tempo. O tio Mauro, para o narrador, é o “seu” passado, uma vez que ambos tiveram infâncias parecidas na Maraponga. Mas ele é também uma possibilidade de futuro, já que o narrador planeja também ir embora um dia do bairro, assim como o tio o fez fugindo para Caiena. Marquinhos, de seu turno, é quase uma “presentificação” dos passados, tanto do narrador como de Mauro, por “atualizar” os tempos de outrora com suas brincadeiras. Quando salta montes de areia e desce de “skibunda”, Marquinhos faz referência, a um só tempo, às infâncias que o narrador e seu tio tiveram.

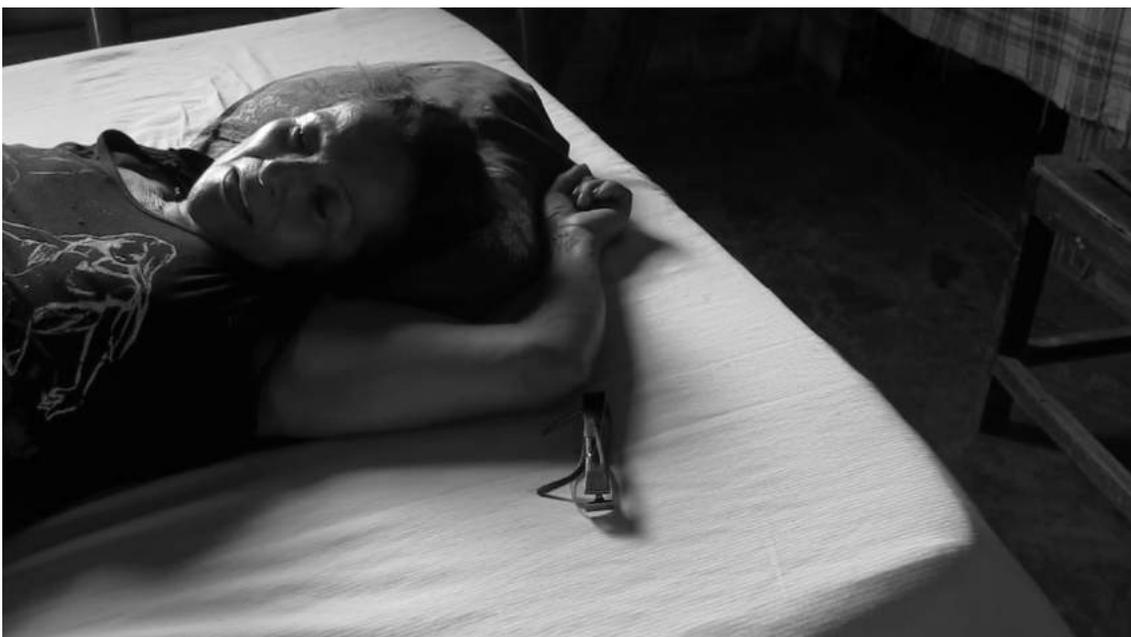
Essa relação tortuosa e confusa entre a voz narradora, Mauro e Marquinhos termina por embaralhar todas essas figuras em um “eu” espelhado nessas pessoas que são presente, passado e futuro uma das outras, como se os três se implicassem em uma escrita de si partilhada e intergeracional. A própria narração chega a incentivar esta leitura em dois momentos específicos. No primeiro deles, o narrador diz: “Vovó às vezes para na rua para ver minha silhueta vindo de longe e me confunde contigo como se eu estivesse voltando não da faculdade, mas de Caiena. Ela me disse que eu tenho o seu andar, a sua voz e me abraça como se eu fosse você”. Mais a frente, enquanto vemos uma imagem de Marquinhos sentado no sofá, o narrador também nos diz: “Fico pensando se um dia o Marquinhos não vai fazer um filme sobre minha fuga para um lugar tão estranho quanto Caiena”. Destaque para este último trecho, no qual deliberadamente o narrador cogita se o primo assumiria um dia o papel que ele desempenha, desta vez tendo como destinatário a “si” próprio, projetando-se no lugar que hoje é de seu tio Mauro.

4.6. Albaniza: a avó sempre à espera

A relação entre essas três figuras masculinas passa também pela personagem da avó Albaniza. É ela que acompanhou as três infâncias e que está há todo este tempo sem sair da Maraponga, possibilitando então a costura entre o legado de uma geração para outra. Movida pela saudade que sente do filho, Albaniza tem um papel fundamental em

fazer Mauro “presente” no cotidiano da família como uma ausência que é sentida e “presentificada” tanto na juventude do narrador quanto na infância de Marquinhos:

Quando vovó termina de contar a história da chuva, da lagoa e das palmadas, ela está em silêncio, e se está em silêncio, é porque pensa em você. Porque não te vê faz muito tempo ou porque você é dos filhos homens o mais novo, e de todos os filhos, o único que foi embora. E você já dizia isso quando você tinha a idade de Marquinhos, que iria atrás de aventura.



Bastante melancólica, a avó é aquela que está sempre silente e em compasso de espera. Ela aguarda talvez não apenas o retorno de Mauro, mas também a vinda do narrador da faculdade, e a de Marquinhos de suas brincadeiras pela vizinhança. Entre filhos e netos que vão e voltam, é ela quem testemunha a passagem do tempo, interconectando as diferentes gerações por histórias e experiências que ela vê se repetirem.

Após um plano da avó deitada na cama, *Mauro em Caiena* nos oferece sua única imagem de arquivo doméstica: em uma fotografia analógica, reenquadrada pela câmera em procedimento de *mise-en-film* e apoiada nas costas de um gato, Albaniza é vista dançando forró com o filho Mauro. Neste exato momento, o narrador menciona que a avó pensa no filho em silêncio, dando a entender que a fotografia, talvez, seja uma espécie de representação da lembrança do passado em comum entre Mauro e a parente. Nesse filme, aliás, onde há uma clara escassez de vestígios do outrora lembrado, chama bastante a atenção que a única imagem de arquivo doméstica apareça justamente no esforço de compor o que seria a imaginação de uma personagem próxima ao narrador, em um gesto marcado pela alteridade e pelo distanciamento de uma abordagem da fotografia por seu teor diretamente referencial.

4.7. Uma Caiena imaginada

Uma das operações mais criativas do filme é a maneira como o passado de Mauro, não apenas na Maraponga, mas também em Caiena, é insinuado pelo conjunto das operações fílmicas. Enquanto vemos imagens noturnas do bairro, como cenas de descampados e de uma lagoa parcamente iluminada, o narrador começa a mencionar a sua relação com a Guiana Francesa. Ele diz que, quando criança, costumava se gabar para os colegas da escola de que seu tio vivia no território, mas se via bastante acuado por colegas com histórias de parentes que viviam nos Estados Unidos ou na “verdadeira França”. O raciocínio o leva a concluir que jamais optaria por ser ilegal na Guiana Francesa, “um lugar que ninguém sabe nada e nem passa no Globo Repórter”. Pouco a pouco, a relação com a informação de que o tio morava fora vai se cruzando com a sua imaginação a respeito da vida de Mauro em Caiena:

E até hoje quando você liga, eu imagino você em uma cabine telefônica no meio da rua, numa rua escura e deserta: a luz das lâmpadas incandescentes,

colocando fichas a cada minuto. E me vem a imagem da família acordando um belo dia e vendo sua cama arrumada, o guardarroupa vazio e o portão levemente encostado. E mais forte que todas as imagens, você correndo pela Floresta Amazônica com os vários colegas caçadores de ouro em meio aos disparos da polícia da fronteira e todos os colegas sendo capturados antes de passar para o outro lado, menos você.

Para descrever as memórias que ouviu da fuga do tio, o narrador recorre à expressão “me vem uma imagem”. Não nos parece nada trivial a escolha destas palavras, tendo em vista que o filme, em alguma medida, também emula uma processualidade mnemônica. Por meio de imagens que se põem a inventar sentidos junto com o narrado, é como se a obra aguçasse lembranças que são sempre um pouco recriadas, transformadas, em um ciclo que se reoxigena a cada mudança de plano.

Essa operação de oferecer “visualidades” às memórias do narrador tem um de seus pontos de maior potência quando a narração detalha a entrada ilegal do tio na Guiana Francesa. No plano de um terreno baldio com um outdoor metálico e brilhante de fundo, um garoto da vizinhança entra em quadro e começa a andar em direção à estrutura reluzente. No meio do caminho, ele olha para trás, em direção ao antecampo, como se esperasse aprovação para continuar algum gesto ensaiado. O garoto chega até o outdoor e ali permanece um tempo, parado. Repentinamente, ele desembesta uma corrida em direção à câmera, enquanto o narrador menciona que Mauro correu para não ser capturado pela polícia da fronteira.



A imagem do garoto correndo passa, imediatamente, a remeter a este lugar impreciso, que não é nem Fortaleza nem Caiena, mas algum pedaço de Floresta Amazônica perdido na fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa. Por força da relação entre bandas sonora e imagética, o filme nos oferece, a partir de uma imagem que sabemos ser da Maraponga, o “vestígio” de uma experiência que sequer aconteceu ali.

Desta maneira, *Mauro em Caiena* investe em um jogo assumidamente inventivo com a memória. Enquanto em *Virgindade e Gigante* os espaços trazem “vestígios” de experiências passadas que talvez tenham acontecido de fato em cada um dos cenários filmados, no curta de Mouramateus abandona-se por completo a referencialidade que uniria as pontas desatadas entre filme e extrafilme. A pergunta que nos fazemos, ao assistir ao curta, já não é “será que neste lugar os fatos rememorados efetivamente aconteceram?”, e sim “que lugar é este que estou vendo?” — oscilando entre os diferentes espaços que, pela relação com a voz narradora, aparecem “materializados” nas imagens.

4.8. A ameaça imobiliária



Talvez o único momento de *Mauro em Caiena* que lida com a noção de “vestígio” em sentido forte, com lastro referencial, é quando o narrador menciona uma árvore que teria sido importante para a infância do tio e de sua mãe:

Dia desses eu me acordei com mamãe chamando pra filmar a árvore da infância de vocês que estava sendo derrubada. Eu não queria filmar essa árvore sendo derrubada, mas eu estava filmando tudo desde que minha vida virou essa ficção científica grosseira com tratores atravessando o silêncio que havia na rua, com os carros que fazem racha de madrugada e os amigos sendo abduzidos por oportunidades novas em lugares novos.

Durante todo o filme, vemos os tratores barulhentos mencionados neste trecho da narração irrompendo na paisagem bucólica da Maraponga, conferindo a tudo que vemos uma sensação de ameaça iminente. O sentimento também é reforçado, de alguma maneira, pela presença das imagens de arquivo do *Godzilla* na abertura do curta, “prenunciando” uma possível destruição que pode acontecer a qualquer momento. É como se o que estivesse sob risco, neste sentido, não fosse apenas a geografia da Maraponga, modificada pelas atividades de terraplenagem, mas o legado de memória familiar que lhe é intrínseco. Quando a mãe do narrador pede ao filho para que filme a árvore de sua infância antes que ela seja derrubada, o filme é convocado a reforçar um relato que deve ser feito não apenas para “vencer” o esquecimento (e a consequente dificuldade de transmissão da história de uma geração da família para outra), mas porque é preciso agora resguardar a memória de um fator externo que ameaça destruí-la abruptamente.

O curta, aliás, é todo feito em jogo com a ideia de algo que o ameaça: Mauro já não está mais lá e a própria infância do narrador parece distante. Impossibilitado de encontrar “vestígios” do outrora em virtude do esquecimento e também da intensidade das transformações na cidade, é preciso então inventar “vestígios”, conferindo aos espaços e às coisas filmadas uma capacidade “metamórfica” de abrigar memórias que certamente não aconteceram ali. É bonito então que o filme preste homenagem ao único “vestígio original” da infância de Mauro: a árvore onde talvez ele tenha de fato subido, assim como faz Marquinhos hoje, pendurando-se em outros troncos pelo bairro.

4.9. A despedida do *Godzilla*

Na sequência final do filme, ouvimos uma música de techno psicodélico enquanto vemos imagens de parapentes voando no céu. Anteriormente, a voz narradora já os havia mencionado: “Uma vez um instrutor de parapente me disse que flutuar no ar em voo livre não é tão perigoso. O maior perigo é a partida e a chegada. Isso faz bastante sentido. É, faz muito sentido”. No momento em que ouvimos esse trecho, o interpretamos como uma

metáfora da fuga de Mauro para Caiena. Ao ver mais tarde imagens de parapentes pousando, cria-se um clímax narrativo que transmite a sensação de estarmos próximos do fim do filme: a hora de sua “chegada”. É então que o narrador se encaminha para a conclusão final:

Sabe, Mauro, a impressão muito forte que fica é que você sempre terá vinte e tantos anos nessa cidade com o desejo latente de se mudar, mesmo que se mudar signifique sair do interior da festa para o meio-fio da calçada, ou do posto de conveniência para o interior da festa. A gente sempre volta pra casa domingo de manhã.



Esta última frase, com efeito, dá um desfecho narrativo à obra. Se este é um filme sobre o desejo de ir embora, e a figura de Mauro faz o narrador querer para “si” o mesmo destino aventureiro, o desejo de partida em algum momento desemboca na vontade de retorno. Como em um duplo movimento, se por um lado vemos incentivada a possibilidade de um “autoexílio”, há em *Mauro em Caiena* uma forte afirmação afetiva da experiência de morar na Maraponga. São querereres aparentemente conflitantes, mas que se resolvem com a pendularidade que parece reger a vida no bairro: tudo que vai, volta, e mesmo o tio distante, há anos emigrado, “retorna” no cotidiano daqueles que ficaram. O ir e vir, a chegada e a partida, a espera intermitente; a natureza da Maraponga é ser um lugar de transformações cíclicas.



Nos planos finais do filme, voltamos às imagens de arquivo da série *Godzilla*. O dinossauro é visto sendo eletrocutado ao chocar-se contra fios de alta tensão — vítima de sua própria monstruosidade. É então que os humanos conseguem aproximar-se em helicópteros e jogar redes de contenção no bichano que agoniza no chão, agora abatido. Como última imagem antes das cartelas com créditos, *Godzilla* é visto afastando-se do alcance da câmera em alto mar. Até para o monstrengo “invencível”, quem diria, chegou a hora do retorno, “de voltar para casa domingo de manhã”.

4.10. Examinando o “eu”

Mauro em Caiena tem sua escrita de si modulada pelas associações tecidas entre as vivências do narrador, de Marquinhos e do tio Mauro na Maraponga. Os três parentes compartilham experiências em comum no bairro, em diferentes tempos, histórias e memórias imbricadas pelos jogos de montagem, na dinâmica entre a voz narradora e as imagens a que somos apresentados.

O que aqui particulariza a escrita de si é a sua relação fortemente inventiva com a memória, uma vez que, na ausência de vestígios do passado rememorado — impossibilitados em razão do esquecimento, mas também das transformações imobiliárias que sofre a região —, o espaço é acionado como veículo de memórias que não estão atreladas a ele, necessariamente, por um lastro referencial. É assim, por exemplo, que o descampado do bairro pode “oferecer” imagens da fronteira com a Guiana Francesa, ou que tratores terraplanando, no presente, se articulam a imagens de arquivo da série *Godzilla*, sugerindo um “prenúncio” de ameaça e destruição iminentes.

Essa característica do trabalho mnemônico na obra é, indiretamente, “mencionada” pela narração autodiegética, que em diversos momentos se refere ao caráter inventivo das lembranças, evocando o outrora em novos termos, “como um dinossauro ou uma lembrança”.

5. *Virgindade*: errâncias de um observador gay na cidade

Em *Virgindade* (2015), de Chico Lacerda, um narrador autodiegético relata episódios da descoberta de sua homossexualidade, enquanto assistimos a imagens, no presente, de paisagens urbanas do Recife, criando-se a sensação de que as memórias teriam “acontecido” nos espaços filmados. O enquadramento da câmera, bastante rigoroso e sempre fixo, produz um sentido de normatização, enquanto a narração autodiegética, em seu tom notadamente confessional, traz uma dose de perversão, ajudando a “revelar” o lado oculto da urbanidade a que somos apresentados.

Esta espécie de contradição entre uma normatização e um desejo dissidente é uma constante na obra, estimulando, assim, a tessitura de um “eu” que atinge um horizonte identitário: o de um observador gay que flana por esses espaços regidos sob a norma, ao mesmo tempo em que carrega os seus segredos. O filme se firma, assim, como o relato de um “alguém” sem nome, não-individualizado, convocando o reconhecimento de outros sujeitos²⁴ que se sentem implicados nas experiências relatadas, passando a dizer “eu” conjuntamente com a obra.

5.1. Um início ambíguo

No início de *Virgindade*, vemos o plano aberto de uma casa de muro baixo em uma rua de paralelepípedos no subúrbio. Ouvem-se ruídos de vento e de carros ao longe; tudo parece banal. Um barulhento caminhão de lixo da Prefeitura do Recife invade o campo, enquanto tem início uma narração autodiegética:

A primeira vez que eu lembro de ter ficado com tesão eu devia ter três, quatro anos. Eu sempre pedia a um amigo da família que morava na casa da minha avó que ele amarrasse uma toalha no pescoço e colocasse luvas, como se ele fosse um super-herói. Eu adorava brincar com ele vestido assim. Gostava principalmente de pegar nas mãos dele com as luvas. Isso me deixava em êxtase e eu ria descontrolado até ficar sem fôlego. Na época, eu nem ficava de pau duro nem nada, mas essa descarga de energia me deixava completamente esgotado. Era quase como gozar.

²⁴A escrita deste texto, em algum grau, é atravessada pela ideia de reconhecimento na condição de flâneur perverso estimulada por *Virgindade*, uma vez que o pesquisador se sente diretamente implicado nesta vivência. Considerando que outros homens gays possam sentir-se da mesma maneira ao assistirem ao filme, acreditamos que há um tom eminentemente político na obra, perfazendo o liame entre uma escrita de si e coletiva devido ao seu inegável horizonte identitário.

Neste início do filme, a narração destoa da tomada da casa a que foi sobreposta na montagem. Contrariando a banalidade de um dia aparentemente comum, temos acesso pela banda sonora a um relato da esfera do privado, a uma verdadeira confissão: uma das primeiras fantasias sexuais de um garoto, antes mesmo que tivesse entrado na puberdade. Não se trata da fantasia de um garoto qualquer, diga-se de passagem, mas de uma *criança viada*.²⁵ De alguma maneira, então, somos convidados a questionar se há alguma relação explícita entre o que vemos e ouvimos. O narrador fala da casa de sua avó, e de fato, vemos uma casa antiga, mas nos perguntamos se seria possível que a casa tenha sido a morada da sua parente de fato — supondo que o seu relato seja “verdadeiro”.

Em seguida, surge outra “coincidência”: o narrador menciona que gostava de ver um amigo com luvas e que isto lhe deixava mentalmente excitado. Neste mesmo momento, os garis que trabalham com o caminhão de lixo aparecem na imagem usando luvas. Mas esta nova “coincidência” já não gera a mesma sensação que a primeira, pois desta vez parece claro que se trata apenas de uma sagacidade da montagem, uma vez que não há uma correspondência possível entre as luvas dos garis e as luvas do amigo da família que são mencionadas pelo narrador. Somos levados agora a duvidar do que antes havíamos pré-estabelecido como “verdade”, a de que a casa filmada seria de fato a da avó do narrador, pois, com a impossibilidade desta segunda “coincidência”, a natureza das associações propostas pela obra começa a ser colocada, como um todo, sob suspeita.

²⁵Evocando a liberdade infantil de expressar-se fora dos estereótipos de gênero e de comportamentos sexuais normativos, a expressão “criança viada” se tornou popular nos ambientes progressistas brasileiros a partir da criação de uma página de mesmo nome na rede social Tumblr pelo ativista Iran Giusti no ano de 2012. De maneira colaborativa, o projeto consistiu em divulgar fotografias antigas enviadas pelos internautas de si mesmos quando menores. Na contramão das morais vigentes e sem perder a ternura infantil, aparecem nas imagens crianças negociando com códigos dissidentes de gênero, a exemplo de meninas com roupas largas e bonés, assumindo comportamentos ditos “masculinizados”, e meninos demonstrando vulnerabilidade, como no ato de colocar as palmas das mãos sobre as bochechas — um gesto de afetação banal, diga-se de passagem, e talvez por isto mesmo uma afronta profunda à rigidez pré-concebida do gestuário masculino. Em setembro de 2017, a expressão “criança viada” voltou ao debate público nacional quando grupos conservadores lograram o fechamento às pressas da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, então exposta no Santander Cultural de Porto Alegre. No calor da internet, uma das obras que mais gerou polêmica foi a série *Criança Viada*, da artista visual Bia Leite. Inspirada pelo projeto de Giusti, Leite produziu uma série de gravuras de garotos com trejeitos afeminados, sendo a mais difundida delas uma que traz os dizeres “*Criança viada, travesti da lambada / Criança viada, deusa das águas*”. Acusada lunaticamente por setores conservadores de produzir “apologia à pedofilia”, a ofensiva em torno da série reacendeu o debate nos movimentos sociais identitários a respeito do grande tabu que é a descoberta da sexualidade — seja ela qual for — no período da infância.



Desta maneira, a experiência de assistir ao filme vai se configurando de maneira errática. Primeiro, porque o conteúdo não-normativo do relato gera um conflito com a crueza da imagem da casa que é oferecida como documento. Poderia mesmo, dentro desta realidade, haver espaço para experiência tão dissidente? Somos convidados, neste sentido, a ocupar o lugar da minoria, como quem olha para uma paisagem perguntando se ali há um espaço para si. Em segundo lugar, porque a própria associação entre o que vemos e ouvimos também é posta em dúvida, como se o próprio relato resultasse opaco e um pouco rarefeito, isto é, como se não fosse possível afirmar sua precisão e inteireza. É então sob o viés da dúvida que assistimos a este início de filme, dúvida esta que nos faz questionar, por um lado, o rigor dos métodos da obra e de sua própria “verdade” e, por outro, que lugar possui na paisagem este “sujeito” dissidente que se enuncia em primeira pessoa, sobretudo através da narração.

5.2. Enquadramentos e normatização

Um dos aspectos que mais chama a atenção em *Virgindade* é a maneira austera e rigorosa como o espaço público é filmado. O mesmo procedimento que descrevemos no primeiro plano é repetido ao longo da maior parte do filme: uma câmera frontal encara a paisagem urbana de maneira acachapante, diminuindo as noções de perspectiva pela ênfase em paredões e muros que se põem como barreiras ao nosso campo de visão. Carros

e pedestres entram e saem de quadro pela esquerda ou pela direita, enquadrados por uma câmera estanke no registro de espaços cotidianos que se tornam inóspitos pelo modo como são filmados.



A repetição desses planos pela montagem produz uma forte sensação de normatização. A certa altura, torna-se evidente que o filme vai seguir com este mesmo tipo de enquadramento, como uma operação que impõe ao espaço filmado uma violência silenciosa pela falta aparente de outras perspectivas, de um outro modo de enxergar a urbanidade. Nessa sucessão de planos, vemos muitas vezes ao longe pedestres, comerciantes e pessoas esperando o ônibus, mas a maneira como a câmera os enquadra, sempre distante, termina por enfatizar o quanto a cidade filmada perdeu sua escala humana. Essa espécie de anonimato generalizado atomiza a experiência de caminhar pelas calçadas irregulares do Recife, embora aqui e ali passantes percebam que há um filme sendo feito, devolvendo o olhar a quem os observa do antecampo. São pequenas fissuras que perturbam o controle do procedimento escolhido, ainda que a dureza do enquadramento permaneça como uma opressão constante.

5.3. Considerações sobre a narração

Sem dúvidas, cabe à narração autodiegética o esforço maior de ressingularizar o espaço, de oferecer um contraponto à norma oferecida pela rigidez dos enquadramentos. É pela narração que as imagens vão ganhando novos sentidos e que uma outra cidade vai se revelando. Uma casa “qualquer” ganha a singularidade de ser talvez a casa da avó do narrador. As luvas do gari, talvez, possam insinuar uma estranha “permanência” da memória, como se pequenos segredos do passado estivessem escondidos na paisagem, à espera de “alguém” que os traga à tona. Esse papel da narração de acrescentar significados ao espaço filmado, de dizer e desdizer coisas pelas muitas associações que se vão tecendo, parece, ao fim e ao cabo, o lugar de uma desmemória, de uma reinvenção errática que busca mais abrir e insinuar possibilidades do que de fato afirmá-las. Não se trata de fazer um relato pro forma, de dar conta do passado como um todo, mas de brincar com esses supostos vestígios da experiência do outrora que aqui e ali vão sendo revelados.

Se a narração, em “oposição” às imagens, consegue estimular uma contradição entre perversão e norma, ela também, acreditamos, traz consigo uma experiência paradoxal. Enquanto o tom da fala é em alguma medida professoral, monocórdio, o conteúdo da narração em nenhum momento se furta de dar às coisas o nome que elas de fato têm em nossa imaginação mais secreta: “pau duro”, “punheta” e “pentelho”, para citar apenas alguns dos exemplos mais marcantes. Todo esse desvio e essa perversão aparecem justamente na mesma fala que é responsável — segundo a operação de montagem — por ditar a duração dos planos rigorosamente enquadrados, encapsulando cada pequena memória como um “capítulo” desse registro de escrita de si. Opor simplesmente narração autodiegética e imagem, assim, parece não fazer jus à complexidade dessa relação, uma vez que a própria narração, *per se*, também estimula a contradição da qual o filme se beneficia. É nessas incongruências que um “eu” vai sendo tecido, sempre na contradição entre aquilo que sinaliza uma normatização e aquilo que permite um desvio.

5.4. A cidade lembrada que não existe mais

Juntamente com a crítica que *Virgindade* faz à normatividade dos espaços públicos, acreditamos surgir, também, no contraste entre o discurso do narrador autodiegético e os planos tomados no presente, a evocação de uma cidade que já não existe mais: a locadora de filmes do posto de gasolina virou uma loja de conveniência *Am&Pm*, o cinema do bairro virou uma filial da loja de eletrodomésticos *Insinuante* e a banca de revistas parece há muito tempo fechada. O Recife evocado pelo filme está em obsolescência, quando não em ruínas, só sendo possível experienciá-lo a partir de seus resíduos, daquilo que restou em meio ao avanço destrutivo do “progresso”. Este ponto é fundamental, já que não é apenas pela possibilidade de uma cidade sexualmente mais livre que o curta parece clamar, mas também por uma urbanidade mais convidativa para o pedestre, para o sujeito que flana por suas ruas.

Esse aspecto, está claro, não aparece alijado de uma dimensão não-normativa. É justamente nesta cidade do outrora, mencionada pela narração, onde este “sujeito” conseguia espaço para ter as suas primeiras fantasias sexuais, vivenciadas em segredo e quase sempre ligadas ao consumo de imagens: a capa de uma fita VHS pornô, o catálogo de uma locadora, a capa de uma revista em uma banca, a paquera após uma sessão de cinema. No contato que se produz entre a narração e os planos da cidade transformada, evidencia-se assim não apenas a perda de espaços de convívio para a coletividade, mas também a perempção daquilo que possibilitava uma espécie de cidade experimentada pelas brechas, em seu lado oculto e perverso.

5.5. Interlúdio

A relação entre paisagens urbanas e narração é interrompida no meio do curta para uma sequência de corpos nus masculinos na natureza que é apresentada ao som da canção *Stood on Gold*, da banda britânica *Gorky's Zygotic Mynci*. De pronto, começamos a ver imagens que em muito destoam dos registros da sequência anterior: corpos masculinos são exibidos em meio a um forte bucolismo campestre, como na beira de um lago ou tomando um drinque colorido na relva. Não há enquadramento de rostos, exaltando-se a frivolidade de uma vida na qual é possível viver a homossexualidade masculina sem grandes preocupações, ainda que sempre marcada pelo anonimato.



Essa sequência nos chama a atenção por diversos motivos. O primeiro deles é por apresentar os corpos em posições extremamente posadas, como verdadeiros *tableaux*, levando o filme a uma *mise-en-scène* em alguma medida artificial, composta, “fora” do risco do real. Definitivamente, saímos do laconismo urbano para um novo espaço onde a forma pode inventar outro mundo possível. A operação de expor os corpos masculinos em condição de passividade também dá força à sequência por trazer um deslocamento à ideia de uma masculinidade hegemônica, uma vez que o homem passa a ser o objeto de um olhar e não só aquele que tudo observa sem se expor, como na formulação heterossexual mais conservadora.²⁶

Outro aspecto que podemos depreender dessa sequência, talvez o mais importante deles, é como ela funciona, narrativamente, como uma espécie de realização do imaginário do narrador autodiegético — embora não presente na cena, “ele” se insinua nas imagens, como se toda a sequência fosse uma expressão de “sua” subjetividade. Os corpos masculinos no campo, assim, podem ser interpretados como uma sorte de respiro

²⁶ Em “Prazer visual e cinema narrativo”, a crítica e feminista britânica Laura Mulvey descreve o modo como o cinema de ficção tradicional pode ser associado à expressão de um olhar masculino e heterossexual: “De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. [...] O homem controla a fantasia do cinema e também surge como representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradieéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo” (2018, p. 362). Ao trazer o homem em posição passiva, como objeto de um olhar que o deseja, *Virgindade* opera então um deslocamento na formulação convencional do cinema que objetifica o corpo feminino, embora perpetue a posição de poder de um olhar masculino que define o que deve ser desejado, neutralizando o olhar do espectador.

à monotonia da vida heteronormativa da cidade. A sequência não indica meramente uma nostalgia, uma saudade, uma vez que como passado “rememorado” nunca existiu de fato. Ele só “existe”, ao contrário, no sonho de um “eu” que ali projeta suas fantasias como fuga de uma realidade concreta que lhe nega e tolhe o seu desejo.

5.6. O olhar do observador



No único plano não-fixo de todo o filme, no meio de um interlúdio musical, vemos o já conhecido *skyline* do bairro de Boa Viagem do alto de um arranha-céu. A imagem é antecedida por uma sequência de nus masculinos e, por efeito de uma montagem associativa, faz uma brincadeira com o caráter fálico e predominantemente masculino dessas construções idealizadas pela elite empreiteira local. A câmera então rompe a fixidez do plano e se desloca horizontalmente para a direita, em movimento de *pan*, dando a ver as nádegas de um homem que observa desnudo a cidade do alto. Extremamente rápido e de alguma maneira até anedótico, esse plano parece emblemático da perspectiva que o filme traz: um olhar sobre a urbanidade que, se por um lado é não-normativo, por outro é alinhado à centralidade de um determinado sujeito masculino que se põe como seu observador.



Este modo de ver e encarar a cidade pode ser aproximado da noção de “flanêur perverso”, proposta pelo autor espanhol Paul B. Preciado (2017) para definir a condição dos homens gays na urbanidade. Preciado chama a atenção para o fato de que o gay no espaço público é um sujeito em uma posição paradoxal: enquanto homem, aquele que é o ocupante legítimo da espacialidade, e enquanto gay, aquele sobre quem pesa uma vigilância e uma normatização. O gay, para o autor, pode ser entendido como um flâneur que vagueia pela cidade em busca de novidades e de prazer perverso, convertendo-se em um verdadeiro observador privilegiado, que desvela o espaço, subtraindo-o de sua apreensão mais normativa e fazendo emergir os segredos ocultos da urbanidade. É exatamente esta contradição, entre o peso da normatização e a expressão de um desejo perverso, o que *Virgindade* nos oferece, como se a forma se prestasse a elaborar esta vivência no relato de um “eu” — fílmico — que se enuncia.

5.7. Uma breve comparação

Visando aprofundar a aproximação entre *Virgindade* e o pensamento de Paul B. Preciado, cabe aqui uma breve comparação com o curta *Rules of the Road*²⁷(1993), da realizadora norte-americana Su Friedrich. Em seu filme, Friedrich traz operações formais semelhantes às de *Virgindade*, mas do ponto de vista do “eu” de uma mulher lésbica. No curta, uma narradora autodiegética relata diversos episódios de seu passado com uma ex-namorada. Enquanto estiveram juntas, as duas compartilharam um carro do modelo *Station Wagon*.²⁸ Após o término do relacionamento, o ex-casal criou um esquema de uso rotativo do veículo, até que no presente narrativo a narradora diz já não possuir mais acesso ao automóvel.



Na companhia da narração, a montagem nos oferece então planos de diferentes *Station Wagons* estacionados e em movimento pelas ruas de Nova York, fazendo do filme

²⁷O curta, aliás, foi uma grande referência para o realizador Chico Lacerda no processo criativo que resultou em *Virgindade*. O diretor afirma, inclusive, que especialmente o tom professoral da narração autodiegética de seu filme foi fortemente inspirado na obra de Su Friedrich.

²⁸ Modelo de automóvel que consiste em um carro alongado com considerável espaço para bagagens após o banco traseiro. No Brasil, os *Station Wagons* também ficaram conhecidos como “peruas”, embora atualmente o termo seja mais associado a um outro modelo automobilístico: o das *Vans* e furgões.

uma grande busca por esse carro já distante do convívio da narradora. Os automóveis são sempre filmados com câmera na mão e enquadrados com dificuldade, de maneira tortuosa ou obstaculizada. Em adição a esse fator, a montagem interrompe-os bruscamente, a todo momento, e intercala-os com numerosas telas em preto, barrando assim uma apreensão completa da dimensão dos veículos e das memórias de vivências que “neles” teriam se dado.

A Nova York de Friedrich é uma cidade que aparece na medida dos carros, na qual quase não se vêem transeuntes e paisagens em planos abertos. Chama-nos a atenção neste filme a insistência em lidar com o espaço público a partir do interior de automóveis. É como se a obra fizesse da rua, em última instância, um espaço privado, assinalando uma posição de proteção e de invisibilidade do ponto de vista exterior. Em diálogo com esta construção, Paul B. Preciado (2017) enxerga posições antagônicas no comportamento do homem gay e da mulher lésbica nos espaços públicos. Enquanto o gay é um sujeito que se apropria da cidade, pervertendo-a de seu uso mais corriqueiro, a lésbica possuiria uma posição oposta, sendo assim “topofóbica” ou “anticartográfica”, dado seu caráter fantasmático e de invisibilidade extrema, que a constitui como sujeito sem localização espacial definida.

Ao lado de *Virgindade*, *Rules of the Road* forma um par interessante; um operando como uma espécie de contraponto do outro. É potente tentar perceber como as duas formas fílmicas elaboram esses diferentes pressupostos identitários. Ao passo que a invisibilidade lésbica parece realmente uma questão para o “eu” do filme de Friedrich, parece haver também um prazer perverso na enunciação de *Virgindade*, quando esta se apresenta como aquela que detém um segredo: a face libertina e prazerosa da cidade. Neste sentido, o relato passa a denotar também a expressão de certo privilégio, como na figura de “alguém” que não pode ser apenas definido pela indubitável opressão a que está submetido.

Situar esse “eu” de *Virgindade* dentro de um universo maior de diversidade sexual e de gênero parece importante também para que tenhamos em vista qual horizonte identitário é trabalhado pelo curta. Em um tempo histórico em que novas identidades têm surgido cada vez com mais força, em que a própria noção de homossexualidade masculina está em disputa, *Virgindade* parece mais afirmar do que negar a ideia de uma masculinidade gay. Ou seja, embora estejamos falando de um filme que opera pela escrita de si errática, coletivizada, nos termos de uma “desposseção de si”, para usar a expressão de Butler (2015), é também neste mesmo relato que se reforça uma identidade —

minoritária, está claro — historicamente estabelecida. Não se trata de um demérito, é preciso salientar, uma vez que é justamente pela ambiguidade do relato de um “sujeito” gay sem nome, isto é, pelo fato de que o filme se constitui como uma espécie de autobiografia no anonimato, que a obra consegue articular uma identidade, mas também deixá-la aberta, porosa, para que outros sujeitos — espectadores — consigam encará-la como sua ao se reconhecerem nas experiências narradas.

5.8. Uma “assinatura” final

Uma das únicas sequências que poderiam individualizar esse relato, fazendo-o perder seus contornos fortemente coletivos, é aquela que termina por suscitar novos questionamentos. No encerramento do filme, enquanto surgem os créditos, várias fotografias analógicas de uma mesma criança são dispostas manualmente diante da câmera. Trata-se de Chico Lacerda criança, informação que é insinuada por esta espécie de “assinatura autobiográfica” que em nenhum momento é confirmada.²⁹ O procedimento é uma *mise-en-film* da fotografia, para usar o termo da pesquisadora Glaura Cardoso Vale (2016) ao se referir ao gesto de manusear fotografias diante da câmera, em uma *mise-en-abyme* de imagens. Enquanto as fotos são apresentadas, ouvimos a canção *Sonhos Infantis*, da cantora Diana. Completamente deslocada de seu sentido original, a letra da canção funciona como uma espécie de resumo “consciente” das operações do próprio filme:

Se eu pudesse, eu voltaria a ser / Uma criança só para poder fazer / Mais do que eu já fiz quando eu era pequena / Eu iria de novo olhar os campos em flor / Ver no alto do céu as estrelas brilhar / Procurar encontrar no sorriso de alguém / Um amigo qualquer para me fazer sentir que sou feliz / Onde vai o tempo em que eu cresci? Hoje vejo os sonhos que perdi / Sonhos infantis que o próprio tempo desfaz / Mas a vida é assim, o que se pode fazer? / É preciso viver para poder aprender / Mas eu sei que existe por aí também / Um alguém como eu que goste de lembrar o que passou.

²⁹ E mesmo que o fosse, paradoxalmente, continuaria gerando ambiguidade.



A canção, em seu novo contexto, realiza uma espécie de moldura final do intento de todo o filme: rememorar os tempos infantis na medida em que eles possibilitam o encontro com terceiros que partilham do mesmo sentimento de perda de liberdade infantil, aqui conectado, evidentemente, à expressão de uma sexualidade não-normativa.

Potencializada pela música, a opção de dispor as fotografias no procedimento de *mise-en-film*, por sua vez, faz com que o arquivo surja não como verdade absoluta, como ancoragem de tudo que foi narrado no domínio do verificável e, portanto, do factual, mas como maneira de enfatizar a processualidade de “alguém” — um “eu” — que põe as imagens em relação, selecionando-as e fazendo nelas emergir os fios invisíveis de sentido que as unem, como numa analogia a um só tempo com os processos fílmico e rememorativo. É desta maneira que essa “assinatura” final, ao contrário de encerrar a obra como a história de um único indivíduo, termina por reiterar as aberturas que operam no filme.

Não nos parece casual, também, que não vejamos imagens do diretor Chico Lacerda na atualidade, confirmando a existência do “autor” — um menino gay que um dia virou adulto e fez um relato memorialístico de seu próprio passado —, mas sim imagens da infância de uma criança que intuímos ser “ele”. Ora, é com alguma estranheza que nos vemos em fotografias antigas, pois ali já não mais nos reconhecemos, encontrando nas imagens um “outro”, uma versão de nossa pessoa que só existe enquanto representação passada, enquanto rastro daquilo que denota um “eu” que já não somos

mais. É neste lugar de estranheza que *Virgindade* nos coloca quando tentamos associar a fragilidade da criança fotografada à “sua” enunciação no presente.

5.9. Da leseira à pegação

Virgindade se encerra como um relato de formação. Pouco antes de terem início os créditos, o narrador autodiegético anuncia que deixou de lado a fase de “leseira” e finalmente estava com olhos e ouvidos treinados para o “maravilhoso mundo da pegação”. Após vários episódios em que descobria sua sexualidade em diferentes etapas de sua vida, o narrador parece ter cumprido um rito de passagem que o preparou para a prática do sexo em público, aspecto fundamental numa vivência de flâneurie perversa — embora antes mesmo da “pegação” efetiva, poderíamos argumentar, um olhar pervertido já germinava nele enquanto criança, e é isto, no presente, que interessa ao adulto malicioso.

Os tempos de *Virgindade*, ao fim e ao cabo, são os tempos necessários para o reconhecimento de “si” enquanto um sujeito perverso. Diante deste momento final, no qual o narrador se apresenta como um praticante, e não mais como aquele que apenas idealiza o contato sexual, perde-se a “leseira”— a ingenuidade da criança que não percebia os códigos que regem espaços de interação homossexual masculina, com toda a ambiguidade que carregam entre a vazão de desejos e o tolhimento heteronormativo.

5.10. Primeira pessoa do plural

O “eu” que vai sendo tecido ao longo de *Virgindade*, passando notadamente pelo contraste entre a narração autodiegética e as imagens tomadas no presente, é articulado no impasse entre a norma e o aspecto oculto da urbanidade. Este “sujeito” apresentado é o detentor de uma posição de poder em relação ao espaço, embora também seja por ele em algum grau constrangido e normatizado.

O filme consegue, desta maneira, fazer com que seu relato de si não seja meramente individual, recaindo sobre a figura do autor — agora não só porque admitimos que a transferência do “fora” para o “dentro” da obra nunca se dá, mas também porque o “eu” que se enuncia é coletivizado. Trata-se, com efeito, do aceno a um horizonte identitário, cuidadoso para não cair na essencialização da vivência gay masculina — uma

vivência plural, diga-se de passagem—, mas que enseja, de toda maneira, insinuar que a “voz” do relato não é só dela. No esforço de modular uma escrita de si porosa, feita a partir das muitas impossibilidades, para retomar a nossa problemática central, o filme acaba, justamente, oferecendo o encontro político com terceiros que também se projetam em seu discurso.

6. *No interior da minha mãe*: a enunciação pela reflexividade do olhar

Em *No interior da minha mãe* (2013), de Lucas Sá, assistimos a uma viagem filmada do diretor e de seu núcleo familiar para a pequena São João dos Patos, no sertão maranhense. No município, onde a avó vive até hoje e a mãe do diretor nasceu, a câmera investiga o cotidiano da família em meio à viagem, modificando o modo de agir dos parentes que atuam de outra maneira ao se perceberem observados.

Uma particularidade neste filme torna a sua análise diferente das anteriores: é o único curta do corpus que não apresenta uma narração autodiegética, característica que sugere, grosso modo, uma marca da presença do diretor na obra, pela suposta “coincidência” entre a voz que narra e a “mão” que dirige. Não deixa de ser, entretanto, uma obra na qual o diretor é fortemente insinuado em cena. Com a câmera sempre em mãos, à espreita dos acontecimentos cotidianos, Lucas filma seus parentes como um observador externo, tentando apagar, em muitos momentos, sua conexão familiar com os filmados. O dispositivo que tenta impor, no entanto, é perturbado pelo olhar e pela fala dos parentes, que sempre convocam o diretor à cena, afirmando-o também como personagem e membro da família que filma. É a partir desse jogo, entre tentativa de apagamento e revelação, que o filme elabora o seu gesto de escrita de si.

6.1. A preparação filmada

No interior da minha mãe começa com um plano das pernas de Isadora, irmã do diretor que usa botas ortopédicas para se locomover. No antecampo, ouvimos a voz do diretor que lhe pergunta se viu o seu tripé. A garota diz que não e sai vagorosamente de cena. No plano seguinte, somos apresentados a uma imagem do diretor Lucas Sá finalizando a sua mala. É a única vez em todo o filme que ele aparecerá em campo. O enquadramento, entretanto, corta o seu rosto, e fica difícil identificar o sujeito que ouve música enquanto fecha uma bolsa de viagem. Ele pergunta para sua mãe, em algum outro cômodo da casa: “Mãe, a senhora viu meu tripé?”. Em busca de uma resposta da parente, ele sai do plano, como quem vai ao seu encontro.



O início da obra introduz muito bem aquilo que será o seu mote narrativo. Conhecemos o diretor por sua presença rarefeita (como a voz no antecampo ou o corpo que tem sua cabeça cortada pelo enquadramento, quando entra em campo); entendemos que há uma viagem em família e, mais do que isso, a preocupação em filmá-la, denotada pela insistência do diretor em levar o tripé em sua mala.

Acontece que, se a viagem ainda está em preparação, já há efetivamente um filme acompanhando esse momento de “bastidor”. “Se o antecampo se expõe em cena, fazendo-se visível, outro antecampo será logo criado, em um jogo de *mise-en-abyme*” (BRASIL, 2013, p. 578). A insistência pelo tripé por parte do diretor se torna, desta maneira, até engraçada: a câmera que o filma já está fixa, possivelmente sustentada por algum tripé. Será que aquilo que o diretor busca em campo, ou finge buscar, já não estaria ali, bem diante de si, escondido no antecampo?

Nesse início de filme, o diretor aparece em cena, tornando-se objeto da câmera e, portanto, personagem. Mas a situação narrativa criada parece querer “apagar” o antecampo, como se ignorasse que já há um filme sendo feito; ao aparecer como personagem, o diretor se ficcionaliza nessa função: faz de conta que não existe uma câmera diante de si e se prepara para um “outro” filme, “diferente” da obra já em curso. Como personagem, ele finge não ter relação com a câmera no tripé que já o observa, como na *mise-en-scène* do cinema de ficção tradicional, em que toda marca da presença da equipe deve ser elidida. Ao se conformar em campo, em outras palavras, ele nega seu

papel como diretor, numa tentativa vã de não permitir a sobressalente ligação que faz “coincidir” as duas funções — personagem e realizador — em sua figura.

6.2. A viagem no tempo

Na cena seguinte, vemos um plano do carro da família do diretor dentro da garagem em São Luís durante a madrugada. O pai empurra uma grade de ferro corrediça e barulhenta. O momento expõe um cuidado com a segurança bem conhecido das residências de classe média nos centros urbanos brasileiros. Corte seco para uma imagem diurna do retrovisor do carro trepidando em uma estrada de paralelepípedos. A viagem definitivamente começou e já estamos distantes do perímetro da cidade. Em meio ao verde da copa das árvores da estrada, a imagem congela sua duração por alguns segundos e vemos surgir o título, em letras garrafais: *No interior da minha mãe*.



Ouvimos um bater de sinos. Somos “transportados” para outro tempo. Uma imagem de arquivo aparece na tela: nela vemos a avó do diretor, muito mais jovem do que a veremos adiante, em “close”. Outros planos vão sendo apresentados, da mãe e das tias, na mesma fotografia, em “closes” individuais. Somos apresentados a cada uma dessas mulheres que serão personagens, no presente, da história que está por se desenrolar. Um último plano com a fotografia de arquivo monta por fim o quebra-cabeças: todos os “closes” eram das mulheres em uma mesma imagem, reunidas em uma

casa de família de ar interiorano. Mãe e filhas posam para um retrato familiar. É esse o “interior da minha mãe” que o título em primeira pessoa havia anunciado. O deslocamento no espaço — a viagem — imprime também um “deslocamento” no tempo: não retornaremos ao passado propriamente dito, mas produziremos suas reminiscências e buscaremos rastros nos tempos atuais.



Corte para um plano aberto de uma praçinha em São João dos Patos. Nela há uma igreja e uma torre com campanário, o que nos faz pensar que talvez o bater de sinos que ouvimos ao ver a fotografia de arquivo possa ter vindo da construção. Ao fundo da imagem, Maria Alice, a irmã mais nova do diretor, corre de um lado para o outro da praça. Ela se veste com liberdade e faz desse espaço público o seu quintal, território livre para brincar. Nosso olhar urbano vê com estranhamento a simplicidade e a despreocupação proporcionadas pela vida no sertão. O interior da avó, também o lugar onde a mãe de Lucas já morou, é hoje a cidade onde a pequena Maria Alice pode passar férias, e ter experiências muito diferentes do que a vida em São Luís lhe proporciona. O filme trabalha, desta maneira, certa dimensão de “transmissão” do legado de uma geração feminina para outra: na praça de São João dos Patos, o brincar de Maria Alice “atualiza” experiências passadas de outras mulheres de seu núcleo familiar.

Próximas à câmera, duas mulheres anônimas, moradoras da cidade, passam caminhando da esquerda para a direita. Quando elas entram em campo, a câmera não reposiciona o enquadramento, deixando-as com os rostos cortados. Elas invadem o

espaço da cena, trazendo imprevisibilidade à imagem de Maria Alice correndo. Essas duas mulheres, que não se tornarão personagens, reforçam a marca forte das mulheres na região — não são antigas moradoras de retorno, como a família que acompanhamos, mas pessoas que vivem atualmente ali.

6.3. Não era pra mim dizer não?



Câmera na mão, plano próximo ao rosto de Maria Alice. A pequena assume a posição de “entrevistada” e, tímida, começa a se enunciar para o antecampo: “São João dos Patos é a nossa cidade. Tem que gritar, né? Mas eu tou com vergonha de gritar. Nossa cidade, São João dos Patos, é mais melhor... Que todos têm que ficar nela”. Desse breve depoimento da criança, podemos depreender alguns aspectos importantes sobre as operações articuladas pelo curta. Primeiro, chama a atenção o fato de que Maria Alice se engaja na defesa do município, tendo em vista um interlocutor de fora da região. É para um olhar externo que ela se dirige: “essa é a *nossa* cidade e todos têm que ficar nela”.

Ao utilizar “nossa”, Maria Alice também envolve o diretor, “escondido” no antecampo, em sua fala. Ela o inclui em seu discurso, sinalizando que aquela cidade também conta a “sua” história e que o filme também fala dele. Em mais de um momento, a criança olha insegura para a câmera como quem espera aprovação, denunciando o pacto implícito gerado pela situação da entrevista: “Tem que gritar, né?”.

A criança se esforça para compor a cena, ciente do que o diretor espera que ela faça, mas denuncia a presença dele justamente por não conseguir cumprir plenamente os acordos implicados na performance. Em sua *auto-mise-en-scène*³⁰, ela conforma seu jeito de agir diante da câmera, tentando jogar com as regras do filme, mas muda os rumos da narrativa ao tentar “se consertar”, impondo ao antecampo uma alteração naquilo que já não é mais uma situação controlada.

A potência dessa cena, forjada pela pureza da criança que deixa escapar os “segredos” do filme, certamente foi percebida e estimulada pelo próprio diretor. Quebrar com as “regras” do dispositivo passa a ser, paradoxalmente, aquilo que a obra demanda de Maria Alice. No plano seguinte, a pequena aparece inquieta próxima à parede azul da igreja. Ela se movimenta bastante enquanto fala. Diferentemente do plano anterior, quando havia uma composição clássica de uma cena de entrevista, como no formato *talkinghead*, Maria Alice é agora importunada pela câmera, que insiste em filmá-la quando seu interesse é brincar: “Eu tava dizendo teu nome, Lucas, que tu tira foto de todas as pessoas... Que tu gravou um passarinho. Aí tu ficou dirigindo, dirigindo... Eu disse isso! Eu disse isso! Não era pra *mim* dizer não?”.

Esse novo discurso da criança nos é apresentado *in media res*. Há certamente uma elipse de uma negociação pré-filmagem e entramos na conversa da metade para o fim. Pelo conteúdo de sua fala, sabemos que Maria Alice se refere a outro momento, possivelmente não-filmado, quando falava do hábito do diretor de tomar imagens das pessoas e dos animais. O filme solicita agora que a criança repita sua performance, dessa vez para a câmera, deixando Maria Alice insegura se pode de fato implicar o diretor em sua fala: “eu disse isso, não era pra mim dizer não?”.

Dois momentos desse novo fragmento com a irmã do diretor nos chamam ainda a atenção. No primeiro deles, Maria Alice diz: “Eu tava dizendo teu nome, Lucas”, com ar de quem confessa um segredo. É quase como se houvesse um acordo de interdição em relação ao nome Lucas, fato que poderia cravar o filme em um pacto autobiográfico: o

³⁰ Jean-Louis Comolli (2001) propõe a noção de *auto-mise-scène* para se referir à consciência do sujeito ao ser filmado, modificando seu jeito de agir, mas também ao seu inconsciente, ao impensado que cada um carrega e posta diante do equipamento. Trata-se, assim, de um duplo movimento, que combina de um lado o *habitus* e o viés inconsciente que passa notadamente pelo corpo, mas também o gesto consciente do sujeito que compõe sua própria *mise-en-scène*, ajustando-se à operação cinematográfica. Na análise do filme em questão, interessa-nos perceber como a *auto-mise-en-scène* de Maria Alice passa a ser estimulada pelo filme: “Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois” (p. 85).

Lucas mencionado por ela, personagem, seria o mesmo que aparece creditado no fim como realizador da obra. O nome Lucas ficaria então proibido por permitir o elo entre essas duas figuras, enquadrando o curta como uma “autobiografia”. Acontece que, paradoxalmente, essa mesma interdição é burlada pelo próprio diretor, quando solicita que sua irmã repita a história envolvendo o seu nome. O filme, desta maneira, se equilibra em um jogo de esconder e revelar a identidade de seu realizador, destruindo e reconstituindo os aspectos que poderiam levar o espectador à conclusão de que se trata de uma obra “autobiográfica”.



No segundo momento que gostaríamos de comentar, após mencionar que o diretor gosta de fazer imagens de passarinho e imitar o gesto de enquadramento com as mãos, Maria Alice diz que o diretor ficou “dirigindo, dirigindo...”. Não sabemos se a criança se refere a um automóvel ou à direção fílmica. De fato, nunca saberemos o sentido original da frase. Para efeitos de análise, conscientemente ou não, Maria Alice reforça o papel de Lucas, o personagem, como aquele que também está a dirigir a obra. Ela implica novamente o antecampo em sua fala, dessa vez possivelmente pelo que lhe escapa, através da permeabilidade que se cria entre campo e antecampo. Após ceder ao diretor a fala que este “queria”, Maria Alice se sente livre para uma pausa em sua performance: ela encara diretamente o antecampo e esconde seu rosto com a mão, sinalizando que não deseja mais ser filmada. “Gabriel, vem!”, diz ela chamando uma outra criança para brincar. Em cortes rápidos, os dois são vistos correndo pela pracinha da igreja, repetindo a ação mostrada na

abertura da sequência. Ela brinca, obviamente, consciente de que está sendo filmada, mas afasta o antecampo para uma observação distante. Agora é hora da brincadeira, e se o filme quiser filmá-la, terá que ser de acordo com essa nova condição. Maria Alice, desta maneira, também “dirige” a cena.

6.4. A vida no interior da casa



Chegamos ao interior da casa onde havia sido tirada a fotografia de arquivo da avó do diretor com suas filhas. A primeira imagem que vemos é de uma fotopintura, bastante antiga, na parede. Nela vemos uma criança só de fralda, que associamos à cena que acabamos de ver, com Maria Alice na praça vestida de modo semelhante. A montagem nos oferece a imagem de outra fotopintura, agora de um senhor de idade e, por fim, de uma representação da Sagrada Família. Um plano mais aberto conecta todos os enquadramentos anteriores a uma mesma espacialidade: o interior de uma casa de família, interiorana, com móveis rústicos e decoração antiga.

Em uma cadeira de balanço na calçada de sua residência, Dona Maria, a avó, é vista fazendo palavras cruzadas. Ela fala em voz alta, ao mesmo tempo em que marca as palavras em uma revistinha *Coquetel*. A casa parece movimentada pelas visitas: ainda do lado de fora, ouvimos também a voz da mãe do diretor, Bartira, conversando com sua irmã Ana Regina. As duas estão do lado de dentro e não aparecem em campo.



Voltamos ao interior da casa, dessa vez à cozinha. Sobre a mesa, uma caixinha de som conectada a um pen drive toca a canção de brega dos anos 80 *Sarah*, do cantor sergipano Balthazar, enquanto uma mosca toca pacientemente suas patinhas no aparato eletrônico: “Sarah, eu sou seu melhor amigo. Sarah, bem que eu quis trazer você comigo”, diz o refrão da canção.

Nas imagens seguintes, enquanto vemos planos de um bolo de liquidificador sendo batido, depois versado sobre uma travessa, continuamos a ouvir canções do sonzinho mp3. O pai de Lucas passa então perguntando: “É o pen drive novo?”. Mesmo com um equipamento recém-adquirido, a família se reúne para celebrar músicas de outros tempos, que são divertidamente cantaroladas pela tia Ana Regina. O reencontro dos parentes motiva uma espécie de rememoração musical do passado. Há algo de ritualístico na cena: fazer bolo, ouvir música, conviver com a mãe que, do lado de fora da casa, vê o tempo passar em uma cadeira de balanço.



Como uma “mosca invisível”, o diretor capta o cotidiano da casa de maneira observacional. Até que a pequena Maria Alice, silenciosa, se posta diante da câmera e passa a encarar o antecampo. Curiosa, ela denuncia a presença do irmão e olha para ele como quem diz: “eu sei que você está aí”.

6.5. Jogos na imagem

Corte seco para o plano de um conjunto de roupas secando no varal. Já é noite e ouvimos apenas o barulho de cigarras que fazem companhia ao silêncio. Toda a movimentação diurna da casa se esvaiu: agora é um momento de descanso dos parentes. Nova imagem: a câmera agora enquadra uma televisão analógica recebendo um sinal de baixa definição.



Na tela do aparelho, vemos uma mulher apresentando um programa de recompensas em dinheiro para telespectadores que quiserem participar de jogos interativos por telefone. Ao lado de seu rosto, aparecem inserções gráficas com os dizeres “Forme a palavra!”. Valendo R\$8.000,00, o jogo é para que alguém desembaralhe as letras da palavra “televisão”. A apresentadora encara os espectadores e começa um discurso sobre ganhar dinheiro entremeado por um forte teor religioso:

Eu estou aqui por você. É, por você que precisa de uma solução rápida. Eu não gosto de falar isso, mas eu vou falar. Tem muita gente que espera milagres acontecerem na vida. Milagres, gente, só acontecem se a gente permitir. Às vezes eu falo. Porque é a verdade, né? Você pede a Deus uma solução. Aí você fica só falando, falando...

Esse momento é curioso porque a apresentadora se dirige diretamente aos seus espectadores. Para efeitos fílmicos, o seu espectador é o diretor, que reenquadra a imagem

do aparelho televisivo pela câmera do filme. A experiência que nós, espectadores do curta, temos com a apresentadora do programa de TV é mediada pelo olhar desta segunda câmera, em uma mise-en-abyme das imagens.

Nessa operação, o filme insinua a figura de seu diretor em meio a um gesto duplo: aquele que assiste às imagens da TV e as reenquadra, implicando seu olhar, para oferecê-las novamente a nós, espectadores. Ainda que silenciosa, a presença do realizador se faz perceber pelo olhar da apresentadora que se dirige a sua audiência - neste caso, para o diretor que a assiste, que responde a seu olhar. Não esqueçamos que a apresentadora é televisionada, isto é, ela também nos aparece mediada por uma câmera, mas não estabelece contato algum com seu antecampo, olhando “diretamente” para quem está em casa. O que o filme faz, então, é ironizar esse gesto de “comunicação direta” da apresentadora com o público, descortinando a um só tempo a apresentadora que esconde o seu antecampo e, reflexivamente, também o curta a que assistimos, em mais uma mise-en-abyme.

As imagens da TV aparecem então desviadas de seu sentido original: elas servem ao filme não na medida em que o diretor se conecta com o discurso da apresentadora, mas na maneira como ele se distancia daquilo que é dito. No final da sequência, uma ligação enfim entra no ar, deixando a apresentadora entusiasmada. A ligação, no entanto, cai rapidamente, frustrando-a sobre a efetividade de sua tentativa de comunicação com os telespectadores. A montagem é cirúrgica ao encerrar o plano exatamente neste momento, quando enfatiza a desconexão entre a TV e o diretor que a assiste.

6.6. Que dia é?

Durante todo o filme, não temos certeza sobre quantos dias se passam nesta visita filmada a São João dos Patos. Vamos assistindo a pequenas sequências, como capítulos de um diário, compreendendo que há uma sucessão cronológica de acontecimentos, ainda que não possamos precisar exatamente como se articulam temporalmente todos esses fragmentos.

Na cena seguinte às imagens da TV, temos uma sensação mais clara de progressão do tempo. Já é dia e Bartira, mãe do diretor, tenta se familiarizar com o sonzinho mp3 novo ao lado do sobrinho Gabriel. O equipamento toca desta vez uma versão ao vivo de *Você não me ensinou a te esquecer*, interpretada pelo cantor potiguar Zezo dos Teclados.

Bartira e Gabriel tentam sem sucesso mudar de faixa a pedido de Dona Maria, a avó, que gostaria de ouvir outra canção. “Não sei aumentar não, mãe. Deixa assim mesmo que eu não sei aumentar não”, diz Bartira ao final, desistente, enquanto vemos um plano de suas mãos tentando mexer no equipamento.



No plano seguinte, vemos Dona Maria sentada na cadeira de balanço, e ao fundo, Bartira ao lado de Gabriel com o sonzinho em mãos. A justaposição entre esses dois planos cria um *raccord*, recurso que até então não havia sido utilizado pelo filme e que

produz uma noção de continuidade e fluidez espaço-temporal da pequena cena que acompanhamos.

As imagens continuam então em plano-sequência. Gabriel e Bartira se aproximam de Dona Maria, sentando-se também na calçada. A família comenta a dificuldade de utilizar o equipamento. “É igual teu carrinho, Gabriel. Quando a gente aumenta, faz é mudar”, diz uma das tias. Ainda sem cortes, a câmera se aproxima do rosto de Bartira, que aparece de touca e testa manchada de tinta para cabelos. Mais tarde, em outra sequência, ela mencionará que tingiu seus fios.

Jumpcut para outro momento da família reunida na beira da calçada. Passa um carro de som anunciando a realização de um desfile de carnaval na cidade. Trata-se do Bloco das Virgens, um evento que será posteriormente filmado. A família conversa enquanto o anúncio sonoro é tocado, de maneira a não conseguir apreender todas as informações. O pai do diretor pergunta quando será o bloco, e sua sogra, Dona Maria, responde: “Eu não sei se é hoje, se é amanhã... Que dia é?”. Um pouco como nós, espectadores, ela está perdida nessa sucessão de dias de reunião familiar. Como último plano da sequência, vemos uma imagem de uma travessa de bolo completamente comida no chão, dando a entender que o bolo que havia sido assado anteriormente foi finalizado naquela ocasião.

Essa sequência é importante para a narrativa por conter uma estrutura interna simples, mas eficaz. Ela consegue articular diferentes planos como correlatos, dando a entender que se trata de uma mesma janela espaço-temporal, do momento em que Bartira e Gabriel tentam resolver o problema com o sonzinho até quando a família conversa sobre o bloco de carnaval. Mais do que isso, a cena também funciona para o filme por gerar a sensação de desenrolar na narrativa. Já não é a primeira vez que Dona Maria aparece ouvindo música sentada na cadeira de balanço, mas agora a mãe de Lucas é vista com cabelos pintados e o bolo já foi comido, deixando claro que se trata de uma ocasião posterior. A montagem produz assim uma cronologia: há um encadeamento lógico entre as sequências que vemos, como num desenvolvimento dramático de situações que se desenrolam em novos fatos narrativos.

6.7. A ida ao parquinho

Em um carro, Bartira dirige a caminho de um parque de diversões. No banco traseiro estão Ana Regina, a tia, Maria Alice, Gabriel e mais outra criança. O diretor está no banco do passageiro e acompanha as conversas com a câmera na mão, silenciosamente. Ao chegarem a um parque de diversões, ainda dentro do veículo, Bartira se sente insegura em deixar as crianças brincarem nos brinquedos que encontra e decide tentar a sorte em outro parque, possivelmente melhor. Maria Alice protesta e chora: “Eu não gosto de ir naquele parque velho que tem o pula-pula”. Todos estão conscientes de que estão sendo filmados, mas o momento carrega naturalidade, como se tivessem deixado a performance para a câmera de lado para viverem um pouco “esquecendo-se” dela.



Jumpcut para outro momento de Bartira dirigindo, já em direção ao novo parque de diversões. Desta vez a câmera se aproxima bastante de seu rosto, desejando que ela interaja com o antecampo. “Não me filma não, ô, porque eu tou com a pele toda manchada da tinta”, diz ela, repreendendo a filmagem. A atuação de Bartira é ambígua, carrega um tom levemente farsesco, demonstrando também se divertir com a situação.

Ao ter sua presença “revelada”, ao contrário do que se poderia esperar, a câmera não se retira. Ela investe novamente em uma aproximação do rosto de Bartira, que se mostra novamente desconcertada. “Meu Deus, bem no meu nariz, que é gigante. Ah, não, meu Jesus amado! Eu odeio que filmem meu nariz, Lucas”. O filme deseja justamente que Bartira desvele o antecampo, que se mostre incomodada ao ser constantemente

filmada. Ela tem consciência do tom cômico de sua performance, e a entrega segurando o riso entre as palavras. Uma voz que vem do banco traseiro ressalva: “Tu tá falando o nome Lucas”, o que reforça a ideia de que em algum momento pré-filmagem houve um pacto entre equipe e diretor solicitando que seu nome não fosse mencionado. Como numa dança a dois, Bartira vai contornando sua própria atuação, entregando aquilo que percebe que a presença silenciosa do diretor solicita dela.

A mãe continua então dirigindo o veículo, prestando atenção ao caminho. Antes de estacionar em um novo parquinho de diversões, ela emite um comentário ao ver um grupo de moradores bebendo na rua: “Impressionante, aqui é cachaça para todo lado”. Apesar de ter nascido lá e do título sugerir que aquele é o “seu interior”, ela também olha para São João dos Patos com ares de distanciamento, percebendo as diferenças entre viver ali e na capital São Luís.



O carro estaciona. Maria Alice já não chora: na fugacidade do desejo infantil, esqueceu-se que não queria estar ali. Ela está animada por chegar ao parquinho. Do lado de fora do carro, sua mãe lhe pega pelo braço, levando-a até a entrada de um pula-pula. Neste momento, o filme rompe com o regime de cinema direto que estava sendo utilizado até então. Entra uma música extradiegética instrumental que lembra batidas infantis dos anos 1980. Tem início uma sequência de fotografias de Maria Alice e seu primo Gabriel pulando no brinquedo. As imagens são digitais, mas acrescidas de granulação que as faz parecer analógicas.

A sequência tem um tom fortemente nostálgico, reforçado pelas imagens que se assemelham a fotografias de arquivo. A partir da infância de Maria Alice, o filme se permite sonhar, rompendo com a própria estética que havia estabelecido. Os “arquivos” que entram na tela emulam imagens de *found footage*, rememorando no presente de Maria Alice o passado de outra infância que é assim sugerida; um outrora afetivo e lúdico ao qual a criança crescida quer retornar.

Esse “outro passado” que se rememora por meio do júbilo de Maria Alice e Gabriel é a infância de Bartira, das irmãs e até a de Dona Maria. Mas é também a do diretor, que se insinua ao emitir um “comentário” através da escolha da música extradiegética e da montagem ritmada da sequência. Não há objetividade alguma na abordagem do fato filmado: o filme se faz perceber como uma instância que medeia e modifica a realidade para nós, espectadores. Um “eu” se enuncia pela afetação da linguagem, saindo dos planos-sequência em direto para uma construção notadamente artificiosa. Uma tessitura subjetiva, desta maneira, construída a partir das operações e recursos fílmicos, começa a ganhar força.

6.8. A ida ao mirante

Fim da música infantil e retorno às imagens em direto. Dentro de um carro, a família sobe uma estrada de barro até chegar à estátua de São Francisco de Assis, conhecido ponto turístico da região que permite uma vista de toda a cidade. Já no alto, a câmera enfoca uma cruz rústica de madeira. Iza, uma das tias, põe a mão no campo de visão da câmera, convocando o olhar do equipamento para si. Ela quer ser filmada e virar “estrela” do filme. Quando a câmera a enquadra, ela brinca fazendo pose de modelo com ar sensual. Bartira percebe toda a movimentação e diz: “Iza, ele filmou assim teus peitões”, referindo-se ao enquadramento contra-plongée da câmera que enfatiza o corpo da irmã. Há muita consciência dessas parentes filmadas a respeito do que implica estarem expostas ao filme.

Em um dos poucos momentos da obra em que a voz do diretor, no antecampo, interpela sua família, ouvimos Lucas perguntar para sua mãe: “Dá pra ver a casa da vó por aqui, dá?”. Bartira tenta responder, mas Ana Regina é mais rápida e a interrompe com um pedido: “Tu já filmou a casa da mamãe, Lucas, de longe? Queria que tu filmasse e colocasse no face. [...] Viu, Lucas? Faça isso”. Ana Regina interrompe o processo do

filme para sinalizar um desejo pessoal: ela também quer aquelas imagens, mas para outro fim, diferente daquilo que o diretor estava programando.

Mais uma vez, Bartira parece perceber o quanto a disputa pelas rédeas do filme produz um material interessante. Ela corrige Ana Regina: “Não fala a palavra Lucas”, sinalizando que o pacto pré-filmagem foi quebrado. Essa intervenção de Bartira é curiosa, pois há poucos segundos o próprio diretor havia perguntado pela casa da avó, confirmando a relação de parentesco entre o campo e o antecampo. Ela sente que a exposição dessa relação, e a reflexão sobre o fazer da obra, em processo, entregam aquilo de que se nutre o filme. Bartira é, neste sentido, mais do que uma personagem: ela é quase uma assistente de direção, em campo, produzindo deixas que são “pescadas” pelas outras parentes. Mãe e filho atuam a todo momento em parceria, de maneira cúmplice.



Neste momento, a câmera para no rosto de Ana Regina. A tia começa a se divertir fazendo caretas sensuais. Lembrando-se que aquilo é muito mais do que um registro doméstico, ela interpela diretamente o diretor: “Tira isso aqui, eu tou brincando”. Ainda que “desautorizada”, a imagem foi inserida na montagem. Diretor e suas tias riem da situação. Fingindo acatar o pedido de censura de Ana Regina, o diretor diz: “Tá, vou tirar foto”, mas continua com a câmera ligada, em vídeo.

Corte para o momento possivelmente mais cômico do filme. Na beira de um precipício, as tias fazem pose para serem fotografadas, de braços abertos com a paisagem. Certamente há outras câmeras, ou celulares, produzindo registros do momento, mas

temos acesso a ele via as imagens em movimento que são produzidas com a câmera do diretor. Ana Regina é a primeira a ir, gerando grande diversão entre aqueles que assistem ao acontecimento. “Olha a tua câimbra, Ana Regina, tu é uma pessoa de idade”, diz Bartira, num misto de gozação e receio de que a irmã possa se machucar com a altura. Iza é a segunda. Ela chega um pouco mais tímida, mas Bartira e Ana Regina dizem em uníssono: “Abre os braços!”. Como na foto clichê de turistas no Cristo Redentor do Rio de Janeiro, ela tenta abraçar a imensidão da paisagem.



Embora Bartira, Iza e Ana Regina tenham nascido e vivido boa parte de suas vidas em São João dos Patos, elas se comportam ali como turistas: procuram produzir registros da passagem pela cidade, relacionando-se com o espaço muito mais como um município importante para a história da mãe, Dona Maria, do que como a cidade da qual usufruem cotidianamente. Se o gesto do diretor é projetar-se no espaço como o “interior de sua mãe” — aliás um título ambíguo que também pode designar o âmago da figura materna —, Bartira e suas irmãs veem ali muito mais o interior da mãe delas, a rigor, do que o delas próprias. Neste sentido, é como se houvesse uma escrita de si compartilhada entre o diretor e essas figuras femininas fortes — mãe, irmã, tias, avó —, elas e ele exercendo juntos a primeira pessoa expressa no título, por possuírem histórias maternas em comum, conectadas a São João dos Patos. O “interior”, ao fim e ao cabo, é mais do que uma localização no espaço, é um lugar de homenagem e carinho pelas mães.

6.9. A hora da estrela

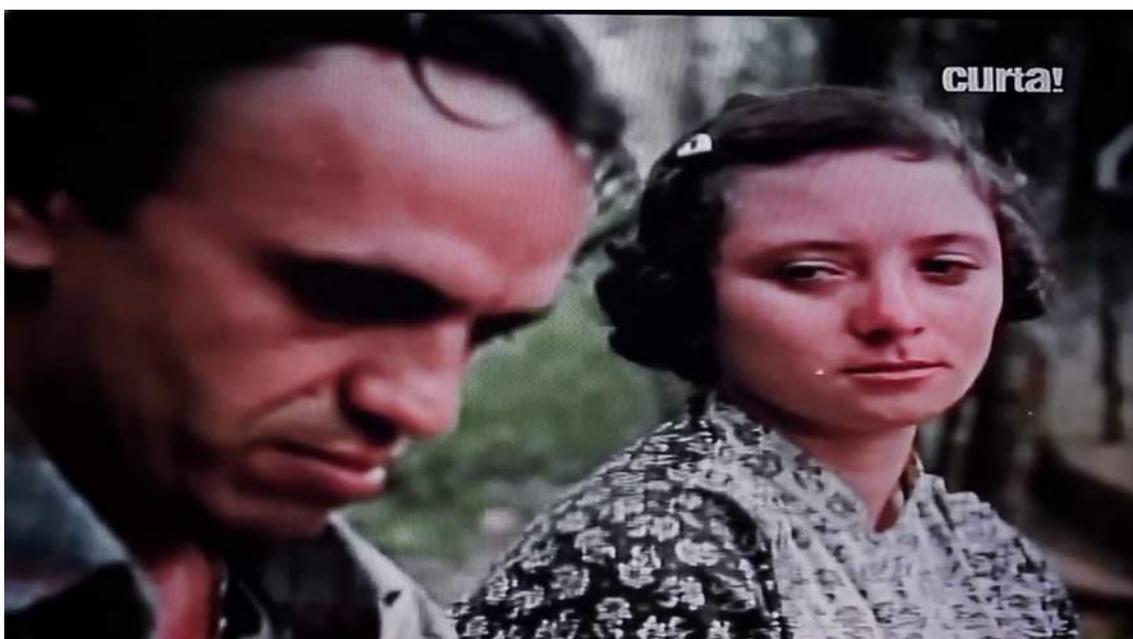
Nos minutos finais de *No interior da minha mãe*, assistimos a imagens noturnas do Bloco das Virgens. A juventude local se diverte com abadás coloridos no centro da cidade e em um parque de diversões. Um homem com copo de bebida na mão dança ao lado de uma grande caixa de som de aparelhagem. A montagem sobrepõe ao que vemos a canção extradiegética *Something*, uma balada dançante da banda belga Lasgo. Há um “comentário” sobre essas imagens de diversão noturna em São João dos Patos. A escolha de uma música fora da diegese imprime um distanciamento: o filme reforça um lugar de “observador” estrangeiro à vida que acontece ali.



A canção, por si só, carrega um tom nostálgico: é um grande sucesso do início dos anos 2000, mais de uma década antes do momento de gravação do filme. Somado a isso, não passa despercebido o retorno do curta mais uma vez a um parque de diversões, aparentemente um dos principais centros de lazer na cidade. A cenografia dos brinquedos, com desenhos grafitados de pirata e luzes incandescentes brilhosas, é bastante anacrônica, como se experiências de outros tempos ainda pudessem ser “encontradas” no presente da cidade. A junção dessas imagens com a música estrangeira — escolhida a dedo — confere ao filme um modo distanciado de olhar para a juventude local. Se nas cenas com sua família há uma proximidade bastante saliente, o mesmo não se dá nos demais ambientes

de São João dos Patos. Um “eu” vai se tecendo nessas operações de distanciamento e proximidade simbólicas em relação aos objetos e sujeitos filmados.

Repentinamente, as imagens do carnaval são interrompidas pela entrada de novas imagens televisivas. “Alguém” zapeia canais no equipamento e somos apresentados a pequenos fragmentos de diferentes transmissões: um show de uma banda estrangeira em um festival de grande porte, um programa de venda de joias, uma imagem rápida do aeroporto de Congonhas, uma modelo em biquíni dizendo para a câmera “Oi, gatinhos”. Regidas pelo aleatório, diversas imagens vão passando sem gerar interesse ao olhar de quem detém o controle remoto. O filme nos apresenta, por fim, um trecho do longa-metragem *A hora da estrela* (1985), de Suzana do Amaral, sendo transmitido no Canal Curta.



Na cena do filme, adaptado do clássico de Clarice Lispector, o personagem de Olímpico de Jesus (José Dumont) conta a Macabéa (Marcélia Cartaxo) que vai deixá-la após ter se apaixonado por outra moça (Glória). A rudeza machista das palavras de Olímpico corta o coração da migrante nordestina: “Macabéa, você é um cabelo na minha sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas estou sendo sincero”. A cena é acompanhada por uma música instrumental, no violino, que reforça o tom amargo do encerramento da relação. Bastante ofendida e segurando o choro, Macabéa reage ao ultraje indigno que acabara de ouvir: “Vai embora, vai”, diz ela com firmeza, enxotando Olímpico de Jesus. A frase de Macabéa serve de deixa para o filme, que

também “vai embora”: surge uma tela preta e começam a aparecer os créditos, ainda acompanhados da música extraída da obra de Suzana do Amaral.

É bastante singular que o curta seja encerrado com trechos de uma obra icônica da cinematografia brasileira, o que por si só demonstra um notório esforço rememorativo, no sentido de uma aproximação com o passado a partir das demandas do presente. Mais especificamente, chama atenção o foco em uma figura feminina nordestina, mas bastante diferente das mulheres vivazes e falantes que vimos na família do diretor. Macabéa é um retrato de outro Brasil: uma mulher que precisou sair de sua cidade natal em Alagoas para tentar a sorte como datilógrafa no Rio de Janeiro, onde vive uma vida sem grandes emoções. Ela é o oposto das mulheres da família do diretor: figuras fortes que hoje retornam à pacata cidade da mãe como turistas, com outra visão de mundo e outra condição econômica. Por meio desse final, o filme presta homenagem e assinala uma diferença com outra experiência de Nordeste, um tempo que “ficou para trás” ou, ao menos, que já não faz sentido para esse grupo da cidade que visita o interior.

6.10. O olhar que “me” olha

Há quem diga que o cinema de escrita de si pode ser definido pelo sujeito que é tema de seu próprio filme, ou, na ambiguidade da formulação em inglês: *the subject as a subject*. O gesto extremo, dentro dessa perspectiva, parece ser a *selfie* ou o filmar-se refletido no espelho: a fusão quase-perfeita entre campo e antecampo, o sujeito que escolhe ser objeto de si mesmo, devolvendo um olhar para ele próprio através do olho mecânico da câmera.

Em *No interior da minha mãe*, o diretor evita a todo tempo filmar a si próprio. No único momento em que isso acontece, ainda em São Luís, ele aparece fazendo a sua mala e, objetificado pela câmera, procura o seu tripé, como se não fosse diretor da imagem que o capta. Ele impõe, em outras palavras, uma “separação” entre sujeito e objeto: entre ele próprio, objeto da câmera e personagem, e seu “eu” diretor, ou sujeito, que deixou a câmera posicionada para a tomada, estabilizada em um tripé — talvez o mesmo que procura. A obra se nega a colar campo e antecampo, a fazer coincidir aquele que olha com aquele que é olhado. O resto do filme se dá sem mais nenhuma aparição do diretor em campo. Quando muito, ouvimos a sua voz. Ainda assim, sabemos que “ele” está

sempre ali pelo olhar dos “objetos” — das pessoas e das coisas — que lhe devolvem o olhar.

Mas quem é, precisamente, este “eu” que se enuncia em obra? Certamente que não pode ser o seu diretor, que nega ao filme a sua imagem completa, não lhe empresta a sua voz como narrador autodiegético, e até mesmo impede seu nome de ser mencionado, restringindo-se, enfim, à posição de observador “externo” e quase sempre silencioso. Um “eu” é tecido, em ato, porque tudo que é olhado “lhe” devolve um olhar. É por meio desse olhar devolvido, dessa inversão de sentidos na relação sujeito-objeto, que se torna possível erigir um relato “em primeira pessoa” e ver-se “espelhado” ou “refletido” nas imagens.

O que *No interior da minha mãe* realiza, desta maneira, ao longo de seus pouco mais de dezessete minutos, é exercitar a escrita de si por meio da reflexividade de um olhar que é olhado de volta: olhar a TV, olhar a família, olhar o carnaval, olhar o parque de diversões. Às vezes distante, às vezes próximo, o que o filme deseja é ter seu olhar percebido, e no limite, olhado de volta. Quando Bartira se esquece que está sendo filmada dirigindo o carro, o que o curta faz é aproximar a câmera de seu rosto, acercando o olho mecânico do equipamento ao olho vivo da personagem. “Repara-me, estou aqui”, é o que parece dizer a câmera, engajada em impedir a naturalização de seu olhar.

Se ao longo da pesquisa temos nos referido a filmes com gestos de escrita de si compartilhados, pois se voltam à história de alguma coletividade, à história do pai, do tio, ou da mãe, esta noção na obra de Lucas Sá é radicalizada pelas operações de cinema direto que deixam essas personagens com relativa autonomia. A presença deles em campo, assim, mais do que reconhecer que a história do diretor é uma história *in media res*, ou seja, a história também de sua família, compartilha os próprios rumos da escrita, abrindo o filme ao inusitado. Temos, é claro, a presença do diretor no antecampo, impondo ali sua *mise-en-scène*, e finalmente sua mão forte na montagem. Processualmente, entretanto, seus parentes podem compor a cena, escapar ao seu controle, impor à obra também os seus desejos. Quando Ana Regina pede imagens da casa da mãe para colocar no *Facebook*, ela quer controlar também o destino das imagens, fazer um relato de si mesma por meio do que está sendo gravado. Nessa dança, ou nessa disputa, o filme precisa se equilibrar, cedendo e impondo, aqui e ali, para atingir o seu objetivo: conquistar o olhar do outro para nele ver um “eu” refletido.

7. Considerações finais

A presente pesquisa buscou responder de que formas *Virgindade*, *Mauro em Caiena*, *No Interior da Minha Mãe* e *Gigante* modulam escritas filmicas de si, marcadas por trabalhos peculiares de memória e pela tessitura de “eus” incertos e compartilhados. Partimos do seguinte pressuposto: contrariando as tarefas que desafiam essas obras, a captura do passado e do sujeito são metas fadadas ao fracasso, uma vez que se constituem sempre como aventuras da linguagem, recriando os traços daquilo que é, a rigor, irrecuperável. Nosso desafio, então, foi examinar de que modos, a partir de elementos filmicos e expressivos, cada curta-metragem se enuncia em “primeira pessoa” e se refere a um passado.

Esses quatro³¹ filmes, que formam em nosso *corpus* uma pequena coleção, quase como uma sessão de curtas em um festival,³² poderiam figurar, certamente, em outros recortes e serem interrogados a partir de outras problemáticas de pesquisa. Tentamos, de todo modo, encontrar a boa medida entre o exame das idiossincrasias de cada obra e a elaboração das questões em comum que nos motivaram a aproximá-las.

Produzidos em um intervalo muito pequeno, de 2012 a 2015, com baixíssimos orçamentos, em dinâmicas de produção muito ligadas à universidade (onde os realizadores eram estudantes de graduação ou de pós),³³ os quatro filmes podem ser associados a um advento do digital que o cinema brasileiro viu florescer a partir dos anos 2000. Esse contexto favoreceu o surgimento de uma produção muito diversa, mas que tinha como ponto em comum o enxugamento de seus arranjos produtivos.³⁴ Neste amplo

³¹ Deve ser registrado que essa pesquisa começou a ser gestada em 2015 e foi formalmente iniciada em 2016. Naquele momento parecia admissível, ao menos para o pesquisador que lhes escreve, que na investigação fossem trabalhadas escritas de si em quatro filmes diferentes, sendo que nenhum deles foi dirigido por uma mulher. Embora em *Virgindade* tenhamos uma flexão notoriamente *queer*, certamente a investigação perde muito ao focalizar apenas em “eus” masculinos. Se pensado o contexto recente que o país tem vivido, de afirmação de identidades, uma formação do *corpus* no momento atual ganharia muito ao abarcar filmes de escrita de si com propostas mais diversas quanto às questões de gênero e também de raça. Muito além da representatividade *per se*, esse questionamento poderia nos levar a buscar obras nas quais a configuração da “primeira pessoa” estivesse diretamente ligada à elaboração de pontos de vista minoritários, enriquecendo nosso horizonte de análise.

³²A menção a uma sessão de festival não é casual. De fato, o pesquisador teve acesso pela primeira vez aos filmes do corpus na experiência de programação do *MOV – Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco*, onde Leonardo Mouramateus, Lucas Sá e Rafael Spínola tiveram obras inscritas. Já Chico Lacerda participa do evento desde 2015, como membro do júri especial *Surto & Deslumbramento*.

³³Na época em que realizaram seus filmes, Leonardo Mouramateus, Lucas Sá, Rafael Spínola e Chico Lacerda estavam vinculados à UFC, UFPel, PUC-Rio e UFPE, respectivamente.

³⁴Fazemos referência a toda a discussão do *cinema pós-industrial*, *cinema de brodagem* ou *cinema de garagem*; termos que se multiplicaram para tentar dar conta de uma nova cena de realizadores jovens que,

panorama, com grande diversidade estética, é importante salientar, inclui-se também o cinema de escrita de si, uma produção que, historicamente, e sobretudo no exterior,³⁵ esteve ligada à simplificação dos modos de produzir e distribuir filmes.

Nossa pesquisa, está claro, não buscou estabelecer ilações entre os contextos de produção e as formas filmicas, mas o cenário maior não poderia passar despercebido, tendo em vista que a própria escolha dos filmes foi, também, uma tarefa historicamente circunscrita. Se possível, gostaríamos que esta dissertação suscitasse o interesse por esta filmografia, sobretudo no formato curta-metragem, tão carente de janelas de exibição e de análise.

Visando preparar a fundamentação de nossa problemática, percorremos, no primeiro capítulo, uma espécie de “território em comum”, adensando questões teóricas ligadas à escrita de si e à memória. Começamos, assim, com um debate sobre a noção de autobiografia, um termo que, desde a sua primeira formulação na literatura, foi bastante criticado, chegando ao cinema com dificuldades de aplicação, ainda que permaneça operacional para nomear alguns dos gestos realizados pelos filmes. Por mais que a proposta de Philippe Lejeune (2014a) de verificabilidade plena da relação de homonímia entre autor, narrador e personagem pareça demasiado restrita, a sugestão de que essas três figuras coincidem é, em algum momento, insinuada pelos quatro filmes do corpus, como se houvesse um “eu” anterior às obras que nelas se inscrevesse. Com essa constatação, começou a se desenhar o maior desafio metodológico da pesquisa: justamente onde se insinua a “presença” do realizador em filme, seja pelo empréstimo de sua voz à narração autodiegética ou por sua corporeidade em campo, não se pode assumir a fusão entre o diretor e o “eu” que enuncia em cada curta, pois se trata, no limite, sempre de uma elaboração, a partir de recursos filmicos e expressivos.

Dando continuidade, assim, à ideia de que o “eu” nunca é transferido para as obras, sendo por elas recriado, aprofundamos o debate a partir da convocação de autores que examinaram as características da atividade mnemônica. Sendo este um campo com farta literatura, fizemos um percurso sintético, apoiado sobretudo na distinção que Lúcia Castello Branco (1990) faz entre autores que veem a rememoração como um processo linear, a exemplo de Henri Bergson, e outros, como Gaston Bachelard e Walter Benjamin,

a partir dos anos 2000, emergiram com curtas e longas-metragens nas programações de festivais, como a Mostra de Tiradentes ou o Janela Internacional de Cinema do Recife.

³⁵Tanto Paola Lagos Labbé (2011) como Michael Renov (2004) chamam a atenção para que, no Chile e nos Estados Unidos, respectivamente, a produção de cinema do “eu” aparenta estar conectada ao barateamento da produção e democratização dos meios de gravação e edição.

para quem, ressalvadas suas singularidades, a inscrição da subjetividade é fundamental na construção temporal e rememorativa. A discussão sobre a memória nos interessava não apenas porque ela delimita o projeto dos filmes, atuando como uma força que recorta e impõe finitude ao “resgate” do passado, mas também porque as obras, em alguma medida, também se mostravam “conscientes” das questões sublinhadas pela teoria, emulando as inconsistências dos processos mnemônicos em suas materialidades fílmicas.

No esforço de perceber aspectos em comum entre os filmes do corpus, mencionamos, também, uma dimensão espacializada da memória, isto é, a ideia de que o espaço, em cada uma das obras, serve como veículo para a rememoração. Em torno desta aposta, propusemos uma discussão, com Guattari (1998) e Bachelard (1978), sobre como o espaço pode, para além de sua apreensão meramente referencial, dobrar-se sensivelmente sobre si mesmo, “abrigando” uma conotação memorialista. Era preciso, assim, enunciar um paradigma que nos é muito caro: a ideia de que o tempo e a espacialidade são indissociáveis no gesto de evocação do passado. Esta discussão, que encontra desdobramentos nas análises dos filmes, será retomada a seguir, em um intento final de aproximação entre as obras do *corpus*.

Buscamos indicar, ainda na fundamentação teórica, como as escritas de si são atravessadas por questionamentos éticos. Considerando-se que vivemos um momento histórico que incita uma superexposição das subjetividades na mídia tradicional e nas redes sociais, pareceu-nos importante mencionar como o cinema, e especificamente os curtas analisados, podem caminhar na contracorrente e oferecer, na enunciação de seus “eus”, modos de convocação do outro e das coletividades. Para essa tarefa, nos apoiamos na noção de *autobiografia não-autorizada*, da pesquisadora Roberta Veiga (2016), promovendo sua aproximação com o pensamento da filósofa americana Judith Butler (2015). Reivindicamos, assim, a escrita de si em uma dimensão “não-autorizada”, isto é, o relato de si na contramão de uma violência ética que force o “sujeito” a assumir uma pretensa singularidade. Estávamos interessados por narrativas que reconhecem a opacidade inerente aos seus discursos memorialísticos, assumindo-se limitadas também pela “não-autorização” daquilo que as trai e a elas escapa.

Atentos a como o *corpus* nos devolveia as questões teóricas, formulamos as operações centrais a serem privilegiadas na análise dos filmes, coerentes com nossa problemática: a *narração autodiegética*, o *uso de imagens e sons de arquivo* e a *relação entre campo e antecampo*. A narração autodiegética foi compreendida como a voz narradora em primeira pessoa, não podendo, como nos ensina Ismail Xavier (1997), ser

confundida com a *narração*, operação que agencia o conjunto de canais e elementos expressivos do filme — incluindo a narração autodiegética —, que confluem ou se desassocia no momento de narrar uma história. Essa diferenciação foi bastante operacional para que se isolasse a voz narradora como um recurso formal particular, que não responde pela totalidade da obra e não pode, por consequência, ser diretamente atribuída à expressão de uma “pessoa”.

O uso de imagens e sons de arquivo também se revelou um operador analítico importante, ainda que alguns dos filmes do *corpus*, como *No interior da minha mãe* e *Mauro em Caiena*, joguem com a escassez desses registros. Nas nossas análises, mais do que caçar marcas da “presença” do diretor e de seus parentes nas imagens e sons, tentamos estar atentos ao que os filmes ganharam quando tais arquivos foram incluídos, buscando precisar a imbricação temporal que cada filme opera em seu trabalho de memória, assim como os caminhos erráticos e desvios na enunciação de um “eu”. Trabalhamos, por fim, a relação entre campo e antecampo para observar como as obras lidam com as fronteiras entre o espaço da cena e o seu bastidor, inscrevendo os diretores como personagens nas materialidades dos curtas, aparecendo em quadro ou sendo convocados pelo olhar devolvido pelos sujeitos filmados.

As três operações analisadas sugerem “indícios” da presença de um “eu” exterior às obras, seja através do suposto empréstimo de sua voz à narração autodiegética, seja por meio de imagens e sons de arquivo (em que sua imagem ou áudio, ou aqueles de seus parentes, se inscrevem), ou, ainda, quando uma presença no antecampo é percebida e indicada pelos filmados. Mas a análise das obras a partir desses elementos nos parece potente justamente pelo modo como eles contrariam o pressuposto da referencialidade e da inscrição direta — do realizador na obra — ao insinuar as figuras extrafilmicas de seus diretores.

É nisto que reside, certamente, a maior ambiguidade desses curtas. Eles realizam elaborações erráticas nas quais, ainda que uma personalidade exterior à obra seja fortemente insinuada, o conjunto das operações acaba por complexificar ou desviar a hipótese referencial ou “autobiográfica” (no sentido convencional). O exame dessas operações, desta maneira, jamais poderia funcionar isoladamente, exigindo a interação com os demais canais e elementos expressivos dos filmes. Em si, os operadores também não estão isentos de ambiguidades, tornando-se emblemáticos das tensões estabelecidas entre documento e ficção, opacidade e transparência, entre um “eu fora” e um “eu dentro”, por fim, da obras.

Uma vez recapitulado o percurso teórico e metodológico que orientou a reunião do *corpus*, assumimos agora o desafio de explorar questões transversais às análises das obras que, embora não tenham sido adensadas até aqui, podem oferecer um bom arremate para a dissertação, permitindo-nos sublinhar aspectos importantes das obras (em suas escritas de si “rememorativas”). Referimo-nos, especialmente, à dimensão espacial.

Ainda que à primeira vista os filmes se voltem para espaços similares, como a casa da avó ou o bairro ou cidade da infância, percebemos com as análises que cada obra os aciona de um modo muito particular. A imagem da casa da avó, especificamente, é trabalhada pelos quatro curtas: *Virgindade* é aberto com um plano do que supomos ser a residência da parente do narrador; em *No interior da minha mãe*, conhecemos a casa de Dona Maria em São João dos Patos; em *Mauro em Caiena*, a casa de Albaniza na Maraponga, em Fortaleza; e em *Gigante*, a casa de Léa em Teresópolis, sendo este último o filme que desenvolve com mais intensidade uma relação memorialística com o imóvel.

A noção de *poética da casa*, de Gaston Bachelard (1978), nos ajuda a pensar essas escritas de si. O autor defende que, diante das imagens do lar, todos deixamos de ser historiadores e passamos a evocar, apenas, o valor afetivo das residências. O que precisa ser sublinhado, entretanto, é que Bachelard volta suas atenções para lugares internos que transmitem sentimentos de aconchego e nostalgia, de forma que, se esta associação parece mais direta em um filme como *Gigante*, ela tende, nos demais curtas, a ganhar contornos mais complexos, promovendo atravessamentos entre espaço público e privado.

Em *Mauro em Caiena* e *No interior da minha mãe*, embora as casas das avós sejam importantes, talvez a ideia de “morada” se associe mais fortemente a um entorno das residências, mais do que aos seus referenciais construídos. Nestes dois filmes, algumas operações se repetem, sobretudo a partir das crianças filmadas: no filme de Lucas Sá, a pequena Maria Alice brinca na pracinha de São João dos Patos como se ali fosse o seu quintal, e na obra de Mouramateus, Marquinhos, o primo, faz dos terrenos em construção na Maraponga espaço para suas aventuras imitando cachorros e dinossauros. As duas crianças atualizam, nas duas obras, outras infâncias, oferecendo imagens, no presente, para passados irrecuperáveis em sua plenitude.

Partindo de gestos aparentemente semelhantes, cada uma das duas obras expõe dificuldades específicas enfrentadas no trabalho rememorativo. Em *No interior da minha mãe* há um distanciamento do espaço filmado, uma vez que a família que chega à cidade julgando ser ali o “seu interior” já não se reconhece — plenamente — na vida local. Já em *Mauro em Caiena*, o legado afetivo da Maraponga é talvez mais evidente, embora

esteja neste momento ameaçado pelos tratores que dia e noite fazem atividades de terraplenagem no bairro, destruindo os poucos “vestígios” que restaram de uma história familiar de pelo menos quatro gerações.

Em *Virgindade*, ainda que a casa da avó também seja mencionada em um breve momento, pela voz do narrador, na abertura do filme, toda a relação que se constrói é com o espaço público, o que certamente é revelador da descoberta de uma sexualidade não-normativa que não se dá no aconchego do lar, mas como segredo e em ambientes externos. Uma poética da casa, nesta escrita de si, teria pouco a oferecer ao relato de uma experiência que se dá na maneira conflitante como a perversão não encontra acolhimento nos espaços sociais.

Merecem ainda consideração os modos como dois dos filmes do corpus jogam com a imprecisão acerca da referencialidade que os espaços filmados supostamente “atestam”. Em *Virgindade*, é o próprio teor da narração, por questões histórico-sociais que extrapolam a obra, que imprime a dificuldade de se associar diretamente as memórias de um “observador” gay masculino a um espaço que tolhe o seu desejo. Certamente, essa questão é estimulada pelo filme, que passa a jogar com as “inconsistências” das memórias do narrador em determinados momentos, e, em outros, com sugestões de “permanências”, sempre indiretas, entre o que a voz autodiegética narra e o que se vê.

Em *Mauro em Caiena*, também se trabalha a imprecisão do espaço como “veículo” para a rememoração, mas através de outros mecanismos e com outros efeitos. Nele, é a própria associação entre espaço e memória, em si mesma, que é posta em dúvida, à medida que o filme sugere associações incongruentes, como entre o doberman de um vigia e um dinossauro de plástico, ou entre Mauro correndo da polícia da fronteira com a Guiana e um garoto em disparada na Maraponga à noite. Em parte movido pela ausência de “vestígios” das experiências relatadas, o que o filme faz é jogar livremente com a possibilidade de que o espaço possa “abrigar” memórias, brincando com a fragilidade dessa relação. Essa característica parece ser não apenas estimulada, como assumida pela obra, em viés reflexivo que se faz notar pelas “menções” da narração autodiegética às operações formais de disjunção que o curta realiza. Os jogos de montagem, que primam pela imprecisão, se somam à reflexividade da voz narradora, fazendo com que *Mauro em Caiena* se aproxime do ensaio, ao expor, indiretamente, a obra como produção de um discurso (que é posto em dúvida).

A título de comparação, *No interior da minha mãe* também é um curta reflexivo, característica aqui alcançada pelo regime de cinema direto, que inscreve na materialidade

filmica um pouco de seu próprio “fazer”, com ênfase nas relações divergentes entre o antecampo e os sujeitos filmados. Mas sobre este filme, que não expõe abertamente o seu método (haveria ou não um pacto pré-filmagem impedindo o nome do diretor de ser mencionado?), seria difícil falar em ensaio, a obra não articulando um “pensamento” sobre si mesma como encontramos no filme de Mouramateus.

Outra característica que podemos sublinhar é a maneira como os espaços filmados funcionam como “epicentros” de uma escrita de si intergeracional, permitindo que diferentes sujeitos que neles vivem ou já viveram sejam convocados. Com exceção de *Virgindade*, caso particular que debateremos a seguir, os filmes da pesquisa trabalham tessituras familiares, acionando parentes que se “revezam” em uma enunciação subjetiva mas descentrada.

Em *Mauro em Caiena*, observa-se tal aspecto na “transferência” que se cria entre Mauro, o narrador e Marquinhos; em *No interior da minha mãe*, na relação entre o diretor, sua mãe e sua avó; e em *Gigante*, na relação entre o diretor, seu pai, sua avó e sua bisavó. Nesses três filmes, diretamente conectada à dimensão espacial, a infância é evidenciada como um locus privilegiado de memórias, sendo responsável, no presente, por “atualizar” as vivências de outros personagens. É assim, por exemplo, que o garotinho Benja, futuro morador do casarão em Teresópolis, “retoma” o fio de uma história cíclica, que se iniciou com a infância do pai do diretor. Na Maraponga, como já mencionado, a figura de Marquinhos é essencial para produzir as associações que imbricam as memórias da criança com as do narrador e de seu tio Mauro. Em São João dos Patos, também é a pequena Maria Alice, brincando na cidade, que sugere o que pode ter sido o passado da mãe do diretor.

Em *Virgindade*, a rememoração das vivências da infância é também o aspecto fundante de uma escrita de si partilhada com muitos sujeitos. Acontece que, neste filme, ao contrário dos anteriores, não há o desenvolvimento de uma relação familiar, precisamente porque o “eu” que se enuncia vive a solidão provocada pelo fato de que não “cabe” inteiramente nos espaços filmados (enquanto espaços sociais normativos). A história “dele”, assim, não se confunde com a de sua mãe, ou com a de sua avó, mas com a de outros sujeitos, anônimos, que vivem e viveram também a mesma condição de *flâneurie perversa*. Certamente que a impossibilidade com a qual lida *Virgindade*, ao fim e ao cabo, mais do que decorrente do esquecimento (parte das características ontológicas da memória), é também resultado do esquecimento como um *projeto político* de apagamento de existências. Dito de outra maneira, não há, neste filme, compartilhamento

do “eu” com parentes porque não há legado de memória *queer* calcado na “transmissão” familiar. O “eu” se vê instado, de partida, a ancorar o seu relato em outro processo de coletivização – no esforço por superar uma centralidade egóica.

Um último aspecto, por fim, que pode ser depreendido da questão espacial nos filmes, seria: como cada obra trabalha para que o espaço seja veículo para a produção de adensamentos históricos, tanto nas esferas individual como coletiva? *Gigante*, em vertente poética, figura o retorno a um casarão vazio, muito distante da vivacidade que carregava outrora. Em *No interior da minha mãe*, é mais difícil precisar as transformações físicas sofridas pelo espaço filmado; de modo mais amplo, socialmente falando, é marcante a mudança no horizonte existencial da família, que hoje volta ao sertão maranhense como turista, distanciando-se, em alguma medida, dos outros moradores de São João dos Patos.

Em *Virgindade e Mauro em Caiena*, as modificações percebidas na paisagem se conectam à ideia de que um novo projeto de urbanidade está sendo posto em prática, sem dialogar com as características sensíveis que os espaços possuíam para os “eus” filmicos. A obra de Chico Lacerda evoca, assim, um Recife que só existe na memória de seu narrador, no qual centros de convivência (como cinemas de rua e bancas de revista) ainda não tinham sido fechados ou trocados por empreendimentos comerciais de grandes redes, a exemplo das lojas *Insinuante* e *Am&Pm*. No caso do curta de Mouramateus, é sensível, nas imagens, o processo de destruição que a especulação imobiliária está promovendo na Maraponga, com a presença de tratores que chegam, inclusive, ao ponto de derrubar uma árvore importante para a história da família do narrador.

Embora esses adensamentos históricos sejam transversais às obras, e não diretamente tematizados por elas, eles nos parecem importantes para situá-las como enunciações subjetivas em espaços e tempos determinados. São sugeridas, assim, histórias “individuais” que se situam em uma teia social maior, conectando-se a processos históricos que incluem outros sujeitos que, por sua vez, também podem relatar as “suas” próprias histórias. Nisto também se pode identificar uma postura ética dos filmes, na esteira do que vínhamos argumentando com Butler (2015), e no esforço por se reconhecerem em meio a uma trama maior que excede os “sujeitos”.

8. Referências bibliográficas

ANDRADE, Patrícia Mourão de. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, 2016.

BACHELARD, Gaston. *La Dialectique de la durée*. Paris: Presses universitaires de France, 1950.

_____. *A poética do espaço*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRASIL, André. *Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 20, n. 3, 2013.

BRUSS, Elizabeth W. *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*. In: OLNEY, J. *Autobiography - Essays theoretical and practical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope - uma leitura feminina da memória*. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

COLONNA, Vincent. *Tipologia da autoficção*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. *Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène*. In: *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG, 2001.

_____. *A última dança: como ser espectador de Memory of the camps*. DEVIRES - Cinema e Humanidades, v. 3, n. 1, p. 08-45, 2016.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Tradução: Joca Wolff. *Sopro*, Florianópolis, n. 71, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

GASPARINI, Philippe. *Autoficção é o nome de quê?* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. v. 34, 1992.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2012.

LAGOS LABBÉ, Paola. *Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad*. *Comunicación y Medios*, n. 24, pp. 60-80, 2011.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*; Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

_____. *Autoficções & Cia. Peça em cinco atos*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Chão da Feira, 2012.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Cartografias ‘Queer’: O ‘Flâneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorra’ com Annie Sprinkle*. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 1982.

RENOV, Michael. *The Subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RODRIGUES, Carla. *Butler e a violência ética: de quem é a vida afinal?* <Disponível em: <https://blogdoims.com.br/butler-e-a-violencia-etica-de-quem-e-a-vida-afinal/>>. Acesso em 13 de março de 2019.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

VALE, G. C. *Mise-en-film da fotografia em três documentários brasileiros*. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 32, p. 93-105, ago. 2016.

VEIGA, Roberta. *Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa*. *Doc On-line*, n. 19, pp. 42-59, mar.de 2016.

_____. *Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal*. *Contracampo*, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016/ mar. de 2017.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo*. *Literatura e sociedade*, n. 2, p. 126-138, 1997.