

Autobiográfico como gesto (do presente e do Outro?) – selfies, performances e artifício em *Pacífic*, *Doméstica* e *Uma passagem para Mário*

Márcio Henrique Melo de Andrade*

Resumo: A partir dos filmes pernambucanos *Pacífic* (2011), de Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, e *Uma passagem para Mário* (2014), de Eric Laurence, e de conceitos como autobiografia e autoria, este artigo reflete sobre representações de si no documentário, atravessando relações com imagens amadoras, reality shows etc. e as nuances de artifício e “real” na publicação de narrativas de si. Palavras-chave: documentário; autobiografia; autoria; *Doméstica*; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

Resumen: A partir de las películas pernambucanas *Pacífic* (2011), de Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, y *Uma passagem para Mário* (2014), de Eric Laurence, y de conceptos tales como la autobiografía y la autoría, este artículo reflexiona sobre las representaciones de uno mismo en el documental, atravesando sus relaciones con las imágenes de aficionados, los *reality shows*, etc. y los matices de artifício y "real" en esas narraciones de uno mismo. Palabras clave: documental; autobiografía; autoría; *Doméstica*; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

Abstract: This article discusses concepts such as autobiography and authorship and makes an analysis of the films *Pacífic* (2011), by Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011), by Gabriel Mascaro, and *Uma passagem para Mário* (2014), by Eric Laurence. I reflect about representations of the self in the documentary, through relations with amateur images, reality shows etc. and the nuances of artifice and the "real" in the narratives of the self. Keywords: documentary; autobiography; authorship; *Doméstica*; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

Résumé : À partir des films *Pacífic* (2011) de Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011) de Gabriel Mascaro et *Uma passagem para Mário* (2014) d'Eric Laurence, ainsi que des concepts tels que celui d'autobiographie et d'auteur, cet article se penche sur les représentations de soi dans le documentaire, à travers des relations avec des images d'amateurs, de *reality shows*, etc., et les nuances de l'artifice et du "réel" dans les récits de soi. Mots-clés : documentaire ; autobiographie ; auteur ; *Doméstica* ; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Faculdade de Comunicação Social – FCS, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marciogh.andrade@gmail.com

Sumissão do artigo: 08 de abril de 2016. Notificação de aceitação: 08 de agosto de 2016.

Sobre as relações entre autobiografia e autoria (no cinema)

Entendido como uma atividade de reflexão sobre o passado ou a criação de situações e personagens que nos permitem de repensar, prever e conceber nossa experiência com o mundo, o ato narrativo faz parte do nosso cotidiano das mais variadas formas – livros, músicas, filmes, seriados, depoimentos etc. Equilibrada entre a publicização da “experiência íntima e a exposição pública, a ânsia de extravio e o rigor do compromisso com a verdade” (Leroux, 2010: 260), este gênero atravessa a História: na Antiguidade, são encontrados registros em primeira pessoa que descrevem as realizações de tiranos e heróis; na tradição ocidental, o olhar subjetivo aparece em poesias épicas, em crônicas satíricas ou em orações fúnebres. A partir da modernidade, a autobiografia se torna um gênero específico e se envolve em polêmicas que referenciam, principalmente, ao caráter verídico dos relatos, às relações entre autor, narrador e personagem com seu leitor e às distinções com os romances convencionais (Leroux, 2010). Contudo, a autobiografia não se limita à literatura, mas vem se tornando cada vez mais comum em outras artes (música, dança, teatro) e em *blogs*, *vlogs*, perfis em redes sociais e outros formatos¹ que absorvem o prosaico.

Na história do cinema, são recorrentes as obras e realizadores que flertam com este gênero: as ficcionalizações da memória de Woody Allen (*Radio days*, 1987), Federico Fellini (8, 1963) e François Truffaut (*Les 400 coups*, 1959); os filmes-diário de Jonas Mekas (*Walden: diaries, notes and sketches* (1969); as experiências de Su Friedrich na escrita de uma “autobiografia em terceira pessoa” (*Sink or swim* (1990); as ficções da reescrita de si, tal como o fez Charlie Kauffman em *Adaptation* (2002). Nesse estudo, o recorte opta pelo documentário, vertente cinematográfica que conta com obras emblemáticas da escrita de si, como o episódico *Diary* (1973-1983), de David Perlov; os densos *News from home* (1977), de Chantal Akerman, *Black Star: autobiography of a close friend* (1977), de Tom Joslin, *Silverlake life: the view from here* (1993), de Peter Friedman e Tom Joslin, e *Lost book found* (1996), de Jem Cohen; os filmes de busca *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut e *Diário de uma busca* (2011), de Flavia Castro; o performático *Tarnation* (2006) de Jonathan Caouette; o

1. Mesmo que não seja recente, esta ênfase na subjetividade vem ganhando cada vez alunas e conceitos diversos – narrativas de si, escritas de si, autoficção, autorretratos etc. – em diversas vertentes artísticas – como nas *Graphic novels/Retalhos* (de Craig Thompson), *Maus* (de Art Spiegelman), *Persepolis* (de Marjane Satrapi) e *Epiléptico* (de David B.), em livros como *Berkeley em Bellagio* e *Lord* (de João Gilberto Noll), *Stella Manhattan* e *Viagem ao México* (de Silvano Santiago) ou em peças teatrais que flertam com este gênero como *Ficção* (da Cia. Hiato), *A falta que nos move ou todas as histórias são ficção* (da Cia. Vértice de Teatro) e *Um torto e aquilo que meu olhar guardou pra você* (Grupo Magiluth).

insone *Wide awake* (2007), de Alan Berliner; o processo de *mea culpa* em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; o poético *Les plages d'Agnès* (2008), de Agnès Varda; o político *In film nist* (2011), de Jafar Panahi; o literário *Constantino* (2012), de Otavio Cury; e os dolorosos *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, e Elena (2013), de Petra Costa; ou, mais recentemente, as lembranças de períodos de ditadura em *L'image manquante* (2014), de de Rithy Pahn, o tratamento de HIV em *E agora? Lembra-me* (2014), de Joaquim Pinto, a busca por histórias do pai em *Homem-carro* (2014), de Raquel Valadares, e as frustrações de se reatar com o passado em *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar, além de uma diversidade de curtas-metragens.²

Todavia, tomaremos de empréstimo esta noção de autobiografia para falar das formas distintas de autorrepresentação que os documentários pernambucanos *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, *Pacific* (2011), de Marcelo Pedroso, e *Uma passagem para Mário* (2014), de Eric Laurence, lidam com as formas dos personagens representarem a si mesmos através deste “filmar a si mesmo” e nos permitem ampliar a ideia de autobiográfico. Definido em primeira instância como “relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 1998 *apud* Pace, 2012: 56), o gênero autobiográfico, em princípio, não coloca em cena as transformações que tornam seus critérios de definição (presença de um pacto de veracidade, o relato retrospectivo da existência em primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem) cada vez mais relativizados. Defende-se como hipótese de que, na proposta documentária destes três filmes, esse conceito de autobiográfico ultrapassa esse relato retrospectivo e de si, absorvendo também o presente e o outro.

A partir desta contextualização com o autobiográfico, é possível estabelecer conexões com as manifestações do gesto de autoria no cinema como esse ato em processo, que vem sendo discutida desde o final dos anos 50, em que nasce a chamada política dos autores (*politique des auteurs*), resultado do trabalho de intelectuais envolvidos com revistas de cinema, cineclubes, a Cinemateca Francesa e festivais de cinema, interessados na compreensão e fortalecimento de um *status* artístico do cinema de forma igualitária às outras

2. O cinema experimental e documentário conta com centenas de curtas que passeiam pelo autobiográfico, filmes-diário, autorretrato e em formatos como Super8, vídeo, digital, como *Feathers: An introduction* (1978), de Barbara Aronofsky Latham; *Five true stories* (1980), de Ilene Segalove; *Caged culture* (1987) e outros tantos filmes-diário, de George Kuchar; *Everyday echo street: a summer diary* (1993), de Susan Mogul; *Borderstasis: a video diary* (1998), de Guillermo Gómez-Peña; *Archival quality* (1998), de Christine Tamblyn; *Carlos Nader* (1998), de Carlos Nader; *Animal attraction* (2000), de Kathy High; *Habit* (2001), de Gregg Bordowitz; *O chapéu do meu avô* (2004), de Julia Zakia; *Ariel* (2006), de Mauro Vedia e Claudia Jaguaribe; *Annie Lloyd* (2008), de Cecelia Condit; *Babás* (2010), de Consuelo Lins, etc.

artes através da valorização da figura do diretor. A *Cahiers du Cinéma* assumiu papel importante neste contexto ao publicar ensaios de críticos de cinema e intelectuais como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e André Bazin e realizar entrevistas com diretores considerados autores como Renoir, Buñuel, Hitchcock, Welles, Antonioni e outros. Ao valorizar a autoria no cinema hollywoodiano, estes críticos invertiam a concepção de “vulgaridade” que a elite francesa mantinha sobre o cinema norte-americano, além de combater a visão preconceituosa a seu respeito nos debates em torno da cultura de massa. Esta percepção, ao mesmo tempo, influenciou o desenvolvimento da *Nouvelle Vague* e sua tendência ao experimentalismo com a linguagem e revelou, em alguns contextos, certo culto à personalidade de diretores que, por vezes, ganhavam um valor exacerbado mesmo em obras pouco relevantes.

Em 1962, Andrew Sarris publica "Notes on the Auteur Theory in 1962", artigo publicado na revista *Film Culture*, enfatizando, com certo nacionalismo exacerbado, as características “superiores” do cinema norte-americano e propondo três critérios para o reconhecimento de um cineasta “autor”: competência técnica, personalidade reconhecível e “sentido interno que emerge da tensão entre material e personalidade” (Stam, 2003: 109). Estas abordagens foram bastante criticadas na época por seu caráter valorativo e hierarquizante, além do fato de subestimarem o impacto das condições de produção e do trabalho dos outros profissionais envolvidos na autoria. Bazin (1985) critica fortemente estes posicionamentos, acreditando na necessidade de certa relativização neste caráter valorativo que, muitas vezes, ela adquire na tentativa de categorizar certos diretores no panteão dos *auteurs*.

A questão do autor se desdobra, após este período, com o aparato do estruturalismo ao resultar, muitas vezes, na construção de personalidades autorais baseadas na identificação de características dos cineastas ao longo de suas filmografias. A partir destas análises, percebia-se o autor como um “orquestrador de códigos individuais (mitos, iconografias, lugares)” (Stam, 2003: 144), como fruto de uma construção da crítica de seus *leitmotiven* temáticos e figuras estilísticas ao invés de uma pessoa “de carne e osso”. Esta concepção descarta o romantismo com que a autoria em sua concepção original se fundamentava, conduzindo uma visão pós-estruturalista que relativiza “a noção do autor como fonte exclusiva de origem e criação do texto, preferindo não vê-lo como ponto de origem, mas como instância” (Stam, 2003: 145).

Esta percepção parece propor um olhar mais contextualizado para o “conjunto de forças que condicionam o artista individual” (Sarris, 1962 *apud* Buscombe, 2005: 286) e para as tensões entre consciente e inconsciente no processo criativo, entre objetividades do mundo externo e subjetividades do indi-

víduo criador (Heath, 2005) ou ainda enfatizam uma autoria “descentralizada” na equipe de produção, em que a colaboração de cada profissional compõem o todo que forma o filme (Tredge, 2013). Tentando pensar esses conceitos aplicados ao cinema documentário, Freire (2009) analisa a obra de Jean Rouch e enfatiza a coexistência de duas modalidades de *mise-en-scène*: a *auto-mise-en-scène* dos sujeitos filmados – entendida como o comportamento das pessoas diante da câmera – e aquela do cineasta – os usos dos elementos da linguagem cinematográfica. Para essa investigação, pensa-se a autoria de forma mais contextualizada aos acontecimentos que envolvem a realização fílmica do que propriamente a pesquisa sobre recorrências temáticas e estéticas nas obras, como Foucault, que entende a função-autor como um espaço de atuação da função-sujeito a que todos pertencemos que resulta “de uma operação complexa que constrói um certo ser de *razão* que se chama autor” (Foucault, 2001: 277. Grifo no original), e Barthes (2004), para quem o autor nasce no mesmo momento em que a obra, já que “a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida” (Barthes, 2004: 59).

Relacionando as concepções de autobiografia e autoria desenvolvidos anteriormente aos filmes a serem analisados, defende-se a ideia de que, no gesto autobiográfico realizado nesses filmes, os sujeitos criam uma obra enquanto criam a si mesmos, expondo vestígios e lacunas próprias desse processo como resultado. Cada cineasta estetiza, à sua maneira, as existências de sujeitos-criadores – ao mesmo tempo sujeitos-objetos – que (re)criam seu próprio eu a partir de ficcionalizações levadas a extremos de mínimo e máximo. *Pacific* (2011), de Marcelo Pedroso, apresenta personagens que filmam a si mesmos dentro de um cruzeiro com um diretor que organiza estes registros que nasceram sem a intenção de se tornarem um documentário. *Doméstica* (2013), de Gabriel Mascaro, por sua vez, apresenta jovens que filmam seu cotidiano junto às domésticas, voltando as câmeras para a intimidade de suas próprias casas numa proposta previamente aceita para se tornar um filme. E, finalmente, em *Uma passagem para Mário* (2013), de Eric Laurence, o protagonista biografado concebe o filme junto com o diretor, que, em certo momento da narrativa, também aparece diante das câmeras.

***Pacific* – sobre artificialidades, performances e imagens amadoras**

Em primeiro plano, a imensidão do oceano... Uma mão segurando uma câmera digital... E, ao fundo, como pontos perdidos em um mar de *pixels*, vemos golfinhos que chamam a atenção de algumas pessoas. Nos planos seguintes, percebemos que estamos a bordo de um navio e, agora, cercados por uma dezena de outras câmeras e filmadoras digitais que procuram registrar não

somente um acontecimento, mas a *emoção* de um acontecimento. Ainda que o espectador não esteja a bordo do Pacific – um navio que conduz seus passageiros da cidade do Recife até a ilha de Fernando de Noronha em uma viagem por sete dias –, nos sessenta minutos seguintes, teremos registros do que aconteceu no navio ao longo de seu trajeto.

Em entrevista, o diretor afirma que a realização do filme contou com a triangulação de três pontos de partida: um deles, a leitura de *Cineastas e imagens do povo*, de Jean Claude Bernadet, em que o autor afirmava existir uma lacuna de representação de classe média no cinema brasileiro por se vincular a uma representação de um “outro de classe”. Com esse mote, o segundo ponto foi uma experiência pessoal: uma namorada dele havia participado de um cruzeiro e lhe contou história sobre o modo de vida no navio. Imbuído do anseio de registrar esse excesso, o ponto de alinhavo foram leituras sobre noções de sociedade de espetáculo.³ Uma das maiores evidências desse fetiche pelo “se ver” pode ser comprovada na ampla exposição da intimidade e das narrativas íntimas em vídeos amadores, que investe em *performances* e narrativas que evidenciam os processos de subjetivação dos sujeitos criadores. O que isso quer dizer? Talvez que, bem mais que uma transpiração pura e imaculada de um “eu” utópico, produzir vídeos digitais com câmeras amadoras e caseiras tem se tornado um espaço em que um “eu” constrói sua identidade ao mesmo tempo em que ela se torna visível midiaticamente (Valadares, 2011). Para o cineasta, as formas de entretenimento concebidas para o modo de vida dentro do navio possibilitam pensá-lo como uma “arquitetura de visibilidade”, funcionando como “um grande incentivo e um grande catalisador da ideia de *performance* de pessoas que vão estar ali se filmando pra serem vistas naquele lugar” (Pedroso, 2015. Entrevista).

Mesmo que o registro da intimidade seja retroativo às primeiras experiências dos irmãos Lumière – em *O almoço do bebê* (1895), por exemplo –, a convivência intensa com dispositivos fílmicos torna a necessidade de criação e publicização deste “êxtimo” (Sibilia, 2008) – um “íntimo” pensado para se tornar externo – muito mais naturalizada no cotidiano. Nessa intimidade que se constrói para se tornar pública, uma diversidade de produtos alimentam nosso desejo de consumo da intimidade alheia – *reality shows*, vídeos amadores, *vlogs*, *flogs*, redes sociais etc. – ao mesmo tempo em que evidenciam nossas demandas por certo “frescor” da realidade que se mescla ao artifício, caracterizando a *performance* como um ato que revela um “devir” dos sujeitos ao invés de fingimento ou dissimulação (Brasil, 2010). Enquanto a subjetivi-

3. Pedroso referencia diretamente ao livro *A sociedade do espetáculo*, trabalho mais conhecido do escritor francês Guy Debord.

dade se mistura a esse regime de visualidade, esta, por sua vez, também tem enfatizado cada vez mais uma dimensão performativa, um espaço em que o sujeito pode se reinventar. Ao mesmo tempo, ao trazer uma impressão de real inerente ao caráter do amadorismo dos “atores”, os *reality shows*, os telejornais e vídeos amadores se revelam práticas audiovisuais que visam “criar um espetáculo” (aparentemente) sem simulação, indeterminado e aberto ao descontrole do real – o que tornaria essas imagens um lugar de experiência genuína e imediata (no sentido de instantânea e sem mediação). Esta prática parece remeter mais a um gesto de “colocar a vida em jogo”, submetê-la a um experimento midiático, absorvendo o artifício e incorporando-a a um “real”. Por outro lado, estes artifícios não estão descolados das potencialidades de formas de existência, e “concretizam” certo desejo do “vir a ser” daquilo que nos transformamos quando estamos performando nesta “interioridade hipertrofiada” (Sibilia, 2008).

A possibilidade de registro oferecida pelo aparato técnico possibilita um gesto que nos faz construir personagens a partir das pessoas que somos, oferecendo recortes e fragmentos de nossa “personalidade” que se retroalimentam no trânsito entre os universos “virtual” e “real”. Quando está por trás da câmera e se filma, a “pessoa” se mistura à “personagem”, manifestando, ao mesmo tempo, três versões de si – autor, personagem e narrador. No documentário, a criação do personagem a partir do entrevistado exhibe outras subjetividades e enfatiza a indeterminação e a fragmentação – elementos que se associam facilmente às demandas de “verdades” mais particulares e fragmentadas. Quando pensamos nas imagens amadoras, em um primeiro momento, seria possível aproximar estas ideias ao conceito de *performance*, revelando a construção de uma cultura a partir do artifício e alimentando as indistincões entre real e ficcional como um lugar de trânsito entre autor, narrador e personagem numa mesma figura (Klinger, 2008).

Neste contexto, a *performance* pode ser tanto compreendida como “ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida” (Zumthor, 1993: 222) como se relacionar aos gestos e ações cotidianas dos sujeitos com o espaço da “cena”, o mundo “real” em volta e suas instâncias de encenação – além das múltiplas e diversas configurações entre um extremo e outro. Nas imagens do documentário *Pacific*, o gesto da *performance* pode ser pensado como uma representação, através de uma presença ou recriação corpórea, de um personagem de si ao mesmo tempo concebido e vivenciado pelas pessoas que participaram do filme. Ao nos fazer ver as intenções do sujeito enunciador e do “inacabamento” artístico dos registros, o caráter performático nas imagens amadoras as transforma “numa forma

discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona” (Klinger, 2008: 26). Depois das cartelas que explicam ao público o dispositivo concebido por Pedroso para seu filme, segue-se uma sequência de duas imagens: primeiro, um plano subjetivo nos faz intuir um sujeito que ajusta a câmera a partir da qual estamos observando para filmar algum evento posterior e, em seguida, um show no navio, em que uma cantora canta *New York, New York*. A união destes breves acontecimentos, originalmente dissociados entre si no momento em que foram feitos, de certa forma, comenta a respeito do conteúdo que o espectador verá a seguir: uma imbricação entre cenas de “preparação da vida”, do cotidiano; e o momento do palco, do exibicionismo.

Estes primeiros momentos já dão a saber um pouco do que podemos chamar de um “excesso da imagem” que *Pacific* procura criticar: durante a viagem, os registros feitos pelos passageiros fazem pensar que todos os momentos, sem exceção, precisam ser registrados. Neste panorama de imagens, as regiões de fachada – em que as encenação acontecem – e de fundo – “onde se passa uma ação relacionada com a representação, mas incompatível com a aparência alimentada por ela” (Goffman, 1985: 126) – mesclam-se até onde seus atores/personagens permitem que seu público acesse. Essa transformação do espaço dos bastidores em palco é reforçada na montagem do documentário: algumas pessoas parecem assumir personagens durante a viagem, atuando como apresentadores do cruzeiro para um público que assiste às imagens, os possíveis espectadores quando a vida retornar para o cotidiano. Para esses sujeitos, parece não ser suficiente vivenciarem a experiência oferecida pelos profissionais do cruzeiro: assumindo posição de emissores e criadores de conteúdo, os passageiros se preocupam em narrar para a câmera as formas de diversão para aqueles que acompanham sua viagem. Para o diretor, essas formas de entretenimento funcionam sob um regime quase disciplinar, em que a felicidade vira um imperativo e o desejo de registro desse prazer, amplamente estimulado, em que o *Pacific* vira uma grande “máquina de experiências em que todas essas determinações sociais ligadas à visibilidade estão sendo agenciadas entre as pessoas ali e o filme revela como as pessoas negociam com aquilo a partir da imagem” (Pedroso, 2015. Entrevista)

Os passageiros parecem desejar criar, eles mesmos, suas próprias vivências dentro do cruzeiro: em certo momento, acompanha-se um casal entrar em um salão vazio, mas repleto de mesas e cadeiras e atuarem como se não estivessem sendo filmados – andando pelo salão, abrindo as janelas, sentando ao piano e fingindo tocar e cantar. Por mais que suas ações sejam compreensíveis pelo fato de estarem em um ambiente que incentiva a vivência do festivo, os personagens do filme, pelo modo como seu diretor os organiza, parecem

querer encenar as imagens de propagandas de viagem recorrentes na mídia – sempre plenos em felicidade e duplicando sua exaltação em uma reiterada *performance* de si mesma. Esta apropriação de elementos e expressões presentes na cultura audiovisual da televisão (como “*close*”, “*zoom*” e “*corta*”), definem a maneira como os sujeitos se aproximam e exploram os espaços. A difusão das tecnologias digitais representa não somente uma apropriação técnica, mas, principalmente, uma ressignificação cultural: à possibilidade de filmar incorpora-se um repertório de gestos da TV e do cinema.

As citações são recorrentes nas imagens. Alguns passageiros recriam uma famosa cena⁴ do filme *Titanic*, de James Cameron; outros, comportam-se como apresentadores de um programa de auditório e entrevistadores, perguntando a parentes e amigos sobre a experiência da própria viagem. Nesse *reality show* concebido e registrado pelos próprios passageiros, eles tornam sua própria vida palco de encenações e hipertrofiam os personagens de si mesmos. Na ânsia de “se ver” na tela, os passageiros do Pacific dirigem as câmeras para seus próprios rostos em diversos momentos – diante do espelho do quarto, bebendo margaritas, dançando nas festas e beijando os parceiros durante e após a contagem regressiva do Réveillon –, acumulando, inconscientemente, os lugares de autor, narrador e personagem (como no conceito de autobiografia de Lejeune). Mostram-se como autores porque estão segurando a própria câmera que os filma e co-criando o acontecimento que os reúne; como narradores por conduzirem a câmera em um momento no tempo e no espaço que registra um acontecimento; e como personagens, por se mostrarem enquanto recortes dos sujeitos que são para um público que se supõe estar assistindo àquele material.

Em *Pacific*, a autobiografia parece se vincular a outros movimentos do documentário contemporâneo – como as imagens de arquivo e amadoras –, mas sua camada de crítica ao excesso da imagem toma à dianteira de qualquer melancolia que esse gênero pode suscitar no leitor comum. Este desejo voraz de registrar e narrar um presente descartável parece ser comentado em uma cena de um par de pés descansando na popa do Pacific, em que a câmera registra os rastros que o navio acabou de deixar na água, e que, depois de alguns segundos, certamente desaparecerão: por maior que seja a ânsia de registrar um momento, uma imagem nunca será a experiência.

4. Cena em que Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) segura a protagonista, Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) na proa do navio e, em seguida, a beija.

Sobre autorias compartilhadas e empoderamentos do “Outro” em *Doméstica*

Em *Doméstica*, de Gabriel Mascaro, vemos jovens de classes distintas que registram o cotidiano de trabalho das empregadas domésticas de suas próprias casas, revelando camadas de autobiografia quando percebemos que os depoimentos dos jovens que se filmam são organizados por um diretor que lhes faz a proposta do documentário.

Vanusa e Valdomiro

*É bom cortar depressa o mal pela raiz
É bom tomar cuidado, não se machucar...
(O mal pela raiz, de Reginaldo Rossi)*

Logo nas primeiras imagens, fica evidente a forte relação que Vanusa, a primeira doméstica cuja história é colocada em cena, com o rádio: a empregada é exibida se relacionando com a música quase como uma companheira. Enquanto trabalha em um espaço (aparentemente) asséptico, Vanusa é registrada em seu cotidiano por Valdomiro, o rapaz que a filma. O garoto, assumindo a função de direção de cena, aparece, vez por outra, com seu rosto diante da câmera, tanto conduzindo o público ao longo dos acontecimentos como dirigindo suas personagens ao desejar extrair delas o máximo de naturalidade em suas *performances*.

Este exercício de direção se mostra ainda mais evidente quando, enquanto é levado de carro por Vanusa encarna a figura do entrevistador (postura que aparece com certa naturalidade certamente por conta do contato com os meios de comunicação de massa e a noção do que seja uma entrevista) e empresta a todo este bloco uma estética *vlogger*, conduzindo a leitura do público. Em alguns momentos da narrativa, ambos parecem separar o ambiente restrito aos “bastidores” e os momentos da “cena” a ser registrada. Enquanto que, nos espaços de “coxia”, acontecem certas preparações (como na mesa de almoço onde se reúnem as três empregadas e ouvimos Valdomiro dizer “Vai, conversem aí. A câmera não tá aqui” ou quando Vanusa passa protetor solar antes de ir ao sol lavar o carro), nos ambientes de “palco”, começam as *performances* que, por mais que tenham seu ar de cotidiano, funcionam como eus que não são necessariamente as pessoas em sua esfera cotidiana. Pode-se pensar que Mascaro opta por manter estes dois momentos dentro do filme como estratégia de quebra da ilusão de naturalidade das *performances* a que assistimos, revelando ao público que se trata de uma encenação.

Esta questão de *performance* se mostra ainda mais explícita na conclusão do núcleo Vanusa e Valdomiro no momento em que, após conduzir o garoto para o colégio, a doméstica se torna, ela mesma, a operadora da câmera enquanto dirige de volta para a residência, invertendo os lugares de poder até então determinados. Neste momento, Vanusa assume a direção da cena e posiciona a câmera em direção a seu próprio rosto e, ao se emocionar com a música *O mal pela raiz*, de Reginaldo Rossi, começa a discorrer um monólogo. A imersão em suas próprias reflexões é tamanha que ela parece esquecer a existência de um público, como se este não soubesse que ela mesma havia posicionado a câmera diante de si, como se ela não estivesse se dirigindo.

A autorrepresentação, no caso deste núcleo, se explicita nas permutas entre Vanusa e Valdomiro: se, ao assumir a direção, o garoto assume o lugar de poder, exibindo muito de si para o espectador e priorizando a personagem que registra, a doméstica, por sua vez, é tomada pelo mesmo sentimento de poder ao segurar a câmera. O relato retrospectivo de si que cita Lejeune aparece aqui de forma explícita, já que Vanusa rememora seus dilemas amorosos mencionados em depoimento anterior dialogando com a música de Rossi, reverberando a relação da doméstica com o rádio – explícita desde a primeira cena.

Dilma e Perla

*Shalom Aleichem mal-achei hasharet mal-achei elyon,
mimelech malchei hamelachim hacadosh baruch hú...
(canção tradicional judaica)*

O segundo núcleo de patrão-doméstica começa com a adolescente Perla arrumando o cabelo diante da câmera e, em seguida, um plano do ponto de vista de dentro de um armário embaixo da pia da cozinha. Investindo em uma fotografia mais criativa que a do bloco anterior, e que não revelam, de início, o rosto da empregada (nem seu nome, na realidade), a direção da adolescente parece se concentrar mais nas ações do que nas falas da doméstica. Ao mostrar Dilma preparando refeições e limpando a residência, Perla sugere um registro do cotidiano a partir de um ponto de vista distanciado e uma fotografia mais clássica – em oposição à câmera tremida e aos *zooms* de Valdomiro, por exemplo. Ao posicionar a doméstica sentada no sofá para contar um fragmento de sua própria história, a adolescente parece tornar Dilma protagonista e exibe a intimidade controlada com que a jovem senhora parece se identificar no espaço familiar alheio, já que essa parece carregar melindres por estar sendo registrada no seu ambiente de trabalho.

A separação “cordial” entre patrões e empregados na casa também aparece durante a refeição realizada no *shabbat*⁵ judaico, onde a doméstica parece pouco à vontade com o ritual (ainda que ele aconteça na casa da família), mas confessa, posteriormente, que já havia sonhado participar do mesmo. Apesar de encenada, a intimidade do exercício religioso na família se torna pública através de uma câmera estrategicamente posicionada que registra todas as explicações que a cerimônia demanda para quem a desconhece. O autorregistro, neste núcleo, ecoa – a partir dos enquadramentos e diálogos em cena bem mais rígidos do que no caso anterior – a relação da doméstica com os patrões, permitindo que poucos momentos apareçam fora de um *script* prévio, que dá muito pouca margem para o desdobramento do processo criativo. O relato retrospectivo, nesse caso, apresenta um controle bem maior pelas mãos da adolescente, já que se restringe aos depoimentos de Dilma para a câmera: a doméstica, em nenhum momento, toma para si a possibilidade de se autorregistrar, delegando todo o gesto de filmar à jovem e limitando-se a atuar diante das lentes.

Maria das Graças e Alana

... *Mais um, mais um Bahia*
Mais um mais um título de glória
(Hino do Esporte Clube Bahia)

As primeiras imagens deste bloco deslocam o retrato familiar que havia sido exibido até então: Maria das Graças, conhecida como Gracinha, aparece em cena com uma toalha na cabeça e dança enquanto escuta uma música. Ao contrário de Vanusa, com que a música parece preencher o espaço de trabalho, para Gracinha explora mais sua espontaneidade e intimidade de forma mais evidente. Nesse meio tempo, o espectador tem a oportunidade de explorar um ambiente mais despojado, onde as fronteiras entre as relações de afeto e trabalho são, certamente, mais nuançadas. Alana, adolescente de 16 anos, assume a função de narradora oficial, e nos conduz, assim como Valdomiro, através das atividades cotidianas da empregada da família, que, como afirma a jovem quase como uma curiosidade, passou a trabalhar durante a madrugada em sua casa.

A câmera na mão acompanha de perto os afazeres da doméstica, que parece extremamente à vontade em cena, contando suas histórias de vida e, por vezes, exibindo inconscientemente certo ar enunciativo⁶ dentro do próprio filme. Em

5. *Shabat*, também grafado como sabá ou sabat, é o nome dado ao dia de descanso semanal no judaísmo, simbolizando o sétimo dia em Gênesis, após os seis dias de Criação.

6. Aqui, toma-se de empréstimo o termo enunciação fílmica para tratar da explicitação de uma subjetividade no uso da linguagem imagética, fazendo emergir os “vestígios linguísticos

falas como “Não me filme!” ou “Ela (a produtora) disse para gravar coisas interessantes” ou “Ela vai descansar na mesa, minha gente”, Alana e Gracinha deixam claro para o espectador a existência de uma linha que deveria separar em polos opostos diretor e personagem, e assim nos fazem perceber que estamos diante de um objeto fílmico. Tornar claro que existe alguma coisa em processo de construção altera a dinâmica da cena de tal modo que diretora e personagem começam a criar situações para serem expostas diante da câmera de maneira explícita: Gracinha coloca para tocar diante da câmera o hino do Esporte Clube Bahia e se exhibe para as lentes de sutiã pouco antes de nos mostrar sua camisa do mesmo time com orgulho de quem ama as coisas mais simples da vida. A estes momentos de alegria e desprendimento, se alternam dificuldades e cansaços diários, quando a câmera de Alana surpreende a doméstica dormindo no sofá pouco depois de encerrar seu serviço; o mesmo acontece quando ao contar seu cotidiano, chora breve e discretamente ao mencionar o filho morto em um assassinato – emendando, em seguida, que se sente feliz e à vontade na casa da patroa por ter um colchão ortopédico e um pequeno ventilador. Ao conceber encenações para serem registradas pela filmadora, Gracinha e Alana desejavam criar as “cenas interessantes” solicitadas pelo dispositivo concebido pelo diretor e, nesse movimento, a doméstica se deixa conduzir pelo próprio exercício do discurso, fragilizando-se no momento em que se lembra do filho.

A jovem Alana aparece pouco diante da câmera em comparação aos jovens vistos até então, e parece oferecer a Gracinha certo protagonismo, criando um diálogo com esse público ideal que está em um futuro próximo (assistindo-as nas telas do cinema) e, assim, deixando de nos parecer imagens em uma tela e evocando sua tridimensionalidade externa à cena. A noção de autorrepresentação, nesse núcleo, configura-se mais na concepção e *performance* nas cenas do que propriamente na operação da linguagem audiovisual. Mesmo que Gracinha não manuseie a câmera, ajuda a construir a personagem de si mesma e a encenar seu próprio cotidiano a partir da possibilidade de registro.

Helena e Juana

(...)

A história entre Helena e Juana começa em uma área de serviço de uma casa com poucos recursos (comparada às anteriores), onde Helena trabalha,

do comentador no seio de seu enunciado” (Kerbrat-Orecchioni in Gaudreault e Jost, 2009: 59). Pode-se afirmar que a enunciação fílmica aparece quando o “efeito-ficção” esmaece e oferece lugar à percepção da presença da linguagem cinematográfica, o que varia de acordo com o espectador e seu conhecimento da linguagem.

enquanto a pequena filha Fernanda observa a mãe. Em seguida, somos interpelados por Juana, que afirma diante da câmera que enxerga a doméstica como uma irmã mais velha – para quem conta seus problemas, aventuras amorosas, alegrias. Ao longo deste núcleo, observamos outras mesclas entre o espaço da intimidade e do trabalho: a mãe de Juana, Lúcia, afirma considerar Helena como uma filha e que ela faz parte da família. Ainda comenta que, quando soube da gravidez da empregada, ela mesma conduziu a moça à maternidade, deu o primeiro banho na pequena Fernanda e gestos como este teriam consolidado ainda mais o laço familiar que já existia na casa entre as duas.

Juana assume o lugar da diretora e da narradora, acompanhando o cotidiano de Helena sem que a doméstica fale em nenhum momento diretamente ao espectador e poucas vezes exibindo seu rosto para a câmera. Pelos elementos que o filme nos permite ver, não é possível afirmar se se trata de um desejo da empregada em não falar diante da câmera ou se o silêncio de Helena é um gesto inconsciente do registro realizado pelas patroas. Pelo recorte que Mascaro expõe, Juana e sua mãe, ao contarem suas próprias histórias misturadas à narrativa sobre a vida de Helena, evidenciam mais a relação de afeto que possuem com a empregada do que os outros núcleos. Talvez, além daquele breve momento em que Vanusa coloca a câmera diante de si e chora para nós, seja este núcleo mais autobiográfico do longa de Mascaro, mas que, ironicamente, não foca na empregada doméstica. Autobiográfico por manifestar o relato retrospectivo de que fala Lejeune, mas cujo gesto de contar não pertence ao personagem que deveria protagonizá-lo: Helena. Pela forma como narram a história da doméstica, Juana e sua mãe explicitam uma afeição por seu personagem, mas, independente disso, não se pode negar que assumem o poder de fala de Helena e, com isso, terminam negando à sua protagonista a possibilidade de se autorrepresentar, tornando-a invisível.

Flávia e Ana Beatriz

*... E quando você toca em mim
Eu fico toda molhada
(Baby Doll, da Banda Metade)*

O núcleo seguinte começa com a imagem da adolescente Ana Beatriz limpando a lente da câmera e, em seguida, apresentando a empregada, Flávia, contratada para cuidar da casa e de Mateus, seu irmão. Diferentemente das outras histórias apresentadas até aqui, Flávia foi contratada pela mãe de Ana Beatriz, que também trabalha como empregada em outra residência, reforçando o “grau de enraizamento da “cultura de ter empregada doméstica” presente não

só na classe dominante, mas como uma realidade presente até em grupos economicamente vulneráveis” (Mascaro, 2012. Entrevista). Em uma casa com poucos recursos, Ana Beatriz descreve as atividades de Flávia durante o dia e alterna cenas junto a sua protagonista: Flávia dá banho em Mateus, nos fundos da casa, limpa as panelas e participa de brincadeiras com os dois irmãos. Junto a estas cenas cotidianas, Flávia deliberadamente também performa diante das câmeras e mostra consciência de seu próprio protagonismo, comentando com Beatriz em certo momento da narrativa “Eu sou a empregada, minha filha. Eu que tenho que aparecer. Minha filha, isso é pra quem pode. Tu não pode!”. Por mais que não opere a câmera, Flávia conduz, assim como Gracinha e com sua simpatia e presença, os olhares do espectador tanto nos momentos mais delicados, como quando conta as situações de adultério e aborto por que teve de passar anos atrás, assim como em instantes mais relaxados – como quando realiza, jocosamente, uma dança sensual diante de Mateus ao som de *Baby Doll*, da Banda Metade.

Ana Beatriz assume o lugar de diretora das cenas do cotidiano e das *performances* que constroem a personagem de Flávia para o público, deixando explícito, em alguns momentos, esse papel⁷: como quando, ao registrar Flávia lavando as panelas por mais tempo do que acreditava ser necessário, imediatamente grita “Que demora, Flávia. Pega a bacia agora e vem” ou nos momentos em que provoca a doméstica ao dizer que ela “estava muito amostrada” diante da câmera. Dos adolescentes do filme, talvez Beatriz seja aquela que oscile no lugar do poder no que se refere ao relacionamento com a doméstica. Por, provavelmente, pertencerem a classes sociais semelhantes, Beatriz e Flávia dialogam de forma bastante horizontal e sem hierarquias muito distantes e, pelo que o filme nos permite perceber, conceberam as *performances* da empregada em conjunto – enfatizando cenas mais lúdicas e relatos retrospectivos através de depoimentos, mesmo que a doméstica não detenha o poder de uso da câmera.

Sérgio e Jenifer

Feliz Natal...

A próxima sequência começa com a imagem de uma câmera subjetiva: desta vez, não acompanharemos o cotidiano de uma empregada doméstica, mas de um empregado doméstico. Sérgio, um sujeito silencioso e reservado que já passou dos 50 anos, realiza os afazeres na casa de Jenifer, jovem que

7. Esses momentos reverberam também certo ar enunciativo como nas cenas em que Gracinha e Alana deixam “escapar” os vestígios da concepção da encenação.

conduz a narrativa e que também fala diretamente para a câmera. Ao incluir a representação de uma minoria masculina no exercício do emprego doméstico, Mascaro parece apresentar uma proporção da quantidade mínima de homens que cumprem esse tipo de ofício, em comparação à de mulheres⁸. Por se tratar de um personagem que pouco fala, as imagens deste bloco privilegiam muito mais o registro da presença de Sérgio em meio à família, do que seu convívio com a família da jovem. Se o doméstico pouco fala de sua história de vida, sua trajetória é contada pela mãe de Jenifer, que afirma ter resgatado o jovem senhor quando ele acabava de sair de um casamento problemático.

A intimidade do doméstico acontece, neste caso, em uma terceira pessoa, que, de certa forma, se apropria da história de Sérgio, ainda que o faça com generosidade. Dialeticamente, as 24 horas por dia e 7 dias por semana de convivência não bastam para que Sérgio desenvolva intimidade na relação com os patrões: uma ideia que se ilumina na cena da comemoração natalina, já que enquanto todos se abraçam desejando “Feliz Natal”, Sérgio parece meio deslocado – um sentimento que fica ainda mais forte quando o vemos, durante a ceia, levando seu prato para comer do lado de fora, observando as luzes da rua. Da mesma forma como vimos na história de Helena, Sérgio pouco se mostra para seu público, deixando que os narradores oficiais contem sua própria versão dos fatos. Pelo que se opta por mostrar, parece mais uma posição do próprio Sérgio diante da câmera e dos sujeitos, carregando uma timidez que se mescla aos afetos que se evidenciam nos elementos ditos e não ditos, registrando uma autobiografia que se revela pelos relatos de terceiros – num gesto que parece revelar mais altruísmo do que autoridade, na verdade. A autobiografia, tanto em Helena como em Sérgio, aparece nos relatos de si concretizados pelos patrões e no modo como o doméstico se mistura às suas histórias – caracterizando mais uma narrativa de si que *inclui* o outro.

Lucimar e Luís Felipe

*The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind...
(Blowin' in the Wind, de Bob Dylan)*

O último bloco do documentário, certamente, traz o retrato mais distanciado emocionalmente (e potencialmente menos otimista e mais incômodo) na relação patrão-empregado: Luís Felipe, o jovem com a câmera, inicia seu

8. Segundo Nobre (2004), no Brasil, no emprego doméstico, em 2001, dos quase 6 milhões de pessoas que preenchiam esse nicho, 94% eram mulheres. O emprego doméstico concentra 19% da força de trabalho feminina no Brasil, sendo considerada alternativa para as mulheres com baixa escolaridade e/ou com mais idade e que perdem emprego em mercados mais formais.

núcleo parecendo indeciso na maneira de como se portar diante da câmera e, posteriormente, se direciona até a cozinha para Lucimar, a empregada da casa, convidando-a a participar do documentário. Essa cena, por caracterizar um pouco do dispositivo do documentário perpetrado por Mascaro, poderia até figurar em seu início, mas, ao incluir essa cena nesse núcleo especificamente, o diretor nos permite inferir uma relação mais distante do que aquelas exibidas anteriormente. Essa estratégia termina evidenciando uma relação mais fria entre patrão e empregado depois de contemplarmos tanta proximidade e intimidade nos núcleos anteriores. Ao escolher mostrar uma relação quase contratual que Luís Felipe estabelece com Lucimar no momento de assinar o termo de autorização de uso de imagem, Mascaro termina nos fazendo ver uma conexão menos íntima que se criou naquele núcleo. Enquanto os outros espaços, conscientemente ou não, esforçam-se para exibir a construção de uma intimidade na relação trabalhista, nesse núcleo, a relação contratual se explicita a partir não somente do gesto do jovem que registra a doméstica, mas das escolhas de Mascaro como diretor, ao que comenta:

O que mais me interessa no filme é a capacidade de fabular sobre a negociação da imagem empreendida entre os jovens e as empregadas, cada um a seu modo. Se os jovens aproveitaram uma relação de poder dada para adentrar na intimidade da empregada, (...), o que me deixa feliz é a potência dessa imprecisão que emana no filme do início ao fim (Mascaro, 2012. Entrevista)

Nesse segmento, a empregada usa um uniforme padronizado, o ambiente organizado e aparentemente mais regrado em comparação com os outros relatos e que investe no branco das paredes e dos móveis registrados através de enquadramentos quase sempre distantes – com uso particular do plano de conjunto –, simétricos e calculados, sentimos a concretização de um ambiente formalizado e carregado de sentimentos não ditos. Ao ser entrevistada pelo jovem, Lucimar fala evasivamente sobre seus sentimentos em relação ao contexto que a cerca, em um texto pontuado por lacunas de silêncio que incomodam por nos fazer imaginar a quantidade de sentimentos reprimidos ao longo dos anos de convivência no ambiente. Dentre os personagens, este parece ser onde existe um trabalho de *mise-en-scène* mais elaborado por parte do jovem adolescente: usando *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan, como trilha sonora para as imagens do álbum de fotografias pessoal da mãe com Lucimar, mostrando cenas da infância, o jovem direciona certo modo de ler a imagem ao incluir a música e seu posterior *cover* da mesma.

No filme de Mascaro, os personagens, ao invés de contarem suas histórias de vida para um desconhecido que lhes aponta uma câmera, são filmados por rostos familiares e que também voltam a câmera para si mesmos. No momento em que coloca os jovens como diretores de suas cenas com uma

proposta em comum, ao longo da passagem dos núcleos, percebemos não somente as distinções no dia a dia de cada família, mas principalmente os modos de ver através das próprias lentes. Se, em alguns, o distanciamento emocional se explicita por meio dos enquadramentos mais gerais e na forma evasiva em que se estabelecem os diálogos; em outros, a espontaneidade e a pouca preparação das situações registradas explicita certa impulsividade e intimidade que carece nos outros relatos. Se os enquadramentos e movimentos de câmera de jovens como Luís Felipe e Perla se caracterizam por aspectos como simetria, poucos elementos na *mise en scène* – o que denota certa organização visual – e pouco uso de câmera na mão, estes elementos, nos segmentos de Ana Beatriz e Alana, por exemplo, desaparecem: enquadramentos mais assimétricos, uma direção de cena com excesso de elementos e uso recorrente da câmera na mão. A maneira como as câmeras são empunhadas e apropriadas, nestes casos, expõe, além do modo como estes jovens atuam no mundo, a relação que estabelecem com suas próprias empregadas.

Mergulhos no deserto – sobre *Uma passagem para Mário* e a autobiografia como relato do presente

Talvez o documentário que se alinhe mais à uma ideia mais clássica de autobiografia dentre os filmes escolhidos para esta pesquisa seja mesmo *Uma passagem para Mário*. Por mais que não seja o diretor do filme, Mário participou da concepção do argumento e, certamente, se alinhou bastante ao seu parceiro de criação e de cena, Eric Laurence, diretor do filme, para desenvolver o andamento do processo. Com a produção cada vez mais diversa dos gêneros autobiográficos contemporâneos, o valor biográfico torna-se cada vez mais uma questão problematizável, já que, muitas vezes, a multiplicidade de formas alinhadas às tessituras autobiográficas no âmbito da literatura permitiu a concepção de uma nomenclatura que não se circunscreva por regras tradicionais como “unidade de ação, estrutura centralizadora da enunciação, organicidade da diegese e retrospectiva linear” (Santos, 2007: 10), ignorando uma demanda pela autenticidade e enfatizando as possibilidades do imprevisível no discurso.

Ao invés da referência à realidade como fator de autenticidade, os relatos autobiográficos são cada vez mais determinados por um questionamento sobre o processo de sua escritura: “uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena” (Lejeune, 1998 *apud* Pace, 2012: 59), flertando com a exposição do inacabado, do *work in progress*, abrindo espaço para a emergência do processo criativo e de reflexões sobre as limitações representativas das narrativas – aspecto forte nos documentários reflexivos. Caracterizada pela miscelânea entre “passagens observacionais com

entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos” (Nichols, 2005: 49), o documentário reflexivo explicita o cineasta como um observador subjetivo do real e o documentário como forma de representação dessa subjetividade, evidenciando não somente o discurso do cineasta, mas revelando um “*processo* de construção de significado (que) se sobrepõe aos significados construídos” (Nichols, 2005: 64. Grifo no original).

A presença do diretor no filme como um fator determinante nas histórias que estão sendo contadas aparece desde os filmes do *cinéma vérité*, particularmente em Jean Rouch e seus *Jaguar* (1954-1967) e *Chronique d'un Été* (1960). Ao emergir na tela com seus personagens e manifestar os bastidores do processo criativo e a presença compartilhada que se sobrepõe a uma representação distanciada, o diretor flerta com uma “escrita em colaboração” e com uma autobiografia que se escreve no ato, sendo “o relato retrospectivo de que fala Lejeune se transformando em um relato que se constrói” (Freire, 2003: 23). No filme de Eric Laurence, a câmera acompanha o cotidiano de Mário Duques, psicólogo amigo do diretor que está doente em estado terminal de câncer no fígado, em uma preparação para uma viagem ao deserto de Atacama. O protagonista filma seu próprio cotidiano acompanhado por Eric, que, após a morte do amigo, se insere na história, dividindo com Mário o protagonismo do longa.

O longa começa com a imagem de uma imensidão azul do fundo do mar, envolvido pelo som ambiente, seguido da aparição de um sujeito que manipula a câmera e modifica sua posição. Sobre uma trilha sonora etérea, vemos a imagem de um sujeito que parece se perder em sua própria possibilidade de flutuar e mergulhar para dentro de si: se trata de Mário Duques. Em seguida, vemos este mesmo sujeito manipulando a câmera em situações distintas: em uma rua de subúrbio com amigos, em um bar e em um ambiente familiar, brincando com sua sobrinha e festejando. Por mais que seja uma “intrusa”, a câmera parece ser uma testemunha das experiências deste sujeito ainda desconhecido pelo espectador. Depois, mergulhamos junto com este mesmo sujeito no fundo do mar, onde, depois de passar por cardumes de peixes e de nos embriagar por certa serenidade de uma vida desconectada do cotidiano, encontramos um imenso navio naufragado⁹. Se, a princípio, ele parece somente um ambiente onde plânctons e corais podem habitar, imediatamente somos tragados pela

9. Segundo Laurence, essas imagens de navios naufragados faziam parte de um projeto de um documentário do próprio Mário sobre naufrágios na costa pernambucana, intitulado *Náufragos e naufrágios*. Essa cena não foi filmada por Mário, mas por um amigo de ambos, Fernando Clark, mas Mário exibiu para ele essa cena uma diversidade de vezes, diante do que comenta: “O fascínio de Mário pelos naufrágios sempre me gerou muita curiosidade. O fato de uma pessoa com câncer ser tão interessada em embarcações naufragadas me parecia algo incrivelmente simbólico”. (Laurence, 2014. Entrevista).

possibilidade de lembranças sobre o que poderia ter sido aquele navio. Seria ele um vestígio de uma não-existência diante dos olhos humanos ou, por não estar diante dos nossos olhos, ele, simplesmente, se tornou fruto de uma outra forma de experimentar o mundo? A próxima sequência interrompe esse fluxo de ideias: em um consultório médico, em que Mário e Eric (ainda em off, cobertos pela tela preta) conversam com um médico. A partir das conversas, compreendemos que Mário está com um quadro clínico complicado e planeja realizar uma viagem ao Deserto do Atacama como parte de um projeto para um documentário.¹⁰

Depois de uma tela preta que nos informa o título do filme, segue-se uma viagem de avião em meio a uma tempestade e um sujeito solitário, que assiste, em seu notebook, imagens de Mário. Este mesmo sujeito exibe trechos do que parece ser um roteiro cinematográfico onde aparece, diversas vezes, o nome Mário seguido de expressões como “ficaria extasiado...”, “poderia seguir com...”, “poderia fazer...”. Imediatamente, damos conta de que a presença de Mário, que cruza o longa a partir de então, acontece através das imagens e de um nome que emerge mais como um fantasma que desvela um futuro imaginado que se transmuta em passado sem ter atravessado o presente. A partir de então, acompanhamos Eric em uma jornada de superação pela morte do amigo, situação que não havia sido planejada no projeto do documentário. Laurence afirma que amigos com quem ele conversava o estimularam a prosseguir com a realização do filme e teve a ideia de realizar ele mesmo a viagem ao Deserto do Atacama. Para isso, o diretor conta que sentiu a necessidade de se expor da mesma forma que o amigo havia realizado em seus registros autobiográficos. Seguimos Eric pela viagem na Bolívia, conduzindo entrevistas sobre uma ideia de amizade com sujeitos diversos que encontra ao longo da caminhada – entremeadas com registros autobiográficos de Mário. “O medo da morte sinaliza que, talvez, não estejamos vivendo como desejaríamos”, afirma outro entrevistado. Em um bar, vemos um Eric ainda distante, que pouco se posiciona diante da câmera e parece se resguardar em seu silêncio. Ele prefere ler o e-mail antigo do amigo (de outubro de 2010), em que menciona estar muito contente e emocionado com a versão do roteiro que Eric havia lhe enviado dias antes e que seria executado a seguir. O processo criativo, neste instante, começa a pulsar para além do que aparece na tela: Mário comenta sobre a satisfação

10. Laurence afirma que a proposta da viagem apareceu quando ele descobriu que tinha algumas milhas de voo sobrando e, ao comentar com Mário, decidiram rapidamente pelo Deserto do Atacama e a ideia do filme apareceu poucas horas depois: “eu liguei pra ele entusiasmado, dizendo que queria fazer um filme sobre ele. Mário me falou que naquele mesmo momento também tinha pensado sobre isso, (...) de que queria falar sobre a sua vida...” (Laurence, 2014. Entrevista).

que os registros autobiográficos estão gerando em suas experiências finais de existência.

Quem aconselha o diretor a deixar o amigo “seguir simbolicamente seu caminho” é um xamã,¹¹ que termina fortalecendo a jornada de Eric por um deserto inóspito, seco e pouco convidativo. A inserção dessa figura de mentor na narrativa nos faz perceber como a construção da jornada dos personagens ao longo do documentário apresenta uma estrutura bastante similar à dos roteiros ficcionais,¹² com uma diversidade de itens comuns à Jornada do Herói,¹³ de Christopher Vogler (ou monomito, nos termos de Joseph Campbell): temos um Herói, personagem coadjuvante alçado à condição de protagonista quando seu Aliado falece. Ao optarem por um roteiro que se transforma no momento das filmagens,¹⁴ os chamados “filmes de busca” como *33* (2003), de Kiko Goifman, ou *Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut ou *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, por exemplo, permitem uma criação audiovisual que implique, de certo modo, uma “reformulação do mundo, de modo a torná-lo menos programático e mais próximo das práxis humanas e inclusive dos corpos humanos” (Paiva, 2012: 2). Ao preferir lidar com o imprevisível como se estivesse dentro de um jogo, estas obras não tentam dar conta das grandes narrativas, mas procuram lidar com o micro, o íntimo e o imprevisível.

Em meio a essa sensação de incompletude e distanciamento, surgem algumas imagens de Mário no meio do mar, fora de foco. Na sequência, descobrimos que as imagens estão sendo projetadas nos imensos rochedos do deserto: da tela diminuta do notebook, a figura de Mário se expande infinitamente pelos grãos de areia e pedras, dissolvendo-se em terra e água ao mesmo tempo. Os peixes e algas marinhas serpenteiam os pedaços de metal enferrujado dos trens falecidos no cemitério, assim como a família e os amigos de Mário, constataando que a existência se transmuta, que o aparentemente morto oferece lugar para outras formas de ser. Em *Mário*, mostra-se perceptível no filme uma complexidade e uma sensibilidade de Laurence em estabelecer recortes que,

11. A referência a essa figura não se explicita no filme, mas Laurence (2015) afirma que se tratava, realmente, de um xamã, mas ele não queria trazer um aura espiritual ao filme, pois seu conselho poderia ser dito por qualquer pessoa.

12. Laurence (2015) afirma que essa construção do personagem de si mesmo com uma jornada apareceu mais da montagem do filme do que da gravação. Como ele não sabia exatamente o que as pessoas fariam para ele, as frases reflexivas e motivadoras de seus “mentores” foram sendo pinçadas no momento da edição.

13. O monomito é um conceito de jornada cíclica presente em mitos, de acordo com o antropólogo Joseph Campbell e outros acadêmicos, descrevem as narrativas de Gautama Buddha, Moisés e Cristo, por exemplo.

14. A própria inserção de Laurence no filme não foi pensada desde o início: “Eram só algumas cenas em que Mário estaria no deserto e jogaria futebol com os amigos, outra em que ia todo mundo tomar banho nu no lago de sal”. (Laurence, 2015. Entrevista).

ao mesmo tempo, mantém a vida em aberto para além do filme, mas solidifica as sensações sobre uma experiência que se estende antes e depois de sua projeção e carrega as maneiras de seu autor em lidar com a própria vivência.

E as *selfies* continuam... – considerações finais

A partir da análise destes filmes, foi possível ampliar as ideias de autobiografia de Lejeune e exemplificar os conceitos de autoria de Barthes, tomando como ponto de alinhavo o documentário. Ao imprimir sua própria leitura sobre o material original, Marcelo Pedroso, em *Pacific*, traduz uma memória íntima e familiar em uma memória do mundo, tangenciando um fascínio pleno em seu voyeurismo por admirar uma vida que poderia ser vivida por ele mesmo. Se os filmes-diário de Jonas Mekas, David Perlov, Jem Cohen e George Kuchar parecem carregar certa errância fleumática em suas narrativas miúdas, as *performances* festivas dos diários de viagem no cruzeiro transbordam um espetáculo que movimenta seu próprio processo criativo, cujo ponto de partida reside no próprio desejo de se registrar. Já em *Doméstica*, a partir da relação que esses “autobiógrafos do outro” desenvolvem tanto com seus objetos de investigação – as domésticas – como com seus instrumentos de coleta – as câmeras digitais -, é possível compreender que cada narrador concebe uma narrativa autobiográfica alimentada fortemente pela relação que estabelece com seu contexto. Se a autoria cinematográfica manifesta-se através da relação entre o imaginário (repertório dos sujeitos a partir da sua leitura de mundo) e o exercício da criatividade, a concepção do personagem em um documentário também exhibe uma das principais formas de fazê-lo.

E, finalmente, acredita-se que *Uma passagem para Mário* representa um recorte desta tendência da exposição e recriação de si absorvido e expandido pela sétima arte. A exposição de si, neste documentário e nesta sociedade repleta de redes sociais, *reality shows* e outras tantas formas de explorar o eu, se configura destas e de outras tantas formas. Se este problema da representação se tornou um dilema que fez os artistas reinventarem formas de criar, tornando-as cada vez mais simbólicas e abstratas ao invés de tentativas de reprodução da realidade, contemporaneamente, parecemos vivenciar um momento de um jogo, em que uma retroalimentação entre artificial e real se torna cada vez mais presente e evidenciada.

Referências bibliográficas

Barthes, R. (2004). A morte do autor. In *O rumor da língua* (pp. 57-64). São Paulo: Martins Fontes.

- Bazin, A. (1985). On the polique des auteurs. *Cahiers du cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Jim Hillier (ed.), Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Brasil, A. (2010). Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista FAMECOS*, set/dez, 17(3): 190-198.
- Buscombe, E. (2005). Ideias de Autoria. In F. P. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. I. São Paulo: SENAC São Paulo.
- Foucault, M. (2001). O que é um autor? (1969). *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*: 264-298. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Freire, M. (2003). Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução. In A. M. Catani, et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: Ano V* (pp. 19-26). São Paulo: Panorama.
- Freire, M. (2009). A noção de autor no filme etnográfico. In J. F. Serafim (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão* (pp. 49-64). Salvador: EDUFBA.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Goffman, E. (1985). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Heath, S. (2005). Comentário sobre “Ideias de Autoria”. In F. P. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. I. São Paulo: SENAC São Paulo.
- Klinger, D. (2008). Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, (12). São Paulo.
- Laurence, E. (2014-06-11). *Uma passagem para Mário* | Entrevista com o diretor Eric Laurence. Via URL: umapassagemparamario.com.br/#diretor/1.
- Laurence, E. (2015-12-07). *Entrevista – Eric Laurence (Uma passagem para Mário) [07.12.2015] Autobiografias do Outro – camadas de selfies em documentários pernambucanos*. Recife: Combo Multimídia. Entrevista a Márcio Andrade.
- Leroux, L. (2010). Informação e autoformação nas narrativas de si: o compromisso com a verdade e o desvio ficcional. *Liinc em Revista*, setembro, 6(2): 260-272. Rio de Janeiro.
- Mascaro, G. (2012-11-16). Filme Doméstica, de Gabriel Mascaro, é exibido no Recife pela primeira vez: entrevista. *Recife: Diário de Pernambuco*.

- Entrevista a Júlio Cavani. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2012/11/16/internas_viver,408127/filme-domestica-de-gabriel-mascaro-e-exibido-no-recife-pela-primeira-vez.shtml
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. 4ª Ed. Campinas, SP: Papi-rus.
- Nobre, M. (2004). Trabalho doméstico e emprego doméstico. In A. Costa, *et al.* (Orgs.). *Reconfiguração das relações de gênero e trabalho*. CUT Brasil.
- Pace, A. A. (2012). *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo.
- Paiva, S. (2012). Roteiros Abertos em Filmes de Busca. In XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, CE: Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- Pedroso, M. (2015-12-07) *Entrevista – Marcelo Pedroso (Pacific) Autobiografias do Outro – camadas de selfies em documentários pernambucanos*. Recife: Combo Multimídia. Entrevista concedida a Márcio Andrade.
- Santos, C. C.; Oliveira, H. F. (Orientadora) (2007). *Ego-documentos na ficção contemporânea*. Tese de Doutorado, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Sibilia, P. (2008). *La espectacularización del yo. El monitor de la Educación* (pp. 34-37). Buenos Aires.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papi-rus.
- Tredge, D. (2013). A case study on film authorship: exploring the theoretical and practical sides in film production. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(2): 5-15.
- Valadares, M. (2011). *Vídeos confessionais do Youtube: abordagem de um dispositivo biopolítico*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG. Minas Gerais.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.