

Crítica biográfica: um caminho metodológico para os filmes de escrita de si¹

Leandro Silva LOPES²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo

Nos últimos anos a produção fílmica em primeira pessoa, que elabora memórias e sentimentos íntimos, vem ganhando mais espaço na filmografia brasileira. Na mesma velocidade das realizações das “escritas íntimas” ou “escritas de si”, amplia-se também sua fortuna crítica. Parte da fundamentação teórica ainda bebe da fonte do campo literário, em autores como Philippe Lejeune ou Serge Doubrovsky. Partiremos aqui de uma questão: em um filme em primeira pessoa, o que pode dizer a biografia do realizador ou da realizadora? Para problematizá-la, trabalharemos as obras e a biografia do cineasta Cristiano Burlan. Nascido em Porto Alegre, mas radicado no Capão Redondo, em São Paulo, o realizador conviveu com o fato de perder o pai, o irmão - assassinado pela milícia -, e a mãe, vítima de feminicídio. Fez disso filmes, realizando a “Trilogia do Luto” que abordaremos ao longo do trabalho.

Palavras-chave

Crítica biográfica; Escrita de si; Crítica genética; Análise fílmica; Documentário;

Nos últimos anos, a produção fílmica em primeira pessoa, que elabora sentimentos íntimos, “de forte acento confessional e memorialístico” (VEIGA, 2014, p. 1), vem ganhando mais espaço na filmografia brasileira e ocupa cada vez mais lugar nos circuitos de festivais e debates contemporâneos do cinema nacional. De modo mais enfático, os cineastas elaboram suas próprias presenças em seus filmes, seja no empreender de uma investigação sobre a mãe biológica, como Kiko Goifman em “33” (2002), na busca pela memória de um pai, como Marina Person em “Person” (2007), no acompanhar da gestação de um filho, como Cao Guimarães em “Otto” (2012), ou mesmo na elaboração de uma crítica social de modelos contemporâneos de trabalho a partir das memórias de uma cidade da infância, como faz Marcelo Gomes em “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” (2019). Podemos lembrar ainda de documentários como “Um

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisa da Intercom, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, e-mail: leandroslopes.ba@gmail.com. Como aluno bolsista, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil - CAPES.

passaporte húngaro”, de Sandra Kogut (2001), “Os dias com ele”, de Maria Clara Escobar (2012); e “Já visto jamais visto”, de Andrea Tonacci (2013). Mais recentemente “Fico te devendo uma carta sobre o Brasil”, de Carol Benjamin (2019), “Nas Asas da Pan Am”, de Silvio Tendler (2020), e “Limiar”, de Coraci Ruiz (2020).

Na mesma velocidade das realizações das “escritas íntimas” ou “escritas de si”, amplia-se também sua fortuna crítica. Parte da fundamentação teórica ainda bebe da fonte do campo literário, em autores como Philippe Lejeune ou Serge Doubrovsky. Neste sentido, perseguimos as seguintes questões iniciais: estaria correto a reivindicação de Michael Renov que acredita que “a própria ideia de autobiografia reinventa a própria ideia de documentário”? (RENOV, 2014, p. 38). Em um filme em primeira pessoa, o que pode dizer a biografia do realizador ou da realizadora?

Para buscar tais respostas, faremos os seguintes gestos metodológicos. Primeiro, vamos buscar detalhar a nossa escolha pelo termo “escritas de si” e procurar traduzir o que significa o gesto dos/das cineastas que viram uma câmera para eles mesmos ou elas mesmas. Passaremos, portanto, pelo caminho desgastado do debate e das controvérsias em torno das teorizações de Philippe Lejeune, a partir das definições de autobiografia e pacto autobiográfico, percorrendo os conceitos de “autoficção” de Serge Doubrovsky. Investigaremos a ideia do ato de virar a câmera para si apresentado por Roberta Veiga em seu trabalho sobre a noção de “autobiografia não-autorizada”. Acreditamos que esse investimento metodológico nos ajudará a clarear nossa argumentação em torno do uso, neste trabalho, do termo “escritas de si”.

Com a explicação sobre a escolha em torno do termo “escritas de si” aclarada, pretendemos, como um gesto metodológico seguinte, percorrer os conceitos, ainda no campo da teoria literária, a respeito da crítica biográfica a partir das reflexões de Eneida Maria de Souza e de mecanismos de pesquisa da crítica genética, a partir de noções de Pierre-Marc de Biasi. Acreditamos que esse percurso nos ajudará a chegar, enfim, às questões perseguidas neste trabalho.

Para dar a ver os conceitos metodológicos, vamos percorrer as obras e a história do cineasta Cristiano Burlan. Nascido em Porto Alegre, mas radicado no Capão Redondo, em São Paulo, o realizador conviveu com o fato de perder o pai, o irmão - assassinado pela milícia, e a mãe, vítima de feminicídio. Fez deste trajeto pessoal, filmes, realizando a “Trilogia do Luto”, com Construção (2006), sobre seu pai, Vânio; Mataram meu irmão (2013), sobre Rafael, seu irmão; e, Elegia de um crime (2018), sobre Isabel, sua mãe.

“Onde meu irmão foi assassinado era conhecido como o triângulo da morte. Nos anos 90, morria mais gente lá do que na Faixa de Gaza”. Burlan também é um sobrevivente. Em entrevista concedida ao crítico Jean-Claude Bernardet, ele conta sobre uma abordagem policial que resultou na morte de três adolescentes. “Estava jogando futebol com amigos numa quadra da escola e a Rota chegou. [...] eles já chegaram agressivos e, porque alguém falou alguma coisa, eles sacaram as armas e mataram três garotos na minha frente”. (BERNARDET, 2014). Como uma história pessoal da violência fora da cena fílmica de Burlan o atravessa na feitura dos seus documentários?

Escritas de si

Neste momento do trabalho, vamos procurar traduzir o que significa o gesto dos/das cineastas que viram uma câmera para eles mesmos ou elas mesmas. Que classificação fílmica pretendemos elaborar neste tipo de feitura documental? Filme em primeira pessoa? Cinema de experiência pessoal? Filme de escritas de si? As nomenclaturas são vastas, mas podemos dizer que todos os termos atravessam um mesmo conceito mais amplo: a ideia de autobiografia. Neste sentido, a literatura sobre o assunto no campo literário é vasta e nos parece um ponto de partida importante para se iniciar a jornada investigativa pela qual se propõe este trabalho.

Assim, precisamos atravessar um caminho já muito percorrido, mas que ainda nos parece inevitável já que se trata de uma reflexão que consolida a definição de autobiografia como gênero no campo literário: a noção de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune. Para o autor, o “pacto autobiográfico” é uma proposta de instituir um contrato de leitura com o leitor, estabelecendo uma identificação entre autor, narrador e personagem, tendo a ideia do nome próprio como fio condutor desta relação. Isso se dá por vários caminhos, seja na construção textual (prefácio, nota introdutória, preâmbulo) ou paratextual (título, subtítulo, informações de contracapa e orelhas do livro) e também em diferentes formas. Uma delas é quando narrador e personagem possuem o mesmo nome. Outra possibilidade é quando o personagem não tem nome próprio dentro da narrativa, mas o autor deixa indicadores de que narrador e personagem são a mesma pessoa. Há ainda, segundo Lejeune, a possibilidade de o autor ir produzindo evidências ao longo da narrativa que remetam a relação personagem, narrador e autor, como, por exemplo, menção à profissão, nome do pai e da mãe, ou até títulos de obras anteriores que se relacionem com o nome assinado na capa da obra que está sendo lida. Segundo

Lejeune, a autobiografia só é possível e só se define dentro do gênero literário se essa relação se estabelecer em obra. É a assinatura do autor, seu nome, que sustenta o pacto. Sem isso, quando o nome do narrador-personagem difere do nome do autor, não há autobiografia.

As ideias de Lejeune, embora pilares para a discussão em torno da autobiografia, colecionou críticas. O próprio autor revisitou seu texto e escreveu outros trabalhos em torno do tema. Muito se discutiu, por exemplo, sobre as possibilidades ficcionais que o texto autobiográfico é capaz de produzir. Um debate potente surgiu em torno da noção de “autoficção”, elaborada inicialmente pelo romancista Serge Doubrovsky e que nos ajuda a pensar na escrita a partir de memórias fragmentárias e narrativas lacunares da vida autobiografada. Usando da sua própria experiência ao escrever “Fils” (1977), Doubrovsky inaugurou um debate que passou a tensionar a ideia de autenticidade dos acontecimentos relatados nos textos considerados autobiográficos.

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nos quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (DOUBROVSKY, 2014 p. 121-122).

Refletindo com Doubrovsky, concordamos com a sua proposta de pensar que reinventamos nossa vida no ato mesmo de rememorar-la. Elaborando a partir das reivindicações de Paul de Man em “Autobiografia como Desfiguração” (2012), o pesquisador Txai de Almeida Ferraz afirma que a autobiografia não é uma mera transferência da experiência vivida para o papel. Segundo ele, 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’ [...] o gesto de escrita de si jamais poderia ter sua inventividade ignorada”. (FERRAZ, 2019, p. 19). Para Ferraz, no ato da escrita de si surge ambiguidade e opacidade e não objetividade. Trata-se de uma obra na qual “para onde quer que se olhe, avista-se o fosso do eterno impasse entre fato e ficção”. (FERRAZ, 2019, p. 19).

Descobrimos até aqui, portanto, que embora incontornável a passagem pelos caminhos do “pacto autobiográfico” de Lejeune, talvez seja o pensamento surgido a partir dele, sobretudo, na reflexão em torno da ideia de “autoficção” que nos interessa trilhar.

Concordamos em pensar que o lugar da autobiografia é sempre um lugar fugidio, fragmentado e ficcionalizado. Voltemos a Doubrovsky: “a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida”. (DOUBROVSKY, 2014, p. 124).

Roberta Veiga nos lembra que, nesta vastidão de produção audiovisuais recentes, com as facilidades do acesso a dispositivos como os smartphones e o compartilhamento pelas redes sociais, “as formas de inscrição do eu “na” e “pela” imagem se intensificam enormemente” (VEIGA, 2016, p. 43), fazendo surgir por um lado documentários autobiográficos que se utilizam de uma narrativa tradicional e que buscam “a ilusão da igualdade entre ser, viver e parecer” (VEIGA, 2016, p. 43), mas também, por outro, filmes que se encaminham em direção a formas ensaísticas “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” (VEIGA, 2016, p. 45). É justamente para esse tipo de realização fílmica que voltamos nossas atenções. Filmes que dialogam com as reivindicações de Doubrovsky ou De Man a partir da leitura de Ferraz.

Há também neste trabalho de Veiga uma sugestão que nos ajuda a reafirmar nossa nomenclatura em torno da utilização do termo “escrita de si”. Roberta nos lembra do ato dos/das cineastas de virar a câmera para si. A sua discussão não perpassa a nomenclatura, já que no seu trabalho sua proposta é compreender como o documentário na primeira pessoa é capaz de tencionar entre a espetacularização ou a experiência limiar, passando pela proposta da noção de “autobiografia não-autorizada”. Não é objetivo deste trabalho adentrar para tal conceito, mas a ideia imagética que Roberta coloca: “virar a câmera para si” é perfeitamente cabível para a nossa reflexão em torno da terminologia adequada a este trabalho. Observaremos mais adiante como esse gesto acontece no trabalho realizado por Cristiano Burlan, na sua “Trilogia do Luto”. Antes, agruparemos outra noção: da crítica biográfica e das metodologias da crítica genética.

Crítica biográfica e genética

Para perseguir as respostas em torno das questões que movem este trabalho, passaremos por algumas noções apresentadas pela pesquisadora Eneida Maria de Souza a respeito da crítica biográfica e mostraremos como esse mecanismo de pesquisa pode nos ajudar a pensar o cinema de Cristiano Burlan, sobretudo, a partir do seu trabalho na “Trilogia do Luto”. Seguiremos, portanto, tomando de empréstimo as análises no campo da teoria literária.

Eneida Maria de Souza coloca em crise a tradição crítica literária ao apontar, como caminho metodológico, a utilização da crítica biográfica para pensar uma obra. Para a autora, essa atitude vai à contramão da prática corrente acadêmica que, segundo ela, tem uma relação distanciada da prática literária, com abordagens conservadoras, quase sempre presas à valorização do texto em sua integridade estética e com pouca ou nenhuma atenção a importância do contexto histórico onde a obra se insere. “Teorias críticas dos últimos anos contribuíram para o gradativo apagamento do interesse pelo exame das fontes primárias, ao ser valorizado o texto na sua integridade estética, sem o interesse pelos bastidores da criação” (SOUZA, 2008, p. 121).

Eneida reivindica uma análise crítica de um texto para além das palavras do que é publicado, mas capaz de abranger o cenário no qual nasce todo ou parte do seu processo de construção, propondo uma pesquisa dos acervos, dos manuscritos, indo além da distância arbitrária do autor em relação à escrita. É a ampliação do corpus de análise que interessa a autora. É a utilização da produção ficcional, mas também documental que ela reivindica, construindo uma análise, por meio da crítica biográfica, capaz de posicionar, por exemplo, o autor em seu contexto biográfico, socioespacial, suas vivências e experiências diante da vida.

A partir disso, segundo Eneida, pode-se pensar em uma expansão das categorias de textos, de narrativa e da própria literatura, além de uma maior interdisciplinaridade com a história, a semiologia, a antropologia e até a psicanálise. Por fim, Eneida solicita, por meio da crítica biográfica, desmistificar a imagem do autor como a grande assinatura de uma obra, abrindo espaço para um sujeito como escritor e intelectual vivo em um cenário cultural específico com “seu gesto mundano de personagem no meio dos mortais” (SOUZA, 2002, p. 110).

Para isso, a crítica biográfica intenciona a busca por objetos muitas vezes triviais, mas pertencentes ao cotidiano de todo escritor. Dispositivos que adquirem vida própria ao serem incorporados à sua biografia: “mesa de trabalho, máquina de escrever, canetas, agendas, porta-retratos, objetos decorativos, cadernos de anotações, papéis soltos, recibos de compra, diários de viagem e assim por diante” (SOUZA, 2008, p. 123). Por meio da crítica biográfica as obras, portanto, passam a carregar em si não apenas aquilo que pode ser lido e interpretado dela mesma, mas também o que pode se inferir acerca da relação entre ela e quem lhe deu vida.

Se pretendemos pensar na importância da biografia de um realizador ou uma realizadora em um filme de escritas de si, nos parece instigante percorrer esse caminho proposto pela pesquisadora em torno da crítica biográfica. Para isso, propõe Eneida, vamos agregar as metodologias da “crítica genética” que recomenda, entre outras ações, realizar um dossiê genético, ou seja, reunir documentos de produção e preparação textual, como rascunhos, roteiros, esboços, anotações redacionais, correspondências, arquivos sonoros, audiovisuais, desenhos, fotografias. “O inventário dos ‘materiais que formam a obra em questão’ compõe-se de ‘dados sensoriais’, ‘sentimentos’ e ‘ideias’ da obra” (BIASI, 2010, p. 30). Entender a construção da obra e o passo a passo do seu desenvolvimento. “A genética dos textos nos faz penetrar no laboratório secreto do escritor, no espaço íntimo de uma escritura que se busca” (BIASI, 2010, p. 11).

Podemos dizer que a crítica genética é uma metodologia que objetiva reorganizar a história de uma obra desde o seu nascimento até a sua publicação, compreendendo os segredos da fabricação da obra. Para isso, assim como proposto pela crítica biográfica, são utilizadas técnicas de organização capaz de ir revelando os trajetos percorridos pelos autores a partir de mecanismos como, por exemplo, a decifração, que seria uma operação onde o pesquisador geneticista realiza o processo de decodificação dos rascunhos. Biasi explica que seu princípio é o de dar uma atenção tão grande quanto possível ao trabalho do escritor, aos seus gestos, às suas emoções, às suas incertezas. “O que ele propõe é redescobrir a obra por meio da sucessão dos esboços e das redações que a fizeram nascer e a levarem a até sua forma definitiva” (BIASI, 2010, p. 11).

Neste sentido, a crítica genética faz um papel de deslocar a interrogação analítica da obra para a biografia do autor que propõe se implicar em uma realização de uma escrita de si. Mas, para tornar claro a diferença entre crítica biográfica e crítica genética podemos dizer que a primeira se atenta às vivências, aos espaços sociais, às experiências do autor, enquanto a segunda busca investigar os caminhos em torno daquela obra. O primeiro fala de uma análise mais subjetiva e menos direta, a segunda de uma observação mais pontual de um processo de criação. Por isso, nos parece fomentador pensar na utilização desses dois caminhos teóricos-metodológicos para os objetivos pretendidos aqui neste trabalho. “A intenção de reunir crítica biográfica e crítica genética permite expandir o registro documental dos autores como tentativa de recuperar estágios prototextuais e estágios protovivenciais.” (SOUZA, 2008, p. 123).

Perseguindo as questões

Utilizando desses caminhos de pesquisa voltemos às questões: estaria correto a reivindicação de Renov que acredita que “a própria ideia de autobiografia reinventa a própria ideia de documentário”? Faremos uma rápida contextualização em torno desta questão. Michel Renov opera essa argumentação a partir de um texto onde sugere algumas proposições sobre o que ele chama de autoinscrição, considerando o momento da escrita do trabalho (2008) como um tempo onde os mundos do filme documentário colidem com o universo da autobiografia literária. Para ele, as obras autobiográficas conseguem gerar um “ceticismo saudável” que coloca em crise “as alegações sobre a verdade do documentário” (RENOV, 2014, p. 36), reconstruindo assim o lugar do real no cinema documental.

Especialmente a partir dos anos 1970, os filmes documentários dependeram de entrevistas para avançar seus argumentos e fortalecer suas armaduras históricas. Mas o caráter parcial e contingente do autoconhecimento, tão frequente e tão autoconscientemente expostos em obras autobiográficas, apenas sabotam nossa confiança em estórias que as pessoas contam sobre si próprios. (RENOV, 2014, p. 36).

Ao ver um filme de escrita de si, duvidamos do que fala ou do que mostra o/a cineasta que o produz, deslocando as questões para uma percepção própria e ocupando um lugar tão marcado por especialistas e estudiosos, cabeças-falantes, de determinados assuntos. Como isso muda nossa forma de ver um documentário? É sobre isso que questiona Renov.

Na segunda pergunta deste trabalho, nos questionamos: em um filme em primeira pessoa, o que pode dizer a biografia do realizador ou da realizadora? É para perseguir esta resposta, assim como a reflexão de Renov que partiremos da obra e também da biografia do cineasta Cristiano Burlan.

Nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Cristiano Burlan viveu boa parte da adolescência no Capão Redondo, região sudoeste do município de São Paulo. Filho de empregada doméstica com pedreiro, conviveu desde sempre com a violência. Sobre o pai, ele afirma: “muito cedo foi vitimado pelo alcoolismo e isso o tornou uma pessoa violenta e dura” (BERNARDET, 2014). Assim, o pai batia na mãe e, após a separação dos dois, a madrasta batia nele e nos irmãos. “Eu e meus irmãos passamos um ano apanhando” (BERNARDET, 2014).

O realizador é sobrevivente de uma chacina. Em entrevista concedida ao crítico Jean-Claude Bernardet, ele conta sobre a abordagem policial que resultou na morte de três adolescentes. “Estava jogando futebol com amigos numa quadra da escola e a Rota chegou. [...] eles já chegaram agressivos e, porque alguém falou alguma coisa, eles sacaram as armas e mataram três garotos na minha frente” (BERNARDET, 2014). Segundo Burlan, dos 12 amigos da escola, dez morreram assassinados.

Cristiano também conviveu com o fato de perder o pai, o irmão e sua mãe, sendo que os dois últimos foram assassinados. Fez disso, filmes, lançando o que ele chama de “Trilogia do Luto”, com “Construção” (2006), sobre seu pai, Vânio; “Mataram meu irmão” (2013), sobre Rafael, seu irmão; e, “Elegia de um crime” (2018), sobre o feminicídio de Isabel, sua mãe. Documentários ferozes que retratam uma vida atravessada pela violência. Diríamos, ao ver os filmes, que só alguém que emerge de ferimentos tão profundos é capaz de produzir obras tão potentes. Sem suas “protovivências”, como diria Eneida Maria, não haveria obra. Isto já explica e responde parte das nossas questões em torno deste trabalho. Para reafirmar, nos aprofundamentos um pouco mais nas respostas concedidas por Burlan na entrevista com Bernardet. Ao fazê-lo, já utilizamos de um material pertencente às metodologias da crítica genética. Seguimos. Em um determinado momento ele afirma: “Foi uma infância muito violenta. Mesmo abordando a violência em alguns trabalhos meus, gostaria de não ter passado por isso. Deixa uma marca indelével.” (BERNARDET, 2014).

Segundo Burlan, ao ter contato com a morte, a perspectiva de vida muda. A nossa aposta é que muda também a forma de realizar cinema, sobretudo, um filme de escrita de si. “No filme que fiz sobre meu irmão, tem um momento que até editei, mas nunca usei. Tentei matar os assassinos do meu irmão” (BERNARDET, 2014), revela Burlan.

Quando meu irmão foi assassinado, um amigo meu era traficante, ele me deu cocaína. Passei duas semanas cheirando, com duas armas na cintura e duas caixas de balas – atrás dos caras. Descobri onde morava um deles. [...] Passei uma noite inteira na frente da casa esperando que ele saísse. Eu sei fazer coquetel molotov e outros explosivos caseiros. Tinha feito quatro, é tática de guerrilha urbana, você joga fogo na casa, as pessoas saem com medo e você as mata. Fiquei a noite inteira cheirando, estava escondido no matagal e não tive coragem de meter fogo na casa. Lá pelas 5 da manhã, sai uma senhora com três crianças, indo para creche, assim meio piegas. Naquele momento descobri que não teria coragem de matar nem o cara, nem a mãe dele, nem as crianças ou qualquer coisa que rastejasse por ali. Aí voltei para casa, devolvi as armas e descobri que não era assassino. (BERNARDET, 2014).

Este depoimento diz muito das realizações fílmicas que Burlan vai operar nos anos seguintes. E diz também da importância da crítica biográfica e do quanto ela pode nos ajudar a compreender suas realizações. Esta fala também nos ajuda a problematizar a proposta de Renov a respeito da autobiografia que sugere uma reinvenção da ideia de documentário. Acreditamos aqui no que diz Burlan? O próprio entrevistador, Jean-Claude Bernardet, em dois momentos da conversa, esboça dúvidas e pergunta: “Você tem tendência a fantasiar?” e, em outro momento da conversa: “E não é mentira?”. Ao duvidar, nos deslocamos da proposta de transportar a veracidade que o cinema documental carregou durante muito tempo, como nos aponta Renov. E, neste sentido, sim, a construção fílmica autobiográfica reinventa a ideia de documentário.

Vejamos o exemplo no documentário “Mataram meu irmão” (2013), sobre Rafael Burlan. Um longa-metragem enxuto, formado de apenas 14 sequências. Na segunda delas, em off, com imagens feitas de dentro de um carro que percorre as ruas de São Paulo, o realizador nos relata o momento em que descobre a morte do irmão ao receber uma ligação da sua mãe que afirmou: “seu irmão foi assassinado a tiros no Capão Redondo”, lembra Burlan. Neste momento, Cristiano detalha o último encontro com o irmão, lembrando de detalhes como o que passava na televisão no exato momento, do livro que lia na ocasião, das últimas palavras trocadas e até do olhar lançado por Rafael para ele. “Antes de sair, ele ia fechar a porta, mas ele voltou, me olhou e me pediu desculpas por tudo. Virou de costas, fechou a porta e saiu”. Poderíamos pensar aqui, refletindo com Renov, de que talvez um detalhamento tão eficaz não seja tão verossímil. Estaria Cristiano Burlan floreando suas memórias? Preenchendo lacunas de tempo, espaço e sensações ao relatar seu derradeiro encontro com o irmão? Faz sentido desconfiar das lembranças impecáveis do realizador e, sendo assim, desconstruir uma lógica de veracidade tão presente na tradição documental, reforçando assim as noções apresentadas por Renov.

Quanto a segunda questão que diz respeito a compreensão da biografia do realizador ou da realizadora, veremos. Nos lembra Eduardo Escorel que na sequência final de “Elegia de um crime” (2018), Cristiano Burlan, diante do túmulo de sua mãe, declara ter certeza de que se estivessem vivos, seu pai e seu irmão teriam vingado a morte dela fazendo justiça “com as próprias mãos”. “Na mesma cena, Cristiano admite só conseguir ‘realizar filmes’ que acredita serem seu ‘ato criminoso’ – a única vingança de que é capaz” (ESCOREL, 2019). Porém, duas sequências do documentário chamam a

atenção e nos ajudam a entender a importância de se conhecer a biografia do realizador, para dar a ver suas escolhas diante das suas obras.

“Elegia de um crime” (2018) é um documentário com memórias familiares doloridas, reencontro entre irmãos, revelação do cineasta com o fato dele ser adotado pelos pais, sequências de reconstituição da cena do crime, busca por vingança. Um filme de muitos depoimentos que se faz carne no ato da filmagem. Já no primeiro plano, por exemplo, vemos uma estrada sendo percorrida e ouvimos Burlan lendo uma carta à mãe onde diz recordar da sua vontade de filmá-la durante o enterro e o quanto isso o perturbava. “Filmar pode ser muito violento”, diz. Porém, outros a filmaram e no dia do seu assassinato. Sobre isso, Burlan diz: “Essa imagem me atormenta constantemente”. Ele nos evidencia o que pretende nas sequências fílmicas seguintes: “Meu desejo é de eternizar outra lembrança. Preciso reconstruir a nossa história. [...] Começa aqui uma jornada em busca do seu passado. Um mergulho na nossa memória. Um relato duro de uma vida cruel”.

O filme se divide em 34 sequências entre fotografias de arquivos domésticos, depoimentos de avô, tios, tias e irmãos, muitas cenas de estrada e um desejo de vingança. O cineasta, entre memórias afetivas com a irmã e histórias doloridas com o irmão, vai, em paralelo, montando uma estratégia para tentar capturar o assassino. Primeiro tenta a delegacia da cidade. Depois, volta ao local do crime e, por meio das lembranças da irmã, reconstitui a cena. Acessa os dados do processo: arma do crime e anexos fotográficos. Pratica tiros e pega estrada.

Estas são as sequências que nos ajudam a entender a importância da biografia. A primeira é em um clube de tiro, onde Burlan descarrega vários disparos em uma mira de papelão em formato humano. Acompanhado de uma trilha sonora tensa, a imagem que encerra a sequência é de um plano detalhe que revela um tiro na cabeça do alvo. O segundo momento é justamente a sequência seguinte, onde Burlan, a equipe de filmagem e uma jornalista, acostumada com a cobertura policial na cidade de Uberlândia, interior de Minas Gerais, realizam uma busca em torno do suposto assassino. Um plano mostra a repórter em uma ligação, possivelmente com alguma fonte da polícia, em busca do criminoso. A trilha sonora volta a ser tensa quando o carro da equipe de documentário para em busca de informações em um posto da Polícia Rodoviária Federal. Depois, mais algumas cenas de estrada e algumas paradas para novas informações. A montagem remete a uma busca inquietante e a sequência dos planos, vistas em continuidade com as imagens

do clube de tiro, gera uma sensação angustiante de um possível confronto entre Cristiano Burlan (estaria ele armado?) e o assassino da sua mãe.

Em um determinado momento, se escuta alguém da equipe dizer: “puta merda, véia. Que fita!”. A repórter, ao voltar para o carro afirma: “filho da mãe”, enquanto Burlan sentencia: “esse cara tava aqui”. O encontro ou confronto não acontece. Porém, uma nova ligação nos revela que ainda existe esperança em prendê-lo. Capturá-lo é um modo de fazer justiça. Fazer justiça é uma maneira de aliviar uma dor. Aliviar uma dor é um método de reconstruir uma história. Fazer um filme é uma possibilidade para se vingar. “Conheço o seu assassino e essa consciência me dilacera”, diz ele no início do filme. “A sua morte define a minha vida”, afirma ao final. O documentário se encerra com a legenda: “Jurandir Muniz de Alcântara continua foragido da Justiça havendo indícios de que ele matou mais duas mulheres”. No quadro seguinte, a última imagem do filme é uma fotografia de um homem de camisa preta e boné amarelo, com a legenda: “PROCURADO Jurandir Muniz de Alcântara. Caso tenha alguma informação, ligue para a polícia.” Assim, plano a plano, Burlan compõe, como versos, sua elegia de um feminicídio.

Perceber esta obra, sobretudo, estas cenas, sem conhecer algumas das vivências de Cristiano Burlan, ou, sem considerá-las como mecanismos capazes de colaborar em uma análise, pode levar a uma perda de potência do que estas sequências trazem. Talvez essa busca inquietante seja entendida como uma ficcionalização pura e simples em busca de uma geração de tensão para os espectadores, mas vista aos olhos da crítica biográfica, conhecendo algumas das “protovivências” do realizador, podemos dizer que são cenas vigorosas do filme, que revela um homem em busca de uma solução violenta para um mundo violento. Um olho por olho comovente e vigoroso. Ao conhecer seu depoimento na entrevista com Jean-Claude Bernadet, sobre a caçada por vingança, mas sem coragem de realizá-la, nos perguntamos: como agiria Burlan, diante das câmeras, após ter vivenciado um momento em um clube de tiro, se encontrasse o assassino? Vista, embasado dessas informações genéticas, as sequências são ainda mais potentes.

Conhecer sua “protovivência” em torno do Capão Redondo nos auxilia a perceber de outra maneira essas cenas e logo, este filme. Também nos ajuda a responder como, em um filme em primeira pessoa, o quanto compreender a biografia de um realizador é fundamental para entender a sua obra. Neste caso estamos utilizando de uma metodologia prototextual, como defende Biase e também Eneida, por meio de uma entrevista concedida no extra-campo dos seus filmes, mas somos capazes, como fizemos, de apontar

como isso se operacionaliza na realização fílmica. Cristiano Burlan é fortaleza diante da sua história e dos seus procedimentos fílmicos, embora seja, ao mesmo tempo, alguém que percebe as sutilezas e gentilezas do mundo.

Hoje, quando estou bêbado no boteco, para parecer inteligente com a turma do cinema, falo que sou niilista, iconoclasta, agnóstico e corintiano. Na verdade o que queria é ter fé nas coisas, não sei em quê, voltar a ter uma certa inocência. É uma das grandes agressões que se faz a uma criança. Quando perde a inocência, ela deixa de viver boa parte da vida dela e aquilo cria um vazio dentro, pode ser psicologismo barato, mas parece que está sempre faltando alguma coisa, no trabalho ou nas relações pessoais. Não sei me relacionar, reajo muito mal. Sei reagir à violência, a situações limítrofes, não me dá medo nenhum. Agora, com carinho, amor, reajo mal. (BERNARDET, 2014).

Conclusão

Ao percorrer nossos três gestos metodológicos, passando primeiro pela argumentação em torno da deliberação pelo uso do termo “escritas de si”, depois pelo trajeto a respeito da crítica biográfica, utilizando procedimentos de pesquisa da crítica genética, e, por fim, em um terceiro e último gesto, trazendo essas noções para a vida e obra do realizador Cristiano Burlan, percebemos que a história de vida de um/uma cineasta pode dar a ver indícios capazes de traduzir alguns gestos fílmicos. Assim como o gesto fílmico pode ser melhor compreendido aos olhos das “protovivências”.

Vimos que a argumentação de Renov em torno da autobiografia ser capaz de uma reinvenção da ideia de documentário é possivelmente correta no caso exemplificado de Cristiano Burlan. Usamos os questionamentos do próprio entrevistador a respeito de algumas das histórias narradas pelo realizador. Restou evidente também a importância de observar uma obra à luz da biografia do realizador, descolando a interrogação crítica da obra para a vida do cineasta.

Diríamos, a partir disso, que um filme é também resultado de uma combinação de escolhas de um realizador ou realizadora atravessado/a pelas suas vivências e experiências de vida ou, para usar o termo da Eneida Maria de Souza, suas “protovivências”.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **Cristiano Burlan, um cineasta na periferia**. Portal Outras Palavras. Disponível em <https://outraspalavras.net/poeticas/cristiano-burlan-um-cineasta-na-periferia>. Acesso em: 12 mar. 2022.

BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DOUBROVSKY, Serge. **O último eu**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). Ensaaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-126.

SCOREL, Eduardo. **Trilogia do luto**: filme como instrumento de vingança. Portal da Revista Piauí. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/trilogia-do-luto-filme-como-instrumento-de-vinganca/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

FERRAZ, Txai de Almeida. **Relatos à beira do fracasso**: escrita de si e memória em quatro curtas-metragens brasileiros. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: <http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/defesas/399M.PDF>. Acesso em 5 abr. 2022.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RENOV, Michael. **Filmes em Primeira Pessoa**: algumas proposições sobre a autoinscrição. Catálogo Mostra “Silêncios Históricos e Pessoais”, Natalia Barrenha e Pablo Piedras (Org), 2014, p. 31-52.

SOUZA, Eneida Maria de. **A biografia, um bem de arquivo**. Alea. v.10 n.1, jan/jun 2008, p. 121-129. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/Ft7nrZHp88yVQMFjzMnWc5s/?lang=pt>. Acesso em: 10 abr. 2022.

_____; **Crítica genética e crítica biográfica**. Letras de Hoje, v. 45, n.4, out./dez 2010, p. 25-29. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/8549>. Acesso em: 10 abr. 2022.

_____; **Notas sobre a crítica biográfica**. In: SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cult. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 105-114.

VEIGA, Roberta. **O menor e o maior no cinema pessoal**: Diário de uma busca, Elena e Mataram meu irmão. E-Compós, Brasília, v.17, n.3, set/dez 2014. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1059>. Acesso em: 12 mar. 2022.

_____; **Autobiografia “não-autorizada”**: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. Doc On-line, n. 19, março de 2016, www.doc.ubi.pt, p. 42-59. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/index19.html>. Acesso em: 5 abr. 2022.

_____ ; ITALIANO, Carla. **O diário como dispositivo e o efeito de eu no cinema:** Akerman e Perlov. *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v.13, n.3, set/dez 2015, p. 708-724. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13864>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Filmografia

Construção | doc, cor, 48 min;
Direção: Cristiano Burlan;
Brasil: Bela Filmes, 2006.

Mataram meu irmão | doc, cor, 82 min;
Direção: Cristiano Burlan;
Brasil: Bela Filmes, 2013.

Elegia de um crime | doc, cor, 92 min;
Direção: Cristiano Burlan;
Brasil: Bela Filmes, 2018.