

Documentar em Primeira Pessoa: Uma Análise do Filme Mauro em Caiena¹

Larissa ALBUQUERQUE²

Beatriz FURTADO³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Este trabalho parte do questionamento sobre os recursos utilizados em documentários contemporâneos em primeira pessoa para que o diretor registre, busque e/ou (re)construa memórias de sua vida. Analisa essa problemática no curta-metragem “Mauro em Caiena” (2012), do diretor Leonardo Mouramateus. Por meio de uma carta ao tio, que vive na Guiana Francesa, Mouramateus fabula memórias de infância e reflete sobre os efeitos da passagem do tempo, presentes tanto nele mesmo como na sua família, no bairro e na cidade em que vive. Pretende-se analisar, dentro dessa perspectiva, questões relacionadas ao processo de produção de um filme-carta, à busca de memórias pessoais como dispositivo para a realização da obra, a dimensão coletiva que a escrita do “eu” abrange e o modo como a ficção e a fabulação se fazem presentes como possíveis fatores de potencialização do real.

Palavras-chave: Documentário Contemporâneo; Autobiografia; Memória.

1. Introdução

Diversas são as formas de expressar memórias, transpô-las para o lado de fora, verbalizá-las. O cinema contemporâneo tem sido um veículo propício a diferentes experimentações nesse sentido. As lembranças mais íntimas são trabalhadas na e para a imagem, em um processo de construção, criação, de um inventar do mundo e do “eu”. O documentário vem se consolidando como a principal via para isso, tendo passado por mudanças significativas nos últimos anos e sendo desconstruído em relação a estéticas e mecanismos cultivados desde seu surgimento. Passou a ser questionado, por exemplo, o pressuposto que sempre o acompanhou de ser um retrato fiel da realidade e ter a responsabilidade de informar, denunciar ou defender um ponto de vista, ou de representar sempre o outro, alguém ou um grupo cuja realidade tivesse relevância social, política ou

¹ Trabalho apresentado no XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 7 a 9 de julho de 2016.

² Recém-graduada no Curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFC-CE, e-mail: larissabj@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual do ICA-UFC, e-mail: sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com.

cultural suficiente para ser levada às telas. Ele reflete, em suas temáticas, linguagens e estéticas, o tempo em que vivemos e as questões que ele nos traz, e o documentário contemporâneo tem sido um lugar muito produtivo em meio a essas questões, na medida em que as põe em xeque e lança reflexões sobre elas. Realidade e ficção, roteirização e imprevisto, o outro e o “eu”, memórias coletivas e pessoais, sociedade e indivíduo, tudo isso tem sido abrangido pelas obras cinematográficas documentais da última década de diferentes maneiras.

Podemos notar algumas características recorrentes nos documentários atuais, como a construção de dispositivos⁴ para fazer o filme acontecer, a experimentação, a menor utilização de entrevistas, pois não há mais um discurso a ser legitimado, assim como também tem sido muito frequente, a partir dos anos 2000, a abordagem em primeira pessoa, dando um tom autobiográfico aos documentários. São obras em que o diretor é também personagem e retrata memórias de pessoas, lugares ou fatos de sua vida. Todos são, de certa forma, a busca do diretor pela própria história e se dão a partir de relações afetivas de parentesco e/ou de lugar, numa espécie de tributo/homenagem/busca/registro que passa a ter uma dimensão pública, além da privada.

Neste trabalho, disserto sobre esses documentários em primeira pessoa, com foco no curta “Mauro em Caiena” (2012), do diretor cearense Leonardo Mouramateus. Serão abordadas questões acerca da proliferação de imagens amadoras, imagens do real, a espetacularização desse real no nosso cotidiano e as consequências disso no nosso modo de ver e produzir o mundo. Além disso, destacarei algumas características recorrentes em documentários em primeira pessoa, começando pelos filmes de busca, denominados assim por Bernardet (2004) por trazerem como dispositivo a busca por algo, por alguém, por um passado. A partir disso, falarei sobre a dimensão coletiva que esses filmes abrangem, pois abordam fatos históricos de um ponto de vista pessoal, trazendo inclusive uma nova perspectiva sobre esses fatos, o que Lins (2004) vem chamar de “memória-mundo”.

Outro ponto importante é como a fabulação aparece nos filmes em primeira pessoa, muitas vezes servindo de estratégia para falar de uma realidade que só é possível, paradoxalmente, por meio da ficção. Escreverei também sobre os filmes-cartas, uma vertente do documentário contemporâneo que traz a subjetividade característica de uma carta aliada à voz do narrador e sua entonação, tudo isso conectado a imagens, de forma a

⁴ Segue-se aqui o conceito de dispositivo de Migliorin (2005): “O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio – do dispositivo – e uma larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos.”.

guiá-las ou não. São filmes que possibilitam um acesso privilegiado à diversidade de memórias, escritas e dimensões temporais.

Serão aprofundadas questões sobre “Mauro em Caiena”, curta em que Leonardo Mouramateus narra uma carta escrita para seu tio Mauro, que vive em Caiena, capital da Guiana Francesa. Destacarei alguns pontos semelhantes a outros documentários em primeira pessoa, como a exposição de uma relação de afeto com um lugar ou alguém e a dimensão coletiva dessa relação, e pontos que constituem o diferencial de “Mauro em Caiena” diante de características que geralmente compõem esse tipo de documentário: a carta como recurso principal para que o diretor se coloque em cena (ainda que não apareça frente à câmera) e a aproximação de elementos ficcionais, construindo uma fabulação para compor a narrativa. Utilizo-me de entrevistas dadas pelo diretor para trazer seu ponto de vista sobre o que foi produzido.

Traço, portanto, o objetivo de inserir “Mauro em Caiena” dentro das discussões que envolvem essa maré fecunda de documentários contemporâneos em primeira pessoa e tentar pontuar questões relevantes para o campo desse gênero, no sentido de serem capazes de provocar novos debates e reflexões acerca do fazer cinema hoje, em Fortaleza ou em outra cidade do mundo, um cinema feito de lugares e pessoas que (se) mudam, que partem.

1. Documentar em primeira pessoa

O outro sempre foi o principal tema do cinema documentário. O modo, porém, de falar desse outro foi ganhando novas feições no decorrer na história. Tomemos como exemplo primeiramente o documentário clássico dos anos 30 e 40, que tinha como pressuposto retratar fielmente a realidade e defender um ponto de vista, tido como verdade absoluta, por meio de uma voz sem identidade e grandiloquente, a chamada “voz de Deus” ou “voz da autoridade” (NICHOLLS, 2005). Outro momento relevante se dá nos anos 60 e 70, com o surgimento do cinema direto e uma nova forma de enunciar. A influência do cinema direto no Brasil deu origem ao Cinema Novo, cujos temas geralmente giravam em torno da representação do outro de classe e de problemas sociais. Nesses novos movimentos de cinema, estética e pensamento, o diretor aproxima-se do outro que deseja registrar, de maneira a dar voz sem impor um ponto de vista pré-estabelecido e tentando influenciar o

mínimo possível no comportamento do filmado, a fim de captar seus gestos e falas mais genuínos.

Já nos anos 80 e 90, o documentário mantém características do documentário clássico e do cinema direto, mas vai além, sendo objeto de experimentações que encontrariam seu ápice a partir dos anos 2000. Pudemos observar, nas últimas décadas, que a câmera foi-se aproximando cada vez mais do outro, desta vez sem colocá-lo como personagem de um determinado papel, sem categorizá-lo. O sujeito filmado não possui só um lado, ele é fluido e cheio de facetas, dando abertura a diversas interpretações. Essa mudança faz parte de um contexto em que, após diversas tentativas de retratar o outro em sua completude, o documentário passa por um processo em que os métodos mais tradicionais para isso começam a ser contestados, e nota-se uma tendência a trabalhar, como objeto principal, justamente as nuances dúbias que o gênero possui. Torna-se comum o diretor colocar-se como tema do filme, expor sua imagem, sua voz e suas ideias para o espectador.

A partir de meados dos anos 2000, houve uma profusão atípica de documentários, e especialmente de documentários em primeira pessoa. O *eu* é o conteúdo principal, há sempre a tentativa de construir uma imagem sobre si mesmo. Essa dimensão pessoal dentro do campo documental vem contextualizada em uma proliferação geral de imagens da realidade em que a produção – com smartphones, iPhones e cybershots – e a divulgação em redes sociais de impressões do cotidiano tornaram-se bastante práticas. Além da internet, essas imagens de apelo realista (FELDMAN, 2008) se inserem também na televisão, com *reality shows* e destaque à exibição de imagens amadoras produzidas por telespectadores em telejornais, e até no cinema ficcional, quando este se utiliza de uma estética e recursos técnicos mais próximos ao documental:

Incorporando imagens documentais e registros amadores, fazendo dos códigos estéticos mais “selvagens”, que um dia foram a marca de um cinema moderno, uma nova convenção, re-encenando acontecimentos não-ficcionais já dados previamente e se utilizando, muitas vezes, da alta sofisticação tecnológica, oferecida pelas tecnologias digitais de captação e finalização de imagens e sons, para promover produções marcadas por uma impressão de improviso, de “urgência”, de “precariedade” formal e de amadorismo, muitas vezes simulando um espetáculo que simule sua não-encenação. (FELDMAN, 2008, p.64)

O documentário contemporâneo ocupa um espaço de resistência dentro desse cenário de exploração e espetacularização do real. Ao mesmo tempo em que se reconhece como parte disso, ele se tornou um lugar aberto a jogos, experimentações, críticas e

reflexões sobre o uso dessas imagens atualmente. Ele se utiliza da mesma tecnologia para produzir um conteúdo e uma estética que questionam das mais diferentes formas as direções em que estão caminhando os outros meios. Migliorin (2009, p. 263), apesar disso, questiona se a absorção dessas tendências pelo documentário não seria uma forma de participar ativamente do controle exercido pela utilização dessas imagens do real.

Em que medida o documentário não estaria compartilhando com a mídia e com o capitalismo uma certa espetacularização do íntimo e do vivido presente na fome de real que atravessa a cultura contemporânea. Seria essa produção, também, uma maneira de incrementar o controle e os meios de confinamento que não dependem mais de espaços fechados, mas sim de modos de atuação da subjetividade, das possibilidades de invenção de si?

Uma forma de o documentário contemporâneo escapar dos modelos realistas promovidos pela grande mídia é ocupar-se das fissuras do real, “daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”, como afirma Comolli (2008, p. 172). O que interessa aí são os intervalos, aquilo que não é dito – ou que é dito, mas normalmente não é ouvido. De acordo com o autor, isso acontece quando o filme se realiza de um modo que não dependa necessariamente de um roteiro, quando a questão essencial não é mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. Um exemplo de como o documentário pode ser um processo que joga com o imprevisto da realidade são os chamados “filmes de busca”, quando o diretor-personagem busca e registra algo de sua própria vida, seja alguém, um lugar, uma explicação ou uma identidade, uma tentativa de rememorar e descobrir algo. Para cita alguns exemplos, temos “Santiago” (2007), de João Moreira Salles, “33” (2004), de Kiko Goifman, e “El cielo gira” (2004), da espanhola Mercedes Álvarez. A crise causada por uma ausência leva o realizador a buscar sua própria identidade. Identidade esta que é também construída em meio ao processo do filme, a partir de uma rede de memórias que são resgatadas e elaboradas naquele momento. Há uma tentativa de organizá-las para melhor entendê-las.

Todas essas obras narram buscas que se desenvolvem no presente mas lidam necessariamente com o passado – razão pela qual recorrem a arquivos (diários, correspondências, listas, catálogos, registros) e à memória de pessoas/personagens, daí a necessidade de multiplicar os narradores, que devem apelar às suas lembranças. (BERNARDET, 2004, p. 56)

A realização desses filmes, onde os sentimentos e as angústias são postos em evidência de forma tão particular, parece ser para esses diretores como uma ferramenta de libertação, mas, ao mesmo tempo, de se olhar de frente e explorar lembranças nem sempre

agradáveis. É a representação de que através das imagens e das palavras compartilhadas é possível conectar-se com o outro e ressignificar as memórias.

2. A dimensão coletiva do documentário autobiográfico, fabulação e filme-carta

Justamente por causa dessa dimensão particular que os filmes em primeira pessoa possuem, eles abrangem uma dimensão coletiva na qual sentimentos e temas universais são colocados em cena, seguindo o princípio de que a partir do eu é possível falar do outro, de que uma pessoa faz parte de um todo e que suas ações estão inseridas em um contexto mais amplo. Temos como exemplo “Um passaporte húngaro” (2003), em que Sandra Kogut retrata o tema da identidade atrelada à nacionalidade. O filme registra a busca de Kogut por um passaporte húngaro, nacionalidade do seu avô. É o percurso incerto da obtenção desse documento que faz o documentário existir. Trata-se da história de um país, da herança que imigrantes carregaram durante toda a vida e do que significa, dentro desse contexto, obter uma dupla nacionalidade. É o que Lins (2004, p. 76) define como “memória-mundo”:

O que podia parecer um filme feito em família ganha, portanto, logo de saída, uma outra dimensão. Elementos da vida pessoal da diretora se articulam entre si e, ao mesmo tempo, à atualidade e à história da Segunda Guerra Mundial. Uma conexão se estabelece entre essa história privada e uma espécie de “história do mundo”, fazendo com que Um passaporte húngaro não se limite a um filme caseiro que interessa apenas àqueles que neles estão envolvidos. É um filme em que a memória de uma família torna-se de imediato uma memória-mundo.

É notável também a recorrência de documentários sobre vítimas de ditaduras, dirigidos por alguém que possui um laço afetivo, geralmente familiar, com essas pessoas, anônimas ou conhecidas, que tiveram sua história interrompida por lutarem contra um Estado censor e repressivo. Por meio da tentativa de construção de uma identidade pessoal, esses filmes contribuem para a construção de uma memória coletiva de um período marcado por episódios ainda obscuros. Eles complementam a história oficial com informações que dificilmente seriam conhecidas de outra forma. De acordo com Sarlo (2007, p. 117), a busca pela história de um desaparecido político feita por alguém que traz uma dimensão subjetiva é diferente daquela feita por uma autoridade capacitada para isso e, apesar de não dever ser a única fonte, é essencial para que se tenha um amplo panorama do que realmente aconteceu. Nesse caso, podemos citar como exemplos “Los Rubios” (2003),

da argentina Albertina Carri, “Diário de uma busca” (2010), de Flávia Castro, e “Os dias com ele” (2013), de Maria Clara Escobar.

Uma forma de chegar a algo que não conhecemos ou que não tivemos a oportunidade de viver como gostaríamos é imaginar. Inventar e fabular para alcançar uma realidade que não é possível alcançar por meio de fatos concretos, de provas palpáveis. Essa tem sido a solução para muitos realizadores que buscam resgatar uma memória do mundo e de si mesmos ainda cheia de buracos, inexplicados. A ficção tem sido uma ferramenta conveniente para lidar com uma realidade desconhecida. Para Feldman (Revista Cinética⁵), todo discurso faz uso de procedimentos ficcionais para dar sentido à experiência e construir efeitos-de-crença.

Nos documentários contemporâneos em que a matéria principal não são fatos históricos e personagens distantes, mas aqueles que envolvem a própria vida do diretor, ele mesmo é também o protagonista, performa a si próprio e processa, dessa maneira, sua imagem de si mesmo e sua subjetividade, além de elaborar suas memórias.

Estamos longe do documentário como se costuma entendê-lo, já que o filme não se atém às significações do processo real. Tampouco estamos propriamente na ficção, já que todo o material montado provém da documentação de um processo real que levou uma pessoa, a própria realizadora, a obter um passaporte. (BERNARDET, 2004, p. 67)

Esses documentários deixam de trabalhar as memórias somente a partir do que vem de fora: arquivos, textos, fatos. Passam a nascer de dentro, desencadeados por sentimentos e imagens que não necessariamente pretendem uma fidelidade à realidade, ou uma narrativa linear e didática, mas que fluem como as memórias fluem em nossas mentes, como as sentimos, na maioria das vezes distorcidas ou enriquecidas pelo efeito do tempo. A fabulação vai de encontro a esse apelo ao real que presenciamos tão frequentemente; em vez de explorar imagens reais, é feito um caminho de uma representação fictícia para encontrar essa mesma realidade: “O ficcionalizado apresenta-se como potência e não como ideal de verdade. Inventar a si como uma memória que aparece como matéria-prima e não como arquivo factual e mensurável.” (MIGLIORIN, 2009, p. 255). A fabulação permite ao filme abrir um leque de possibilidades no lugar de limitar os fatos a uma suposta verdade. Não interessa aí a fidelidade entre texto e imagem, mas o imaginário que o conjunto

⁵ Artigo “Sob o risco da ficção”, sem data de publicação.

compõe e as sensações que passa ao espectador. Ou seja, é um espaço aberto para que os diretores criem uma outra dimensão de si mesmos e de sua história.

As cartas também costumam ser utilizadas em filmes autobiográficos em primeira pessoa por serem uma ferramenta que possibilita o acesso a memórias, tanto quando se tratam de cartas escritas pelo próprio diretor ou por pessoas com quem ele mantém alguma relação afetiva de interesse à obra. Vemos, nesses filmes, uma condensação do tempo presente da feitura das imagens, do tempo da escrita da própria carta e do tempo passado ou futuro a que se remete o que é escrito: “(...) a escrita da carta literária se aproxima desse gesto bilateral de temporalidades extremas, tornando uma escrita em tempo passado e presente. São rastros e vestígios de um documento que ‘fala’” (MEDEIROS, 2012, p. 62). É um modo de trabalhar com palavras e imagens toda a dimensão que envolve uma carta, trazendo uma possibilidade de vazão mais amplificada a esse fluxo de memórias, na medida em que elas são construídas ou reconstituídas com o auxílio de outras formas de escrita.

Em um filme cujo fio é a narração de um texto literário endereçado a alguém (específico ou não), temos também uma nova voz em off, diferente daquela locução em total sincronia com as imagens, do narrador que tudo sabe, que servia para conduzir o espectador. O que há hoje é uma inovação desse tipo de locução.

Mais recentemente, documentários ligados à chamada produção subjetiva ou performática, que tematizam aspectos da experiência pessoal dos cineastas, reintroduziram a narração em off de forma inovadora no Brasil, deslocando os usos clássicos desse recurso no campo documental. Filmes como *Seams* (1997), de Karin Ainouz, *33* (2003), de Kiko Goifman e *Santiago, uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles, são exemplares de um uso mais ensaístico da voz off, fabricando associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual. (LINS, 2007, p. 146-147)

Vemos, portanto, nos filmes-cartas, um espaço importante e potente para o desenvolvimento das autobiografias em primeira pessoa, tendo em vista seu caráter de natureza subjetiva e repleto de possibilidades de junção entre diversos tempos e escritas, o que vai ao encontro também de uma narrativa audiovisual de essência ensaística.

3. Mauro em Caiena

Foi em meio a um cenário cheio de possibilidades do audiovisual em Fortaleza, com novos cursos, produtoras independentes e espaços de trocas e diálogos, que Leonardo

Mouramateus começou a produzir seus primeiros vídeos. Graduado no Curso de Cinema e Audiovisual pela UFC em 2014, aos 23 anos, ele foi experimentando e evoluindo junto com o crescimento e a estabilização do curso.

Em muitas de suas produções, tanto nas ficções quanto nos documentários (embora na maioria dos casos essa divisão seja bastante tênue), é possível ver elementos frequentes em sua filmografia, como a relação entre jovens, personagens que anseiam partir para algum lugar, cenários de festas, corpos que se envolvem, seja em uma dança ou em um confronto, música eletrônica, imagens da cidade, retratos de Fortaleza.

“Mauro em Caiena” é uma obra em que são aprofundadas questões que envolvem a relação de Mouramateus com a cidade e o bairro onde vive, a partir do cotidiano de sua própria casa, de sua própria família, daquele microespaço dentro do bairro da Maraponga onde as questões mais íntimas estão intrinsecamente relacionadas a questões de fora, ao que está além do muro. “Mauro” surge de uma crise provocada por uma ausência. Ou melhor, por várias ausências. Ausência do tio Mauro, que saiu de casa e do país muito jovem, e dos amigos que foram morar em outro lugar. Ausência do próprio bairro e da própria cidade, que passa por mudanças, nem sempre boas, em uma velocidade às vezes tão grande que não deixa rastros do que havia ali antes.

Durante o filme, o diretor narra uma carta feita para Mauro, que partiu de Fortaleza para Caiena, capital da Guiana Francesa, não se sabe bem com quais objetivos. O filme não trata exatamente de fatos, mas de memórias, de sentimentos trazidos por lembranças e de como o contexto atual da vida do diretor vai ao encontro dessas memórias. Impossibilitado de voltar ao passado ou ir à Guiana encontrar o tio, Mouramateus cria estratégias para documentar essa parte da história familiar, como a carta e a ficção. As palavras narradas, que foram escritas simultaneamente às filmagens, não são usadas necessariamente para guiar as imagens. O que vemos é um processo composto de imagem e texto por meio de uma relação de complementaridade.

Quando eu pensei em uma carta, era claramente uma vontade de falar, de usar a palavra, e a palavra como imagem. E é nessa relação entre o que eu digo e o que há na tela que também nasce o filme. É justamente esse desencontro, e às vezes encontro, que há entre o que se fala e o que se vê. [...] O filme pedia, de fato, essa carga de primeira pessoa, essa voz que também é a minha, mas também é de muitas pessoas que eu conheço, é também de um fantasma, algo que se passa naquela cidade que eu não sei explicar muito bem. (MOURAMATEUS, 53º Festival dei Popoli, 2013)

Podemos dizer que a carta é o dispositivo usado para construir o filme. Na realidade, ela não é de fato endereçada a Mauro, mas ao próprio filme, ao próprio diretor, mais parecendo uma página de um diário íntimo. É por meio dela que ele acessa, organiza (à sua maneira) e torna públicas suas memórias e angústias, indo ao encontro do que diz Migliorin sobre o dispositivo ser a ponte entre todas as relações estabelecidas na obra:

O dispositivo funda o filme e não desaparece. O dispositivo é o próprio produtor do que é narrado, não deixando margem para que nada se naturalize. [...] No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo todas as relações se dão pelo dispositivo, que não cessa de apontar para as ligações potenciais. (MIGLIORIN, 2008, p. 29)

O filme começa com imagens do monstro Godzilla, em preto e branco, retiradas dos filmes “Godzilla raids again” (1955) e “Mothra vs. Godzilla” (1964). Ele sai do mar em meio a canhões prontos para disparar em sua direção. O monstro caminha em direção à margem e destrói torres de energia, provocando incêndios e o pânico dos moradores da cidade. Pode-se interpretar a presença dessas cenas como uma referência ao crescimento desenfreado das metrópoles contemporâneas, em que antigos espaços são descartados facilmente para dar lugar a novos empreendimentos, onde todos são atropelados pela velocidade da mudança e da produtividade. Ao mesmo tempo, ele pode ser também a revolta de um povo contra a falta de cuidado e respeito às memórias que fazem parte da história de um lugar e do povo que o construiu.

As imagens seguintes nos transportam do Japão da ficção à real Maraponga. Quem entra em cena é Marquinhos, primo de Leonardo de cerca de seis anos de idade. Ele imita um cachorro para a câmera – as imagens continuam em preto e branco, assim como enxergam os cachorros. Dá continuidade, de certa forma, à imagem do monstro feroz, assustador e rebelde (guardadas as devidas proporções) que víamos antes.

Mauro, Mouramateus e Marquinhos, três pessoas ligadas por laços familiares, componentes de uma genealogia masculina que se encontram em um ponto comum entre passado, presente e futuro. No primeiro, a realização do impulso de desbravar outros espaços e realidades, o desejo de ir atrás de aventura desde a infância; no segundo, a crise, a vontade misturada com a recusa de uma fuga, a reflexão sobre ir embora e deixar o seu lugar. O terceiro é quem representa esperança, a genuinidade de uma força potente, “quase como se qualquer um da nossa família pudesse ser engolido pela terra, menos ele”.

Marquinhos se transforma em uma lembrança. É ele quem está em cena quando Mouramateus começa a falar do passado do tio, que ele mal chegou a conhecer e que veio a

seu imaginário principalmente por meio de relatos da avó. As ações de Marquinhos coincidem com as memórias do diretor, como se ele estivesse, por meio de um trabalho de montagem, encenando aquelas palavras. É neste momento que as camadas temporais se fundem. Ouvimos falar de Mauro e de Mouramateus, mas é o menino que vemos, seguindo o conceito de montagem colocado por André Brasil (2009, p. 26): “uma combinação entre heterogêneos, ela coloca em relação o que não tinha relação. Sua potência não é de explicação ou de tradução, mas de contato.”

A montagem das imagens e a locução seguem caminhos paralelos, mas encontram pontos em comum nas diferentes camadas temporais costuradas por Mouramateus e representadas pelos três personagens principais, compondo um jogo onde as imagens ganham um novo significado e propõem ao espectador novos modos de compreendê-las. Isso pode ser exemplificado nos planos seguintes, quando vemos Marquinhos se divertindo com alguns amigos em montes de areia que fazem parte das construções que acontecem próximo à sua casa. Enquanto isso, ouvimos Mouramateus nos contar sobre quando tinha a idade do primo e brincava com os amigos de saltar o muro das casas que estavam sendo construídas – o que revela um processo já de muitos anos de modificação do bairro da Maraponga.

O texto do filme reflete o caráter fragmentado da memória, não é construído a partir de uma ordem cronológica e linear, e as imagens acompanham esse ritmo, ao mesmo tempo em que têm uma vida independente da narração, e também evocam e produzem memórias. No decorrer do filme, acompanhamos o aprofundamento dessa relação entre memórias. Mouramateus vai entrando em um processo de fabulação de um passado ou de um futuro que fica claro por meio de expressões como “eu consigo ver você...” ou “imagino você...”:

Tudo acerca de Mauro fora, desde a infância do diretor, algo permeado por um mistério que o fizera recorrer à imaginação para lidar com o desconhecido, com o incompreensível. Ele cria em sua mente as imagens da fuga do tio, uma espécie de epopeia onde ele era o herói:

E me vem a imagem da família acordando um belo dia, e vendo sua cama arrumada, o guarda-roupas vazio, e o portão levemente encostado. E, mais forte do que todas as outras imagens, você correndo pela floresta amazônica com os vários colegas caçadores de ouro, em meio aos disparos da polícia da fronteira. E todos os colegas sendo capturados antes de passar para o outro lado. Menos você. E mais forte do que todas as outras imagens você escondido na floresta amazônica durante três dias, se alimentando de frutas do mato e água das plantas.

Enquanto Mouramateus narra as aventuras do tio, um plano aberto mostra a paisagem composta pela Lagoa da Maraponga à noite. São registrados trabalhadores e tratores que atuam em um terreno nas proximidades da antiga casa de Mauro. Vários troncos de árvores estão marcados com um X. São árvores que esperam o momento de serem derrubadas. É então que Mouramateus reflete sobre sua própria condição atual: morador de uma cidade que não preserva suas memórias, de um bairro que vem sendo invadido por prédios que tomam o lugar das casas, ele também precisa lidar com as idas de pessoas queridas. Falar sobre o que acontece no bairro da Maraponga, à sua frente, e ao mesmo tempo, resgatar um passado e fabular sobre ele utilizando elementos do presente são ações que se complementam e potencializam a obra enquanto documentário.

[...] Na mesma medida em que MAURO EM CAIENA é um contundente documentário sobre um bairro de Fortaleza HOJE (por exemplo, o registro das demolições, as árvores e casas marcadas com um “X”), ele também expressa um desejo por uma fabulação. Fabular, para poder melhor documentar. Pois o que é viver ali em Fortaleza senão entender a necessidade de fabular e de ver a possibilidade de um ponto de fuga? Ou seja, não é possível documentar sem fabular (não é possível falar de quem somos sem fabularmos o que desejamos, um lugar outro, uma coisa outra). (IKEDA, 2012)

Nas cenas seguintes, como quem volta os olhos para o futuro, Mouramateus filma Marquinhos. As reflexões do diretor passam por questões ainda sem resposta: será que Marquinhos fará um filme sobre sua fuga para um lugar tão estranho quando Caiena?

Sobe o som de uma música eletrônica e a imagem é composta por parapentes voando no céu. Um instrutor, do solo, acompanha o movimento dos parapentes. Um deles pousa e é recebido por uma pequena plateia. Essa cena remete a um trecho da carta, narrada em outro momento, em que o diretor recorda o que lhe havia dito, uma vez, um instrutor de parapente, que o maior perigo de fazer um voo livre é sempre a hora da partida e da chegada.

Ao final do curta, Godzilla volta a ocupar o papel de personagem principal. Desta vez, ele é que está sendo destruído. Ouvimos ainda as batidas da música eletrônica. Godzilla recebe descargas elétricas, faz movimentos que mais parecem uma dança, pois nos filmes de Mouramateus sempre há um corpo que dança, seja ele mesmo ou um monstro da ficção. Quatro aviões lançam uma grande rede sobre ele, capturando-o. Em meio a movimentos desesperados, cai derrotado no chão, onde continua a se debater. Na sequência, ele já aparece de costas dentro do mar e anda em direção ao horizonte, distanciando-se da

margem, como se estivesse indo embora. Neste momento, Mouramateus diz as últimas palavras da carta:

Sabe, Mauro, a impressão muito forte que fica é que você sempre terá vinte e tantos anos nesta cidade, com o desejo latente de se mudar, mesmo que se mudar signifique sair do interior da festa para o meio-fio da calçada, ou do posto de conveniência para o interior da festa. A gente sempre volta pra casa no domingo de manhã.

Talvez Godzilla seja Mauro chegando em Caiena, ou Mouramateus indo para casa no domingo de manhã. O filme trata de passagens, mudanças, de partir, chegar e do que esse deslocamento promove. Mas há sempre a dúvida. Em meio a camadas temporais que se misturam, nunca sabemos exatamente de quem Mouramateus está falando, pois ele fala de si ao falar de Mauro, e fala de Mauro ao falar de si. É justamente entre fabulações, subjetividades e tensões entre o que vemos e o que podemos ver que “Mauro em Caiena” dialoga fortemente com os documentários contemporâneos.

Temos o cinema hoje, portanto, como viabilizador de um espaço para os fragmentos de memória, que são organizados de forma linear ou não, e a ficção como possibilitadora de não apenas trazer o passado ao presente sem pretensões de uma representação fiel da realidade, mas de criá-lo, de juntar as peças ou mudá-las de lugar e preencher espaços antes vazios.

Considerações finais

O cinema documentário hoje consolida-se como um campo aberto a infinitas possibilidades. As produções contemporâneas exploram a capacidade do gênero de ser fruto e, ao mesmo tempo, provocador de reflexões sobre sociedade, estética e política, levando-se em consideração que o documentário é um gênero que muda no decorrer da história de acordo com o contexto social e político em que está inserido.

Os documentários em primeira pessoa de tom subjetivo e autobiográfico produzidos nos últimos anos dialoga com fatores relevantes atualmente, como a relação entre o indivíduo e suas memórias, as maneiras encontradas de guardar essas memórias em tempos tão corridos, cheios de informação a todo momento, em uma sociedade em que tudo tem se tornado cada vez mais descartável. Como processar essa questão em um filme? Como falar de si tão intimamente e, desse modo, falar do outro e de seu entorno? Com o uso dos mais

variados mecanismos, esses documentários têm se apropriado da noção de exposição do pessoal, geralmente explorada pelos meios de comunicação, e tensionado as dimensões de público e privado, assim como as dimensões do documental e do ficcional.

“Mauro em Caiena” é uma obra que traz todos esses pontos como potenciais sementes de reflexão sobre a produção cinematográfica atual, sobre o que ela quer retratar e provocar. O objetivo deste trabalho, ao analisá-lo, era investigar sua estética, sua narrativa, seus dispositivos, a relação que estabelece entre memória e lugar, entre o subjetivo e o coletivo e, desse modo, compreender o que esse filme agregaria de novo à essa produção recente e ao pensamento sobre os modos de processar e criar a representação do real atualmente.

A análise de “Mauro em Caiena” buscou compreender em que processo se construiu o filme, entre o texto de uma carta e imagens de uma família e de um bairro, e o que a relação entre um e outro trouxe para a composição da narrativa. Sugeriu-se, então, que a carta vem como um dispositivo para Mouramateus resgatar um passado real e um passado imaginário, fabulando os tempos que já foram e os que ainda virão. Conclui-se a discussão sobre “Mauro em Caiena”, portanto, com um entendimento maior sobre as possibilidades da cinematografia documental, mas ainda com a certeza de que há várias outras questões a serem lançadas dentro de um campo tão aberto como é o documentário hoje. Temos um cenário de ideias jovens, propício ao pensamento e à construção de outras linguagens, estéticas e discursos.

Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (org). **Imagem Contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... v.1. São Paulo: Hedra, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FELDMAN, Ilana. Sob o risco da ficção. **Revista Cinética**. Disponível em: <<http://goo.gl/ym2pnJ>>. Acesso em: 13 out. 2014.

_____. O apelo realista. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 36, p. 61-68, ago. 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/pMD71M>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

IKEDA, Marcelo. **Mauro em Caiena**. Postagem no blog Cinecasulofilia publicada em 4 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/jG2eYU>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

LINS, Consuelo. Passaporte húngaro: cinema político e intimidade. In: **Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura**, São Paulo, v.7, p. 75-84, 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/PySDxJ>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

_____. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. **Partida, Deslocamento e Exílio: Escrever com a Imagem; o processo de subjetivação e estética em filmes-carta**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

MIGLIORIN, Cezar. A política do documentário: dizer o indizível e a crise do documentário conexcionista. In: FURTADO, Beatriz (org). **Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** v.1. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

MOURAMATEUS, Leonardo. **A Europa da Maraponga**. Fortaleza, Jornal O Povo, 9 de setembro de 2011. Entrevista concedida a Camila Vieira. Disponível em: <<http://goo.gl/MABVqY>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

_____. Entrevista ao 53º Festival dei Popoli. Florença, 13 de novembro de 2012. Entrevista concedida a Silvio Grasselli. Disponível em: <<http://goo.gl/PBqM0F>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Tempo presente: notas sobre a mudança de um cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.