

De Eric para Mário: sobre autoria, autobiografia e representações do presente em um documentário de busca

From Eric to Mário: on authorship, autobiography and present time representations of a personal documentary

Márcio Andrade¹

1 Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Educação Tecnológica pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com pesquisa em narrativa, documentário e tecnologias digitais.
marcioh.andrade@gmail.com.

Resumo

A partir de conceitos conectados à autobiografia e à autoria no cinema documental, este artigo parte de uma análise fílmica do documentário *Uma passagem para Mário* (2014) e de uma entrevista com seu diretor, Eric Laurence, para tecer algumas reflexões a respeito das particularidades das nuances autobiográficas do longa-metragem e da diversidade de formas de representação de si na contemporaneidade.

Palavras-chave

Documentário, autobiografia, autoria, narrativa, *Uma passagem para Mário*.

Abstract

Based on the concepts of autobiography and authorship present in the documentary cinema, this article produces a filmic analysis from the documentary film *Uma passagem para Mário* (2014) and from the film director's interview, Eric Laurence, aiming to develop some thoughts about the particularities of the concept of autobiography on the film and the several forms of representation of the self nowadays.

Keywords

Documentary, autobiography, authorship, narrative, *Uma passagem para Mário*.

Das representações de si e as autobiografias prosaicas na contemporaneidade

O ato narrativo faz parte do nosso cotidiano das mais variadas formas – livros, músicas, filmes, seriados, contos, depoimentos etc. Podemos entendê-lo como uma atividade de reflexão sobre o passado ou a criação de situações e personagens que permite compreender contextos e situações do passado e do presente a fim de repensar, prever e conceber ações práticas na realidade. Mesmo que se lembre, imediatamente, de narrativas clássicas de autores consagrados, esta é uma atividade intrínseca ao nosso dia a dia – que pode ser denominada “narrativa de si”.

Ao narrar nossas próprias vivências, refletimos constantemente “sobre o que fazemos, em especial sobre o que fazemos com nós mesmos, e o que deixamos fazer conosco” (SCHOLZE, 2007, p. 62), ressignificamos nossa experiência com o mundo, o que, por sua vez, multiplica nossas possibilidades de tomar consciência de nossa própria condição. 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, p. 260), as narrativas de si atravessam a história como uma prática social: na Antiguidade, são encontrados relatos em primeira pessoa das realizações reais ou ficcionais de tiranos e heróis; na tradição ocidental, em poesias épicas, líricas intimistas, crônicas satíricas ou orações fúnebres.

A partir da modernidade, a autobiografia se torna um gênero específico, envolvido em polêmicas que referenciam, principalmente, ao caráter verídico dos relatos, às relações entre autor, narrador e personagem com seu leitor, às distinções de relações com os romances convencionais e às possibilidades de manifestação em suportes e mídias diversos (LEROUX, 2010). Atualmente, a autobiografia não é um gênero exclusivo da literatura: seja nas chaves de narrativas de si, escritas de si, autoficção, autorretratos ou autorrepresentação, ela também aparece em outras artes, como música,

dança, teatro, entre outras², e vem se tornando cada vez mais comum com a difusão das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs). *Blogs, flogs, vlogs* e perfis em redes sociais se transformam em espaços de exposição e formação de subjetividades, reverberando e atualizando imagens e vídeos amadores, o conteúdo de *reality shows* e de outros formatos que absorvem a emergência dos fatos do cotidiano.

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 ½*, 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 fez Charlie Kaufman em *Adaptation* (2002).

Neste 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* (2002), de Kiko Goifman, *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut e *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; o performático *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette; o insone *Wide awake* (2005), 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* (2011), de Otavio Cury; e os dolorosos *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, e *Elena* (2013), de Petra Costa;

2 Como nas *graphic novels* *Retalhos* (de Craig Thompson), *Maus* (de Art Spiegelman), *Persepolis* (de Marjane Satrapi) e *Epilético* (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 brasileiras 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* (Grupo Magiluth).

ou, mais recentemente, as lembranças de períodos de ditadura em *L'ímage manquante* (2013), de Rithy Pahn, o tratamento de HIV em *E agora? Lembra-me* (2013), 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* (2012), de Maria Clara Escobar, além de uma diversidade de curtas-metragens³.

No documentário pernambucano *Uma passagem para Mário* (2014), de Eric Laurence, temos um caso particular: o protagonista biografado, Mário, concebe o filme junto com o diretor, Eric, que, em certo momento da narrativa, também aparece diante das câmeras. Mário Duques – um homem com câncer no fígado – e seu amigo Eric planejam realizar uma viagem até o Deserto do Atacama e registrar a vida de Mário no período anterior à viagem, o que, na realidade, não acontece conforme planejado. Laurence aparece no longa-metragem como personagem em sua segunda metade, dando continuidade ao filme e exibindo seu próprio processo criativo.

Um autor que se constrói?

Para entender algumas concepções de autoria de maneira geral, Michel Foucault (2001, p. 277) elabora o conceito de uma função-autor como um espaço de atuação da função-sujeito à qual todos pertencemos (caracterizada pelas formas de existência, circulação e funcionamento de determinados discursos na sociedade), e que resulta “de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor”. Já para Barthes (2004, p. 59), o autor nasce no mesmo momento em que a obra, agregando ao ato

3 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.

criativo, geralmente calcado no registro de um pensamento ou um sentimento, aspectos de performance, em que “a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida”. A partir destes dois autores, pode-se compreender a autoria como um exercício que se manifesta como um gesto das próprias “mãos” do autor, e que deixa “vestígios” explícitos ou implícitos dentro da própria obra.

No cinema, segundo Stam (2003), esta questão vem sendo discutida desde o final dos anos 1950 e início dos 1960, quando surge a chamada política dos autores (*politique des auteurs*), resultado do trabalho de intelectuais envolvidos com revistas de cinema, cineclubes, da Cinemateca Francesa e festivais de cinema, interessados na compreensão e fortalecimento de um status artístico do cinema de forma igualitária às outras artes através da valorização da figura do diretor. Antes destes debates, a figura do diretor vinha acompanhada da ideia do *metteur en scène*, do realizador, que traduzia a obra do roteirista – este, sim, considerado verdadeiro autor do filme – para as telas, ignorando as potencialidades criativas da *mise-en-scène* e dos outros elementos fílmicos. François Truffaut sintetizava da seguinte maneira uma noção de política do autor: os cineastas considerados autores desenvolvem uma visão singular da arte cinematográfica ao carregar recorrências estilísticas e temáticas que acompanham sua filmografia, independente da visão manufaturada que envolve os trabalhos na indústria.

A revista *Cahiers du Cinéma* assumiu papel importante neste contexto ao funcionar como um ambiente a partir do qual a política do autor poderia se desenvolver. 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, Visconti e outros – permitiu a consolidação de pensamentos que cercavam o painel político e artístico que envolviam a *politique des auteurs*. Segundo Stam (2003), ao atualizar o olhar sobre o cinema hollywoodiano a partir da noção de autoria, 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.

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” (1962 apud STAM, 2003, p. 109). Tais 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 do caráter valorativo que, muitas vezes, é utilizado 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. Partindo-se dessas análises, o autor era percebido como um “orquestrador de códigos individuais (mitos, iconografias, lugares)” (STAM, 2003, p. 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, assumidamente, descarta o romantismo no qual 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, p. 145).

Tal percepção parece propor um olhar mais contextualizado para o “conjunto de forças que condiciona o artista individual” (SARRIS, 1962 apud BUSCOMBE,

2005, p. 286) e para as tensões entre consciente e inconsciente no processo criativo, entre objetividades do mundo externo e subjetividades do indivíduo criador (HEATH, 2005) ou ainda enfatiza uma autoria “descentralizada” na equipe de produção, em que a colaboração de cada profissional compõe 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-em-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. Na obra em análise, procura-se alinhar a autoria de forma mais conectada ao pensamento de Foucault e Barthes: como um gesto que deixa “rastros” explícitos ou implícitos dentro da própria obra, mais do que uma estrutura fixa de recorrências temáticas e estilísticas. Essa noção se mostra particularmente relevante nas discussões mais recentes sobre a produção documentária contemporânea, já que a construção da noção de realismo do século XXI parece carregar em si uma necessidade de introduzir novos “efeitos de real” (JAGUARIBE, 2007 apud SILVA, 2013, p. 30) em uma sociedade que se mostra saturada de imagens e narrativas empíricas e distanciadas.

Segundo essa autora, a crise da representação e as limitações das chamadas “grandes narrativas”, dentre outros tantos fatores que compõem nossa sociedade atual, terminam favorecendo uma busca pelo “real” a partir de olhares cada vez mais subjetivos. Na realidade, esse tipo de representação, considerado ainda “mais realista”, não se mostra um privilégio somente do cinema documentário, mas nas mais diversas formas artísticas, que investem nas “dimensões do testemunho, da autorrepresentação, do envolvimento pessoal com aquilo que se narra, do sofrimento (no sentido patético) que se experimenta “em primeira pessoa” e, eventualmente, do amadorismo” (SILVA, 2013, p. 83). Essas dimensões vão dialogar explicitamente com a obra escolhida

para análise neste artigo, pois se trata de uma obra que nasce imbuída de formas de visibilidade e de exposição que parece, de fato, endossar.

Mergulhos no deserto – a jornada do herói de Eric e o canto do cisne de Mário em um documentário de busca

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, o interesse justamente nos níveis de ficcionalização e realismo influencia na concepção estética das obras audiovisuais. 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; OLIVEIRA, 2007, p. 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, p. 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.

Caracterizado pela miscelânea entre “passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos” (NICHOLS, 2005, p. 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, p. 64, grifo do autor).

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* (1961). 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, p. 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 filme. A presentificação da personagem dentro dos acontecimentos possibilita uma sensação de maior densidade representativa dos "abismos insondáveis do ser humano" (BRAIT, 1985, p. 62).

O longa-metragem 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. Sob 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. Segundo o diretor, em entrevista⁴, os registros realizados por Mário não tiveram interferência dele como diretor.

4 Disponível em: <<http://www.umapassagemparamario.com.br/>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

Depois, mergulhamos junto com este mesmo sujeito no fundo do mar, onde, depois de passar por cardumes de peixes e de nos embebedar por certa serenidade de uma vida desconectada do cotidiano, encontramos um imenso navio naufragado⁵. Se, a princípio, ele parece somente um ambiente onde plânctons e corais podem habitar, imediatamente somos tragados pela 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 que planeja realizar uma viagem ao Deserto do Atacama como parte de um projeto para um documentário⁶. Ao não se concentrar no relato diagnóstico, nem nos tratamentos de Mário contra o câncer de fígado e apresentar aspectos como “a subjetividade do enfoque, a metalinguagem, a experimentação, o processo de criação, a imersão do realizador, a reapropriação de imagens preexistentes [...] etc.” (CARVALHO, 2008, p. 108), Laurence flerta com o ensaísmo ao oferecer um relato particular seu e de seu protagonista sobre este contexto.

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,

5 Segundo Laurence, essas imagens de navios naufragados faziam parte de um projeto de um documentário do próprio Mário sobre naufrágios na costa pernambucana, intitulado *Naufragos 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, 2013).

6 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, 2013).

em seu notebook, imagens de Mário. Este mesmo sujeito exhibe trechos do que parece ser um roteiro cinematográfico no qual aparece, diversas vezes, o nome Mário seguido de expressões como “ficaria extasiado...”, “poderia seguir com...”, “poderia fazer...”. Imediatamente, damos-nos conta de que a presença de Mário, que atravessará o filme a partir de então, sucederá através das imagens e de um nome que aparece 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, por isso, 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, interagindo (em uma clara encenação) com a recepcionista do hotel, repetindo o motivo da sua viagem novamente para o público.

A partir desse mote, Eric segue sua jornada, conduzindo entrevistas sobre uma ideia de amizade com sujeitos diversos que encontra ao longo da caminhada. Primeiro, com um trio de cantores (dois argentinos e um francês), que, mesmo juntos há pouco tempo, já se consideram amigos e, quem sabe, uma família. Após essa entrevista, surge a imagem de Eric em seu quarto de hotel observando imagens de seu amigo, que termina se tornando quase uma ausência presente. Será este documentário que estamos assistindo mais um rastro da existência de Mário, entre estes sujeitos que o desconheciam, mas terminam se relacionando e se solidarizando com tudo que ele representa? Se, como afirmou um dos entrevistados, amigos são como nossa família, serão esses laços eternos em sua efemeridade?

Durante uma conversa de família, em um dos registros realizados por Mário, o protagonista brinca e é alvo de gozações quando cita os pequenos dilemas sexuais que vem atravessando ao longo de seu tratamento, tentando

driblar sua própria percepção sobre o que considera um indicativo de virilidade. A este momento de descontração, a montagem opõe um instante de melancolia quando voltamos a acompanhar Eric em sua viagem pela Bolívia (desta vez em Potosí), em que, ao seguir alguns sujeitos que parecem, a princípio, mineradores, registra o que parece ser uma cerimônia religiosa⁷. Em seguida, segue uma entrevista em que se coloca em xeque nossa relação com a morte, quando o entrevistado afirma que “a morte é um começo”.

“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 fala da satisfação que as filmagens autobiográficas estão operando em suas experiências finais de existência. Os naufrágios e o cemitério de trens, que, respectivamente, Mário e Eric registram em momentos distintos, se unem através da montagem, carregam um sentido de potência, da inércia do que poderiam ter sido, mas não tiveram tempo de ser. Eric e seu movimento pendular em um balanço improvisado parecem justamente descortinar essas tentativas de movimento quando tudo o que mais se deseja é estar fixo, parado, fincado...

Quem aconselha o diretor a deixar o amigo “seguir simbolicamente seu caminho” é um xamã⁸, que termina fortalecendo a jornada de Eric por um deserto

7 Em entrevista, Laurence (ANDRADE, 2015) esclarece que se trata de um passeio para minas de prata, tradição turística comum na cidade de Potosí, em que ex-mineiros conduzem o público pelo interior da mina e contam a história das minas – que estão na ativa há mais de meio século – e as tradições dos mineiros, que incluem deuses (ou diabos protetores das minas), chamados Pachamama e El Tío, que recebem saudações e oferendas dos visitantes com cachaça.

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

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 ficcionais⁹, com uma diversidade de itens comuns à Jornada do Herói¹⁰, 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 longo da sua trajetória, Eric encontra alguns personagens que, assumindo os papéis de mentores, auxiliam-no nesse processo de superação. O clímax da narrativa se dá no Deserto do Atacama, onde a sensação de deslocamento e inadequação de Laurence em sua caminhada pelo deserto atinge o ponto máximo, como se aquele deserto também expressasse um vácuo, um silêncio.

Ao optarem por um roteiro que se transforma no momento das filmagens¹¹, os chamados “filmes de busca” como *33* (2002), de Kiko Goifman, ou *Um Passaporte Húngaro* (2001), 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, p. 2). Essa característica parece se relacionar a uma tentativa de conferir *plot* – que, nos manuais de roteiro, refere-se ao resumo básico da história a ser contada em filmes de ficção – ao documentário: (a) mesmo que não exista um roteiro como base, o documentarista prevê uma montagem do filme e concebe situações que o conduzem ao resultado almejado; (b) esses filmes flertam com a ficção ao

9 Laurence (ANDRADE, 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.

10 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.

11 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, 2013).

criarem uma lógica narrativa em que certas cenas são deslocadas de sua ordem natural de acontecimentos para atender a essa lógica (SULZBACH, 2007). Ao preferir lidar com o imprevisto como se estivesse dentro de um jogo, essas obras não tentam dar conta das grandes narrativas, mas procuram lidar com o micro, com o íntimo e com 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, constatando que a existência se transmuta, que o que é aparentemente morto oferece lugar para outras formas de ser. E, ao final dessas imagens, Mário parece olhar diretamente para a câmera (e para Eric), mandando um recado particular para cada um, como quem compartilha um pequeno segredo.

Em *Uma passagem para Mário*, mostra-se perceptível uma complexidade e uma sensibilidade de Laurence em estabelecer recortes que, ao mesmo tempo, mantêm a vida em aberto para além do filme, mas também estabelecem conexões “entre o indivíduo e a compreensão e construção de sua vida como uma narrativa” (COELHO; ESTEVES, 2010, p. 42), pois reside justamente na narrativa a compreensão de uma necessidade de entender e significar a própria existência. O filme, de algum modo, solidifica uma experiência que se estende antes e depois de sua projeção e carrega, em seu modo de ser construído, as maneiras de seu autor em lidar com a própria vivência – seja na negação, na aceitação, na indiferença ou na centena de combinações possíveis dessas sensações.

Considerações finais

De algum modo, acredita-se que *Uma passagem para Mário* representa um recorte desse movimento (ou tendência) contemporâneo da exposição e

recriação de si mesmo. Esse fascínio pelo indivíduo, pelo singular, pelo íntimo não se tornou exclusivo da sétima arte, mas, certamente, esta vem absorvendo e expandindo as formas de lidar com essa característica do contemporâneo. A exposição de si, neste documentário e nessa sociedade repleta de redes sociais, *reality shows* e outras tantas formas de explorar o eu, se configura destas e de outras tantas formas. Se esse 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. Questões que nos impulsionam ao mesmo tempo em que nos assombram, quando percebemos que a criação sem vestígios dos seus dilemas de representação vem cada vez mais perdendo seu sentido. Acredita-se que, cada vez mais, o cinema (principalmente documentário) pretende habitar esse conflito entre uma imagem e seu processo de produção, expondo esses vestígios como fraturas no exercício de fabular.

Referências

ANDRADE, M. Entrevista – Eric Laurence (Uma passagem para Mário). In: _____. *Autobiografias do outro: camadas de selfies em documentários pernambucanos*. Recife: Combo Multimídia, 2015. p. 80-85.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BAZIN, A. On the politique des auteurs. In: HILLIER, J. (Ed.). *Cahiers du cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University, 1985. p. 248-259.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BUSCOMBE, E. Ideias de autoria. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005. p. 281-294. Volume 1.

CARVALHO, A. *Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

COELHO, S. S.; ESTEVES, A. C. A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. *Doc On-line*, Campinas, n. 9, p. 19-42, dez. 2010.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: MOTTA, M. B. (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Ditos e escritos, v. 3).

FREIRE, M. Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução. In: CATANI, A. M. et al. (Org.). *Estudos Socine de cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2003. p. 19-26.

_____. A noção de autor no filme etnográfico. In: SERAFIM, J. F. *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: Edufba, 2009, p. 49-64.

HEATH, S. Comentário sobre "Ideias de autoria". In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. p. 295-301.

LAURENCE, E. Entrevista com o diretor Eric Laurence. *Uma passagem para Mário*, [S.l.], 2013. Disponível em: <umapassagemparamario.com.br/#diretor/1>. Acesso em: 06 nov. 2014.

LEROUX, L. Informação e autoformação nas narrativas de si: o compromisso com a verdade e o desvio ficcional. *Liinc em revista*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 260-272, set. 2010.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

PACE, A. A. B. C. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. 2012. 172 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PAIVA, S. Roteiros abertos em filmes de busca. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2012.

SANTOS, C. C. A. H.; OLIVEIRA. *Ego-documentos na ficção contemporânea*. 2007. 122 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SCHOLZE, L. Narrativas de si e a estética da existência. *Em aberto*, Brasília, v. 21, n. 77, p. 61-72, jun. 2007.

SILVA, M. D. J. *Ponto de vista a(u)torizado: composições de autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. 2013. 239 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

SULZBACH, L. Tendências do documentário contemporâneo. In: CRUZ, R. M. S. (Org.). *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 44-51.

TREDGE, D. A case study on film authorship: exploring the theoretical and practical sides in film production. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Elon, v. 4, n. 2, p. 5-15, 2013.

submetido em: 04 abr. 2016 | aprovado em: 09 mai. 2016