

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Tamiris Tinti Volcean

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBRA  
LITERÁRIA *HOSPÍCIO É DEUS: DIÁRIO I* (1965) E O DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL  
*SANTIAGO* (2007)

Bauru  
2019

Tamiris Tinti Volcean

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBRA LITERÁRIA *HOSPÍCIO É DEUS: DIÁRIO I* (1965) E O DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL *SANTIAGO* (2007)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Bauru, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

Bauru  
2019

Volcean, Tamiris Tinti.

Narrativas autobiográficas: uma análise comparativa entre a obra literária Hospício é Deus: diário I (1965) e o documentário audiovisual Santiago (2007) / Tamiris Tinti Volcean, 2010  
186 f.

Orientador: Arlindo Rebechi Junior

Dissertação (Mestrado)—Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2019

I. Autobiografia. 2. Espaço Biográfico. 3. Gêneros do Discurso. 4. Dialogismo I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE TAMIRIS TINTI VOLCEAN, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.**

Aos 30 dias do mês de agosto do ano de 2019, às 15:00 horas, no(a) Sala C da Seção Técnica de Pós-graduação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Doutor JEFFERSON AGOSTINI MELLO do(a) Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais/Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira / Universidade de São Paulo, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de TAMIRIS TINTI VOLCEAN, intitulada **Narrativas autobiográficas: uma análise comparativa entre a obra literária Hospício é Deus: diário I (1965) e o documentário audiovisual Santiago (2007)**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR

Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES

Professor Doutor JEFFERSON AGOSTINI MELLO

Tamiris Tinti Volcean

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBRA LITERÁRIA *HOSPÍCIO É DEUS: DIÁRIO I* (1965) E O DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL *SANTIAGO* (2007)

**Área de concentração:** Comunicação Midiática

**Linha de Pesquisa:** Produção de Sentido na Comunicação Midiática

**Banca examinadora:**

**Presidente/ Orientador:** Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

**Instituição:** Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

**Titular:** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_

**Titular:** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_

**Resultado:** \_\_\_\_\_

Bauru, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_

*“O que lembro, tenho”*  
*Guimarães Rosa, in Grande Sertões: Veredas*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Arlindo Rebechi Junior pela orientação cuidadosa dos meus passos iniciais na vida acadêmica, da graduação ao Mestrado, incentivando-me sempre a seguir em busca do sonho de ser professora e pesquisadora por meio de caminhos éticos e críticos. Deixo registrada aqui a minha admiração. A evolução de meu trabalho é espelho de sua dedicação enquanto orientador, colega de profissão e leitor atento.

Ao professor Dr. Marcelo Magalhães Bulhões por acompanhar meus projetos e suas concretizações há tantos anos, participando atentamente de minhas bancas e, assim, contribuindo de forma direta ao desenvolvimento de minhas habilidades enquanto pesquisadora e ao amadurecimento de minhas ideias enquanto ser humano.

Ao professor Dr. Jefferson Agostini Mello por ter aceitado contribuir para os desdobramentos desta pesquisa com sua participação na banca examinadora, oferecendo-me apontamentos valiosos para que a formulação final deste trabalho apresentasse confluências com a área da Literatura e das Teorias Literárias, que são minhas verdadeiras paixões.

Aos meus mestres por todo o aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento ao presente estudo, financiamento imprescindível para a execução deste trabalho.

Aos meus amigos unespianos pelos quatro anos de companheirismo durante a graduação e a todos aqueles com os quais esbarrei enquanto fui mestrandista da instituição.

Aos meus pais por possibilitarem a realização dessa importante etapa da minha vida, pelo amor, apoio, dedicação e pela confiança que têm em mim.

À minha tia Neide por estar ao meu lado em qualquer situação, apoiando, acreditando e lutando para que eu consiga realizar todos os sonhos que tenho em mim.

Ao meu irmão Guilherme pela torcida discreta e sempre presente.

À Universidade Estadual Paulista pelo acolhimento e pelos frutos.

*EU*

Florbela Espanca, in "Livro de Mágoas"

*Eu sou a que no mundo anda perdida,  
Eu sou a que na vida não tem norte,  
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte  
Sou a crucificada... a dolorida...  
Sombra de névoa tênue e esvaecida,  
E que o destino amargo, triste e forte,  
Impele brutalmente para a morte!  
Alma de luto sempre incompreendida!...  
Sou aquela que passa e ninguém vê...  
Sou a que chamam triste sem o ser...  
Sou a que chora sem saber porquê...  
Sou talvez a visão que Alguém sonhou,  
Alguém que veio ao mundo pra me ver,  
E que nunca na vida me encontrou!*

*Não sei quem sou, que alma tenho.  
Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um  
eu que não sei se existe (se é esses outros).  
Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre  
mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela  
julga que eu tenho.  
Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para  
reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.  
Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas  
alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens,  
incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu posticho.*

Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966. p. 93.



## RESUMO

Maura Lopes Cançado, uma escritora de carreira breve, publicou, em 1965, sua primeira obra, *Hospício é Deus: diário I*, um diário autobiográfico sobre seus dias de clausura em instituições psiquiátricas, dando ênfase para as críticas ao sistema manicomial. Por outro lado, João Moreira Salles, em 2007, lançou o documentário *Santiago*, no qual revisita a própria história por meio das lembranças do mordomo que trabalhou para os Moreira Salles por mais de três décadas. As duas obras em questão, *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *Santiago* (2007) foram selecionadas para compor o *corpus* das análises comparativas desta pesquisa, uma vez que se constituem como narrativas singulares com traços autobiográficos a partir da perspectiva de Vapereau (1876) e Leonor Arfuch (2002), autores que ampliam as definições do gênero, chamando de autobiografia todo discurso cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar trechos ou partes inteiras de sua vida. Intenciona-se, portanto, partindo da perspectiva comparativa destes discursos autobiográficos construídos a partir de sistemas sógnicos distintos, promover uma reflexão acerca dos limites normativos deste gênero do discurso, assim como uma ponderação sobre a conceituação tradicionalista proposta por Lejeune (1975) e as implicações da necessidade restritiva de um pacto para posicionar um discurso no espaço biográfico que reúne as narrativas do eu.

**Palavras-chave:** Autobiografia; Espaço Biográfico; Maura Lopes Cançado; João Moreira Salles; Pacto Autobiográfico; Gêneros do Discurso; Dialogismo.

## ABSTRACT

Maura Lopes Cançado, a short career writer, published in 1965 her first work, *Hospício é Deus: diário I*, an autobiographical diary about her cloistered days in psychiatric institutions, with emphasis on criticism of the asylum system. On the other hand, João Moreira Salles released, in 2007, the documentary *Santiago*, in which he revisits his own history through the memories of the butler who worked for the Moreira Salles for more than three decades. The two works in question, *Hospício é Deus: diário I* (1965) and *Santiago* (2007) were selected to compose the *corpus* of comparative analyzes of this research, since they constitute singular narratives with autobiographical traits from the perspective of Vapereau (1876) and Leonor Arfuch (2002), authors who expand the definitions of the genre, calling autobiography every speech whose author had the intention, secret or confessed, to tell parts or whole parts of his life. It is therefore intended, starting from the comparative perspective of these autobiographical discourses constructed from distinct sign systems, to promote a reflection on the normative limits of autobiography as a genre of discourse, as well as a consideration of the traditionalist conceptualization proposed by Lejeune (1975) and the implications of the restrictive need for a pact to position a discourse in the biographical space that brings together the narratives of the self.

**Keywords:** Autobiography; Biography; Maura Lopes Cançado; João Moreira Salles; Autobiographic Pact; Discourse Genres; Dialogism.

## Lista de Figuras

<b>Imagem I:</b> Maura Lopes Cançado em entrevista sobre o lançamento de sua obra <i>Hospício é Deus: diário I</i> (1965).....	71
<b>Imagem II:</b> Atestado da primeira internação de Maura Lopes Cançado, em 1949, na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte (SCARAMELLA, 2010, p. 216).....	73
<b>Imagem III:</b> Capa do Suplemento Dominical, do Jornal do Brasil, contendo o primeiro conto de Maura Lopes Cançado veiculado na imprensa nacional, no dia 16 de novembro de 1958.....	77
<b>Imagem IV:</b> João Moreira Salles em entrevista durante a 11ª CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto.....	107
<b>Imagem V:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	127
<b>Imagem VI:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	139
<b>Imagem VII:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	139
<b>Imagem VIII:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	140
<b>Imagem IX:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	146
<b>Imagem X:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	149
<b>Imagem XI:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	162
<b>Imagem XII:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	163
<b>Imagem XIII:</b> Cena extraída do documentário <i>Santiago</i> (2007).....	163

## Lista de quadros

<b>Quadro I:</b> Apresentação das possíveis relações identitárias ou não estabelecidas entre autor, narrador e personagem, a partir da utilização das três pessoas gramaticais do singular (LEJEUNE, 1975, p. 18).....	62
<b>Quadro II:</b> Determinação dos pactos entre autor e leitor a partir da conceituação de Philippe Lejeune sobre pacto autobiográfico e pacto romanesco (LEJEUNE, 1975, p. 28).....	65
<b>Quadro III:</b> Categorização dos traços delimitativos dos discursos autobiográficos.....	121

# SUMÁRIO

<b>I – INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1 Metodologia.....	18
1.1.1 Fundamentos teóricos da análise dialógica do discurso.....	19
<b>II - O QUE FUI E O QUE SOU: A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA COMO FORMA DE BUSCA MEMORIALÍSTICA E DESCOBERTA IDENTITÁRIA.....</b>	<b>21</b>
2.1 A autobiografia como gênero do discurso.....	24
2.2 Inflexão autobiográfica: da insipiência à consciência.....	29
2.2.1 A tomada de consciência: contextualizando os primeiros debates oficiais sobre autobiografia.....	31
2.3 O espaço biográfico de Leonor Arfuch: as variações das narrativas do “eu”.....	37
2.3.1 O espaço biográfico a partir de uma perspectiva bakhtiniana.....	41
2.3.1.1 Os conceitos de <i>cronotopo</i> e <i>exotopia</i> .....	44
<b>III - MAURA LOPES CANÇADO E A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA NA LITERATURA.....</b>	<b>48</b>
3.1 O desenvolvimento do gênero na literatura.....	50
3.1.1 As variações do gênero autobiográfico: o romance autobiográfico e a autobiografia ficcional.....	54
3.2 Os pactos estabelecidos com o leitor e seus impactos na produção de sentido a partir da receptividade da obra.....	59
3.2.1 As definições sociais de <i>sujeito</i> e seus impactos na autobiografia contemporânea....	66
3.3 Maura Lopes Cançado: intersecções entre vida e obra.....	69
3.3.1 O Jornal do Brasil.....	72
3.3.1 Suplemento Dominical.....	73
3.4 <i>Hospício é Deus: diário I</i> (1965).....	77
3.4.1 Foucault e a escrita da loucura: contextualizando <i>Hospício é Deus: diário I</i> (1965)..	77
3.4.1.1 A temática da loucura na literatura brasileira.....	79
3.4.2 Literatura do cárcere: construção do <i>ethos</i> prisional a partir da clausura de Maura.....	81

#### **IV- JOÃO MOREIRA SALLES E A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA NO CINEMA DE NÃO-FICÇÃO.....85**

4.1 A genealogia da escrita autobiográfica aplicada ao cinema de não-ficção.....	87
4.1.1 O psicodrama e a inscrição da subjetividade no cinema lírico.....	88
4.1.2 A virada epistemológica do Cinema Direto: o desenvolvimento do documentário autobiográfico.....	91
4.1.2.1 A questão da nomenclatura.....	94
4.2 A problemática da definição autobiográfica no cinema de não-ficção.....	98
4.2.1 Possíveis soluções contemporâneas para os desafios de Lejeune.....	100
4.2.2 Conceituando <i>Santiago</i> (2007): uma proposta menos normativa para a autobiografia.....	102
4.3 Vida e obra de João Moreira Salles: entroncamentos entre realidade e ficção.....	105
4.3.1 O Instituto Moreira Salles (IMS).....	107
4.3.2 Características fílmicas de João Moreira Salles.....	108
4.4 <i>Santiago</i> (2007).....	111
4.4.1 A construção do sujeito autobiográfico a partir da estrutura de <i>mise-en-abîme</i> .....	113

#### **V - A PRODUÇÃO DE SENTIDO AUTOBIOGRÁFICO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA E DIALÓGICA ENTRE OS RELATOS DE MAURA LOPES CANÇADO E O ROTEIRO DE SANTIAGO, DE JOÃO MOREIRA SALLES.....117**

5.1 A categorização.....	118
5.2 Análises dialógicas: estudos comparativos.....	120
5.2.1 Parâmetros analíticos para a seleção dos fragmentos autobiográficos do <i>corpus</i> desta pesquisa.....	121
5.3 Análises dialógicas.....	122
5.3.1 Ambiguidades (A).....	122
5.3.2 Descontinuidades lógico-temporais (D).....	128
5.3.2.1 O tempo como organizador do discurso autobiográfico.....	129
5.3.2.2 A lógica temporal em <i>Hospício é Deus: diário I</i> (1965) e <i>Santiago</i> (2007).....	134
5.3.3 Resgates memorialísticos de tempos passados (RM).....	140
5.3.4 Dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (D1).....	149
5.3.5 Ambientações memorialísticas (A1).....	156
5.3.6 Impactos contextuais das vozes sociais externas (I).....	164

#### **VI – CONCLUSÕES FINAIS.....175**

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....180**

# 1. INTRODUÇÃO

Não se encontrarão, pois aqui, mescladas ao romance familiar, mais do que as figurações de uma história do corpo – desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura. Pois tal é o sentido teórico dessa limitação: manifestar que o tempo da narrativa (da imageria) termina com a juventude do sujeito: não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar, ele me carrega para outra parte, para longe da minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa inobjetiva (do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever (BARTHES, 2003, p. 14).

Este é um trecho da obra autobiográfica *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), do escritor, filósofo e crítico literário francês, Roland Barthes. Logo na contracapa deparamo-nos com a seguinte frase: “*Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance*”.

O autor, ao fazer tal sugestão semântica de leitura, oferece-nos uma perspectiva sobre a verossimilhança possível e existente entre o sujeito e a sua imagem construída discursivamente, promovendo, assim, reflexões acerca do posicionamento e dos usos da personagem em narrativas autobiográficas. Nestes escritos de Barthes, por exemplo, o sujeito desaparece, tornando-se, de acordo com o autor, “um fantasma, a sombra ou qualquer coisa que não seja ele mesmo. Espécie de sensação ausente cuja presença só pode ser percebida entre as palavras” (BARTHES, 2003, p. 32).

*Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) foi uma das leituras autobiográficas iniciais da fase bibliográfica, proposta como o primeiro passo do percurso metodológico desta pesquisa. A partir do mergulho no pretérito de Barthes e nas informações sobre sua infância e memórias mais relevantes, por meio de suas próprias palavras, tornou-se notável a concepção de que a maneira como construímos a narrativa de nossa vida e de nossas experiências passadas é um reflexo de nossa personalidade e, principalmente, de nosso modo de existir no mundo. Essas sugestões semânticas de leitura propostas por Barthes são, portanto, necessárias para que o autor alcance a produção de sentido intencionada, a fim de que o leitor percorra sua trajetória de vida sempre guiado pelas peculiaridades da construção discursiva de seu relato em primeira pessoa.

Estudar o gênero autobiográfico mostra-se, dessa forma, sinônimo de analisar narrativas que carregam em seus enredos características singulares, esbarrando nos consequentes desafios de se criar parâmetros estabilizadores de classificação de um discurso e de outro. Diante disso, é provável que, durante a incursão nos caminhos teóricos e metodológicos desta pesquisa, surjam questionamentos edificados a partir das tendências padronizadoras que rodeiam as discussões teóricas acerca dos gêneros discursivos. No entanto, aproveito este momento introdutório para fazer alguns esclarecimentos, direcionando, semanticamente, conforme fez Barthes, a leitura de cada um dos capítulos que foram selecionados para compor a versão final deste trabalho.

Desde o início, propõe-se uma reflexão sobre os limites discursivos de uma autobiografia, uma vez que, tradicionalmente, os gêneros do discurso são tratados de forma pragmática, como se a definição de cada um destes gênero pudesse existir sem a possibilidade de nelas se verificar brechas categóricas e conceituais. Bakhtin (1979) é um dos teóricos da linguagem que norteiam nossos estudos e nos oferecem embasamento para esta reflexão, quando, em sua própria obra, demonstra que as fronteiras entre um gênero e outro são difusas e que, devido à essa inexatidão fronteira, muitas das características estabilizadoras de um gênero confundem-se com as características estabilizadoras de outro.

Diante dessa problemática, que é comum a todos os gêneros discursivos, partimos para um questionamento mais específico ao caso das narrativas autobiográficas, que é o enfoque teórico deste trabalho. É possível reunir um conjunto de traços característicos e categóricos que estejam presentes em todas as construções narrativas dos indivíduos plurais que desejam compartilhar fatos de sua própria vida?

Para chegarmos à resposta desta questão, selecionamos, para compor o *corpus* de análise desta pesquisa, duas narrativas autobiográficas que se constroem de maneiras distintas, a partir de sistemas sógnicos também distintos, a fim de que se pudesse demonstrar as particularidades de produção de sentido de cada uma delas.

Além disso, a escolha deste *corpus* oferece a possibilidade de, a partir de suas distinções, demarcar um panorama favorável à discussão da autobiografia enquanto gênero e enquanto modelo discursivo componente do espaço biográfico, conforme propôs, conceitualmente, Leonor Arfuch (2002). São elas: a obra autobiográfica literária de Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus: diário I* (1965) e o documentário memorialístico de João Moreira Salles, *Santiago* (2007).

Antes de direcionarmos a luz das discussões para cada um destes objetos de pesquisa, no

entanto, posicionando a autobiografia no contexto sógnico de cada um deles, encontrar-se-á, no segundo capítulo desta dissertação, um panorama geral sobre este gênero do discurso. Discutir-se-á como, tardiamente, a autobiografia constituiu-se enquanto gênero, incluindo, desta apresentação teórica, as motivações contextuais para que se aplicasse a denominação *autobiografia* de forma tardia às narrativas do eu.

Posteriormente a essa explicação inicial formalística, que intenciona também demonstrar os incentivos memorialísticos para a edificação da autobiografia na literatura e no cinema de não-ficção, bem como a influência da memória enquanto instância formadora destes discursos, iniciar-se-á a discussão acerca de cada um dos objetos de análise.

No terceiro capítulo, o enfoque será direcionado ao desenvolvimento do gênero autobiográfico na literatura, bem como à apropriação deste por Maura Lopes Cançado para a elaboração de seu diário íntimo *Hospício é Deus: diário I* (1965). Neste momento, a perspectiva autobiográfica estará no âmbito literário, contextualizando, assim, os aportes teóricos necessários para que se analise uma autobiografia construída a partir do sistema sógnico das palavras, identificando quais traços autobiográficos influenciam diretamente na produção de sentido desta obra, especificamente.

No tocante à obra, propriamente dita, discutir-se-á a temática predominante nas páginas do diário íntimo de Maura Lopes Cançado, a partir da apresentação do tratamento dado ao estado de loucura na literatura brasileira. Além disso, *Hospício é Deus: diário I* (1965) será também incluído no rol de obras que compõem a literatura do cárcere, ou seja, discursos literários produzidos em situação de clausura, o que nos leva a expor um panorama da gênese deste modelo literário a fim de contextualizar as motivações de Maura, quando na reclusão psiquiátrica.

No quarto capítulo, direcionar-se-á a perspectiva teórica ao desenvolvimento do gênero no cinema de não-ficção, que é o campo conceitual no qual se desenvolve o documentário autobiográfico, como é classificado *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. Apresentar-se-á, portanto, a gênese deste modelo documental, a fim de que se possa traçar um panorama acerca de como se deu a inserção de traços autobiográficos em âmbito audiovisual, tomando a fotografia e o autorretrato como ponto de partida.

Ainda neste quarto capítulo, quando nos deparamos com um formato narratológico distinto daquele que se enquadra na conceituação tradicionalista de Lejeune (1975), são propostas reflexões acerca das hipóteses a serem consideradas nas discussões contemporâneas sobre



autobiografia, principalmente diante da variedade de narrar fatos autobiográficos, intensificada pela dispersão tecnológica de ferramentas de transmissão discursiva. Nestas reflexões, intenciona-se discutir as fronteiras conceituais entre autobiografia e autoficção, além de direcionar o leitor a um momento propício aos questionamentos formalísticos sobre este gênero do discurso.

Após a apresentação individualizada de cada um dos objetos desta pesquisa, chegamos ao quinto e último capítulo deste trabalho, destinado à análise dialógica dos discursos de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles. Neste quarto capítulo, serão apresentadas categorias construídas pela pesquisadora para a identificação de traços autobiográficos em *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *Santiago* (2007).

É preciso ressaltar que, apesar de ser possível encontrar algumas características típicas de discursos autobiográficos, como aquelas propostas por Kathy Davis, em sua obra *Biography as critical methodology* (2003), não se encontrou, durante toda a pesquisa bibliográfica, um conjunto categórico que direcionasse as análises destes discursos em primeira pessoa, independentemente da forma narratológica como se apresentam ao leitor e/ou espectador.

A dificuldade fez-se presente durante toda a elaboração da metodologia de análise, guiada pela perspectiva bakhtiniana do dialogismo, uma vez que não se encontrou parâmetros capaz de dar conta de ambos os discursos selecionados para compor o *corpus* de pesquisa. Por isso, a pesquisadora, a partir da bagagem reunida pela trajetória por caminhos autobiográficos da literatura e do audiovisual, estipulou traços que, notadamente, repetiam-se nas narrativas do eu, criando, assim, categorias inéditas para a análise da produção de sentido de discurso autobiográficos, a partir dos modos e intensidades de expressão de cada uma delas.

Cada uma das seis categorias propostas, sendo elas ambiguidades (**A**), descontinuidades lógico-temporais (**D**), resgates memorialísticos de tempos passados (**RM**), dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (**D1**), ambientações memorialísticas (**A1**) e impactos contextuais das vozes sociais externas (**I**), será analisada individualmente. Por isso, neste último capítulo, ainda, demonstrar-se-á como cada traço se expressa em *Hospício é Deus: diário I* (1965) e em *Santiago* (2007), estabelecendo uma relação de aproximação ou distanciamento dialógico entre tais expressões, o que nos levará a concluir qual a produção de sentido apresentada por uma narrativa autobiográfica literária em comparação à produção de sentido apresentada por uma narrativa autobiográfica audiovisual.

Já de antemão, neste momento introdutório, vale ressaltar que esta análise comparativa,

a partir de discursos derivados de sistemas sógnicos distintos, tem o propósito de expandir as reflexões acerca deste gênero do discurso autobiográfico, uma vez que a pluralidade de formas de narrar a própria vida, a partir de uma perspectiva individual e subjetiva, conforme se observou em *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *Santiago* (2007), altera os traços expressivos das categorias propostas para caracterizar o gênero. Dessa forma, pretende-se, ao final deste trabalho, apresentar considerações sobre a conceituação autobiográfica e suas flexões a partir dos desafios encontrados para posicionar os discursos daqueles que compõem o *corpus* desta pesquisa no âmbito interdiscursivo do espaço biográfico, *lócus* conceitual no qual se reúnem as narrativas do eu, ampliando, assim, a bagagem teórica sobre este gênero que só começou, formalmente, a ser delimitado e edificado a partir da década de 60.

## 1.1 Metodologia

Para o desenvolvimento desta pesquisa, que tem caráter dialógico e comparativo, realizou-se, inicialmente, um levantamento e análise de referenciais teóricos e bibliográficos que possibilitam a fundamentação das discussões subsequentes. Esta primeira etapa foi segmentada em duas instâncias:

(1) A pesquisa **bibliográfica**, que ofereceu um aprofundamento do campo teórico e metodológico da investigação. No tocante às obras sobre a autobiografia enquanto gênero do discurso e no tocante às teorias relacionadas ao pacto autobiográfico e ao espaço biográfico, além daquelas referentes aos conceitos bakhtinianos de cronotopo e exotopia.

(2) A pesquisa **documental**, responsável pela tarefa do recenseamento da fortuna crítica, geral e específica, de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles, bem como de fatos biográficos que estão direta ou indiretamente relacionados com os traços autobiográficos categorizados em cada objeto de análise.

Em suma, estes dois caminhos estabelecidos para a pesquisa sedimentarão as bases da metodologia analítica composta pela (3) análise **dialógica** do nosso *corpus* de pesquisa, última etapa do percurso metodológico. Esta etapa previu, inicialmente, uma investigação sistematizada dos elementos constitutivos da narrativa autobiográfica presentes em cada uma das obras, a fim de que se pudesse formular a categorização necessária para o desenvolvimento das análises à luz do

conceito bakhtiniano de dialogismo. As categorias, neste estudo, foram criadas de acordo com as tendências observadas no material compilado, e tiveram como base os conceitos previamente levantados na primeira etapa metodológica. Já a análise dialógica das vozes sociais presentes na obra *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *Santiago* (2007) foi realizada a partir do conceito de dialogismo, defendido por Bakhtin (1979). Dessa forma, promoveu-se, como resultado metodológico, o cruzamento entre os dados da pesquisa bibliográfica e aqueles obtidos na pesquisa, a partir da análise individual dos objetos escolhidos para compor o *corpus*.

### **1.1.1 Fundamentos teóricos da análise dialógica do discurso**

Na última etapa do desenvolvimento deste trabalho, em que consta a análise e interpretação comparativa, realizou-se o estudo das relações dialógicas existentes entre as obras autobiográficas *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *Santiago* (2007), a partir do cruzamento de dados, comparando e interpretando as temáticas, assim como as formas de expressão dos traços de cada categoria proposta para a identificação e avaliação crítica de discursos autobiográficos.

Para que se cumpra o objetivo de colocar em prática uma análise dialógica do discurso, deve-se, inicialmente, definir uma metodologia para a análise das vozes presentes nos discursos de cada autobiógrafo, definidos como objetos centrais desta pesquisa, a partir de uma perspectiva dialógica. Beth Brait tenta definir um caminho teórico-metodológico da seguinte maneira:

Sem querer (e sem poder) estabelecer uma definição fechada do que seria essa análise/teoria dialógica do discurso, uma vez que o fechamento significaria uma contradição em relação aos termos que a postulam, é possível explicar seu embasamento constitutivo, ou seja, a indissolúvel relação existente entre língua, linguagens, história e sujeitos que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma comprometida, responsável, e não apenas como procedimento submetido a teorias e metodologias dominantes em determinadas épocas. (BRAIT, 2006, p. 10).

Primeiramente, é preciso destinar certa atenção analítica ao contexto mais amplo de produção e circulação dos discursos, no caso, mais especificamente voltado à composição da obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), às discussões acerca do sistema manicomial do Brasil na década

de 50 que, posteriormente, resultaram na proposta da Reforma Psiquiátrica. Em relação ao contexto amplo de *Santiago* (2007), optou-se por discutir a hierarquização social proposta pela forma como se desenvolve a relação interpessoal existente entre o documentarista João Moreira Salles e o mordomo Santiago, a fim de que se possa demonstrar como a composição discursiva pode ser conduzida e edificada a partir da posição social ocupada por seus interlocutores.

A partir do contexto delimitado, pode-se direcionar a análise interpretativa a determinadas categorias que emergem de relativas regularidades de unidades registros, como será demonstrado no último capítulo, que se propõe a apresentar as análises dialógicas e comparativas do *corpus* desta pesquisa.

De acordo com Brait (2006), a escolha das categorias não pode, em nenhuma hipótese, ser realizada de forma mecânica, uma vez que as unidades de registro pertencem a discursos concretos e únicos, proferidos em um determinado espaço e tempo e por interlocutores distintos, que são considerados sujeitos sócio-historicamente constituídos.

Ainda se tratando dos fundamentos teóricos para a análise dialógica do discurso, temos as considerações de Sobral (2007), em seu capítulo *Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas*, componente do livro Bakhtin: conceitos-chave (2007). Neste capítulo, o autor destaca alguns aspectos a serem observados em uma pesquisa cuja base teórico-metodológica é o pensamento bakhtiniano, como as relações entre os aspectos gerais do contexto e os aspectos singulares de cada discurso, assim como a inserção do estudo das marcas linguísticas em uma esfera da atividade humana, em que se dão as interações discursivas, tornando a língua um elemento concreto.

A análise das relações dialógicas, portanto, apontam para a presença de assimilação de discursos já-ditos e daqueles construídos a partir destes (ROHLING, 2014). No caso deste trabalho, as análises terão cunho comparativo, uma vez que se optou pelo estudo do discurso autobiográfico de dois sujeitos distintos e que, portanto, apresentam expressões distintas para os traços categóricos da autobiografia.

Estas considerações parciais permitem que sejam traçadas as convergências e divergências presentes nos discursos, possibilitando, dessa forma, conclusões sobre as relações entre as vozes do discurso de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles, assim como as formas singulares de expressão impactam direta e indiretamente na constituição da autobiografia enquanto gênero discursivo.

## **2. O que fui e o que sou: a narrativa autobiográfica como forma de busca memorialística e descoberta identitária**

Uma das características mais relevantes, responsável por diferir o ser humano de outras espécies sociáveis, é a capacidade de fazer uso da linguagem como ferramenta de extensão dos limites do próprio viver. Registrar um acontecimento é driblar a brevidade incontestável da vida, portanto, utilizamo-nos da linguagem em suas diversas configurações para imortalizar de forma, muitas vezes, narcisista, fatos sobre o que nos rodeia e diz respeito ao outro, bem como sobre o que nos permeia e se refere, portanto, ao nosso próprio eu.

O ato de lembrar e adentrar em uma busca memorialística é sinônimo de recriar experiências passadas com os olhos do presente (BOSI, 1994). Assim, ao trazer à tona o sentido de busca memorialística para a narrativa autobiográfica, deve-se, primeiramente, ressaltar a dicotomia do conceito de memória proposta por Maurice Halbwachs (1990), uma vez que o entendimento deste caráter dicotômico se mostra essencial para que possamos compreender as motivações dos escritos autobiográficos, assim como a gênese deste modelo enquanto gênero do discurso.

Para o sociólogo francês, a memória não é um fenômeno apenas individual, mas, também, coletivo e social. Na medida em que entendemos que é preciso existir um acontecimento e um indivíduo que deste participou, como ouvinte, coadjuvante ou protagonista, atribuímos caráter psicológico à memória. Dessa forma, temos a definição de memória individual, uma vez que tal indivíduo será o responsável por lembrar do acontecimento supracitado, relatando-o ou guardando-o para si mesmo.

A partir da perspectiva de Halbwachs (1990), no entanto, apesar de o indivíduo carregar em si a lembrança, ele é, ainda, um ser social, já que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Neste sentido, a memória de um indivíduo é constituída a partir das memórias dos diferentes grupos sociais dos quais ele participa e sofre influências, como a família, a igreja e os ambientes educacionais que frequenta. É possível, partindo do conceito de dialogismo, dizer que a memória é, assim como os enunciados componentes de um discurso, dialógica.

De acordo com Bakhtin (1979), o dialogismo baseia-se nas relações de sentido que se

estabelecem entre dois enunciados. Diz-se que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, ou seja, todo discurso é ocupado pelo discurso alheio. Por isso, a concepção dialógica da língua é fator essencial para o desenvolvimento de qualquer estudo no campo da linguagem.

Diante de tal definição, o aspecto dialógico da memória é corroborado por Halbwachs (2006), que cita as intersecções entre nossa memória individual e a memória de outrem, definida como coletiva ou social:

“ (...) para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39). “

No enredo de uma narrativa autobiográfica é possível, portanto, analisar tanto as fontes de constituição do sujeito enquanto indivíduo, quanto seus modos de significação do universo no qual está inserido, os quais foram construídos a partir de suas relações sociais contemporâneas.

O ato de narrar a própria vida é visto, a partir de uma perspectiva memorialística, como uma rememoração, que está sujeita a lacunas temporais e distorções, uma vez que o acontecimento do passado não pode, em hipótese alguma, ser considerado cópia exata do relato do momento presente. No entanto, o interesse das análises do gênero do discurso autobiográfico não se encontra na veracidade exata dos fatos, mas, sim, no que foi lembrado e selecionado, dentre todas as memórias contidas no inconsciente, para ser perpetuado na história narrada pelo sujeito.

Bruner (1997) afirma que o estudo das narrativas autobiográficas, diante da busca memorialística e da descoberta identitária proporcionada pelo gênero do discurso, é uma metodologia valiosa para a constituição do conceito de subjetividade dos sujeitos, uma vez que traz consigo as marcas históricas e culturais internalizadas pelo narrador que se insere em uma determinada época e sociedade.

Este ponto de vista nos permite classificar os estudos autobiográficos, assim como o conceito de memória, como dicotômicos, uma vez que trazem benefícios tanto para o indivíduo, que analisa a própria vida a partir de uma narrativa organizada de seu passado, quanto para a

sociedade, uma vez que a descoberta identitária depende de fatores socialmente compartilhados. Este ganho social justifica, em certa instância, a necessidade de direcionar certas análises acadêmicas às narrativas do “eu”, uma vez que “(...) o si-mesmo como narrador não apenas relata, mas justifica. E o si mesmo como protagonista está sempre, por assim dizer, apontando para o futuro” (BRUNER, 1997, p. 104).

O panorama psicológico, marcado pela identidade do sujeito vista à luz do próprio eu, e social, permeado pela memória coletiva que se faz presente nas entranhas inconscientes do indivíduo, deve anteceder as definições e trajetórias linguísticas, literárias e cinematográficas do gênero do discurso que acolhe as narrativas autobiográficas, as quais serão esmiuçadas nos capítulos seguintes desta dissertação, a fim de complementar as futuras análises do *corpus* desta pesquisa. Além disso, tais enfoques permitem que as comparações entre a produção de sentido ocasionada pelo canal utilizado para que o receptor tenha acesso às memórias que compõem o enredo autobiográfico da obra, seja a literatura ou o cinema documental, sejam estruturadas e contextualizadas.

Ainda no âmbito psicológico das narrativas autobiográficas, deve-se ressaltar que o gênero do discurso, quando explorado a partir da descoberta identitária do sujeito, permite que o receptor da mensagem seja situado no mundo simbólico da cultura na qual o indivíduo portador daquelas memórias esteve inserido (OLIVEIRA; REGO; AQUINO, 2006).

Para que uma obra autobiográfica seja classificada como reflexo cultural, devemos esclarecer, neste ponto, o conceito de cultura utilizado para tal afirmação, uma vez que este não é – e nunca foi – unânime. Portanto, leva-se em conta a perspectiva cultural de Stuart Hall na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2001), que aproxima identidade, cultura e comunicação, analisando, como questão central, a identidade cultural na era da globalização.

Para Hall (2001), foram cinco os grandes avanços na teoria social que resultaram no nascimento do sujeito pós-moderno. São eles: os escritos de Karl Marx, a língua como sistema social e não individual, a conceituação de poder disciplinar de Michel Foucault, o impacto do feminismo como crítica teórica e movimento social e a descoberta do inconsciente de Sigmund Freud, sendo este último o mais importante para as análises dos estudos autobiográficos. Uma vez que “nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (HALL, 2001, p. 15).

Quando, portanto, o relato autobiográfico traz à luz da consciência reflexões sobre as convergências e divergências de um “eu” do passado em relação a um “eu” do presente, é oferecida ao receptor a oportunidade de vislumbrar as transformações culturais e históricas a partir dos diferentes contextos nos quais este “eu” esteve inserido ao longo de sua própria vida. Tais transformações podem ocorrer a níveis sociais e coletivos, como em *Hospício é Deus: diário I* (1965), obra na qual Maura Lopes Cançado, além de relatar sua rotina, também oferece informações valiosas para a reforma psiquiátrica e a luta anti-manicomial; ou, a níveis individuais e subjetivos, o que pode ser notado quando João Moreira Salles expõe aspectos transformadores de sua própria personalidade e de sua visão metalinguística do cinema documental no Brasil.

Neste capítulo, apresentar-se-á a autobiografia a partir de um enfoque linguístico e discursivo, expondo-a como um gênero do discurso composto de enunciados estáveis e características que permitem a reunião e categorização de textos literários e roteiros audiovisuais como narrativas do “eu”. Deve-se ressaltar, no entanto, que, apesar de o ser humano, desde os primórdios da comunicação interpessoal, relatar fatos sobre si mesmo, o termo “autobiografia” demorou a ser utilizado pelos teóricos do discurso, o que será discutido com maior profundidade no item seguinte.

## **2.1 A autobiografia como gênero do discurso**

Os gêneros do discurso, de acordo com Bakhtin (1979), são conjuntos de enunciados relativamente estáveis, que se agrupam a partir das características de três elementos centrais da estrutura enunciativa, os quais foram citados no item anterior deste capítulo. Devido à sua heterogeneidade funcional, os gêneros do discurso não apresentam uma classificação fundamentalmente definida. Dito de outro modo, as delimitações entre um gênero e outro mostram-se, de maneira geral, abstratas e intangíveis. No entanto, para que um gênero esteja apto a existir, é necessário que nele estejam agrupados textos com características e propriedades de caráter normativo comuns.

Sendo assim, podemos reconhecer alguns gêneros a partir de marcas linguísticas e estruturação fixas. A autobiografia é um termo que carrega incertezas e ambiguidades, o que é demonstrado pelo teórico Philippe Lejeune em sua obra *L'autobiographie en France* (1971). O



conceito pode despertar o interesse de pesquisadores de diversas áreas, como a história, a antropologia ou psicologia. No entanto, primordialmente, a autobiografia se apresenta como texto literário (LEJEUNE, 1975).

Diante desta colocação, deve-se identificar quais são os elementos constitutivos da narrativa responsáveis por estabilizar os enunciados autobiográficos, reunindo-os em um conjunto que posicione determinado texto que os contenha nos contornos da interioridade de um gênero discursivo. Dessa forma, uma narrativa em prosa, na qual o autor, o narrador e o personagem convergem para um mesmo sujeito é considerada autobiográfica. Há, portanto, uma diferenciação entre o sujeito da narrativa ficcional e o sujeito de uma narrativa autobiográfica, que dirige o foco de seu enredo para a reconstituição de experiências vividas.

No enredo de uma narrativa ficcional, o “eu” do escritor assume o papel do outro de si mesmo. O conceito de dissipação do “eu”, apresentado por Costa Lima (1986), indica que o imaginário permite a irrealização do sujeito, ou seja, suscita possibilidades de criação para múltiplos “outros”. Em contrapartida, a construção autobiográfica parece reafirmar sua unidade a partir de um esforço que se assemelha ao psicanalítico, baseado na “*procura do tempo perdido*”, mote utilizado por Marcel Proust, que é figura central da literatura autobiográfica francesa (ALBERTI, 1991).

Lejeune (2008) assim define o conceito:

Narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade (LEJEUNE, 2008, p.14).

Entretanto, diante do objetivo específico desta pesquisa de tratar de comparações entre obras do âmbito literário e do audiovisual, devemos levar em consideração a definição de Vapereau em seu *Dictionnaire universal des littératures* (1876), obra na qual amplia o conceito de autobiografia, situando-o em outra posição semântica. Dessa maneira, uma produção audiovisual, assim como uma obra literária, pode converter-se em matéria autobiográfica, mesmo que autor e personagem não sejam a mesma pessoa. Assim aponta Lejeune:

Em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), ele chama ‘autobiografia’ todo texto, qualquer que seja sua forma (romance, poema, tratado filosófico), cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos. (LEJEUNE, 2008, p. 223).

É preciso, neste ponto, ressaltar que a análise de um produto audiovisual conta com instâncias analíticas distintas daquelas que se mostram presentes em um texto literário. Portanto, é indispensável que se pense o gênero autobiográfico a partir de uma conceituação teórica mais ampla e atual, uma vez que, no âmbito audiovisual, o cineasta encontra-se em apuros quando tenta encontrar imagens verdadeiras para suas memórias. Por outro lado, na literatura, o escritor, lidando com palavras, tem, como ferramenta para construção do relato autobiográfico, uma linguagem plenamente desenvolvida que substituirá os eventos memorados em frases e parágrafos de autorrepresentação.

Dessa maneira, trabalhar-se-á, nos itens seguintes desta dissertação, a necessidade de contrapor visões contemporâneas, como a de Leonor Arfuch, às ideias tradicionais de Lejeune publicadas na década de 70, quando efervesceu o debate sobre a autobiografia, principalmente no âmbito literário. Lejeune mesmo, em obras posteriores, como *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, publicada pela editora UFMG, em 2008, demonstra que o desenvolvimento tecnológico e o advento dos meios de comunicação de massa, que propiciaram a evolução do cinema e da televisão, impactaram diretamente na conceituação da autobiografia enquanto gênero do discurso.

A obra *Confissões*, escrita pelo teólogo e filósofo Santo Agostinho, por exemplo, foi publicada no século IV e demarca as origens dos relatos autobiográficos, nos quais o “eu” adquire função protagonista. Agostinho de Hipona relata, na obra em questão, sua vida antes de se tornar cristão e seus primeiros anos que sucedem a conversão ao cristianismo. Marcada por uma profunda introspecção psicológica e existencialista, *Confissões* abriu espaço para as discussões referentes às questões identitárias do discurso.

Séculos mais tarde, no ano de 1782, Jean-Jacques Rousseau publica um livro homônimo, também chamado *Confissões*, no qual narra interessantes fatos de sua vida, expõe seu caráter e valores, além de traçar o caminho de seu amadurecimento pessoal e filosófico. Nesta obra, o eu está à disposição do julgamento dos leitores.

Deve-se ressaltar o fato de que as origens da autobiografia, enquanto gênero literário, estão centradas no campo filosófico, uma vez que as obras supracitadas, fundamentalmente, resultaram em textos literários que buscavam elaborar uma explicação e uma significação para o passado. Os primeiros textos autobiográficos, portanto, apresentavam como principal objetivo a formulação da imagem do próprio autor e do próprio narrador, à qual se confere, por meio da escrita, um sentido e um ponto de fixação do eu.

O relato autobiográfico, desde suas primeiras práticas, tem a pretensão de organizar a história do “eu”, como se o autobiografado tivesse um sentido de vida palpável. A noção de vida como uma história, que tem começo, meio e fim, torna-a coerente e orientada – ou seja, os encadeamentos lógicos dos acontecimentos do passado configuram as circunstâncias do presente, fornecendo, dessa maneira, significação às ações daquele que narra a si próprio.

Na literatura, a autobiografia ganhou destaque no continente europeu, principalmente dentre as obras francesas. *À la recherche du temps perdu*, obra de Marcel Proust, publicada em sete partes entre 1913 e 1927, é considerada, atualmente, como uma das mais densas obras autobiográficas dos catálogos literários. Outros exemplos notáveis de autobiografias incluem a obra *The Words*, de Jean Paul Sartre, *L'amant*, de Marguerite Duras, a carreira literária de Annie Ernaux e os quatro volumes da autobiografia de Simone de Beauvoir.

No Brasil, o pioneiro da narrativa autobiográfica foi o jornalista Joaquim Nabuco, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, que publicou, em 1900, a obra *Minha formação*, classificada como um livro de memórias no qual o autor aborda fatos de sua vida intelectual, política e diplomática. Além de Nabuco, destaca-se também Pedro Nava, autor da obra *Bau de Ossos* (1972), José Lins do Rego, com sua obra *Meus verdes anos* (1956), *A menina do sobrado* (1979), de Ciro dos Anjos, e *Infância* (1945), de Graciliano Ramos.

Já no audiovisual, deve-se levar em consideração as transformações do cinema do último século, que apresentam ao espectador novas formas de narras histórias do outro e de si mesmo. Neste contexto, intensifica-se a necessidade do real, enraizada na sociedade atual, o que abre espaço para as produções biográficas e autobiográficas.

Até a década de 1980, havia predomínio de uma abordagem geral nos documentários brasileiros. Ou seja, as temáticas eram tratadas de forma abrangente, com foto nas questões coletivas, como podemos observar nas produções *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Herszman, que retrata o cotidiano dos trabalhadores rurais

analfabetos do Nordeste, os quais não apresentam histórias individualizadas, mas, sim, são representados como massa homogeneizada de coletividade.

Nestas produções, predomina o tipo sociológico, definido por Jean Claude Bernardet em seu artigo *O modelo sociológico ou a voz do dono*, que faz parte da composição da obra *Cineastas e Imagens do Povo* (1985). O tipo sociológico, de acordo com o autor, justifica a presença dos personagens a serviço da representação de um “modelo sociológico”, barrando a expressão de particularidades típicas de cada indivíduo.

A partir de 1985, no entanto, com a produção *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, podemos notar uma alteração no panorama da produção audiovisual. O documentarista e cineasta apresenta ao espectador um ponto de vista histórico a partir de abordagens particularizadas. Dessa maneira, os assuntos do cotidiano substituem, eventualmente, os grandes temas sociais e políticos e, conseqüentemente, as narrativas do modo de vida alheio e de si mesmo tornam-se privilegiadas, permitindo a dispersão e intensificação das biografias e autobiografias no universo do cinema e do documentário.

A classificação do livro de Joaquim Nabuco, pioneiro nos traços autobiográficos no cenário brasileiro, como um livro de memórias permite-nos retomar uma discussão proposta por Moreira (2011), em sua dissertação *A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação: quantas formas há de se escrever uma autobiografia?*

A partir de leituras de autobiografias, é possível perceber que há, de um lado, aqueles autores que, ainda que estejam escrevendo suas autobiografias, pouco hesitam em detratar a prática, executando a escrita de suas vidas do modo mais racional possível, preferindo sempre o moral, o público, e dando a ideia de que estão cumprindo uma mera obrigação social. Há, de outro lado, aqueles autores que se lançam sem pejo a essa tarefa, deixando claro seu desejo pela escrita e mergulhando, com todos os riscos decorrentes do ato, na face privada de suas existências, em suas experiências mais íntimas (MOREIRA, 2011, p. 17).

Há, portanto, diversas estruturas textuais e audiovisuais aptas a transmitir ao leitor a seleção de acontecimentos capazes de elaborar uma síntese do enredo de vida do personagem, que pode ser, também, autor e narrador. As memórias, biografias, romances pessoais, poemas autobiográficos, diários íntimos e autorretratos são formas de discurso semelhantes, que circundam

a escrita autobiográfica, podendo entrecruzar-se e hibridizar.

Apesar de tal diversidade, marcada pelas mais variadas formas de manifestação, Philippe Lejeune, ao examinar minuciosamente a produção autobiográfica de língua francesa, identificou um traço constante nas leituras, principalmente de obras literárias, ao qual ele deu o nome de “pacto autobiográfico”. Em 1975, lançou a obra *Le pacte autobiographique*, onde aprofunda as discussões sobre o conceito. O conceito será apresentado com maior detalhamento no terceiro capítulo desta dissertação.

Durante a pesquisa bibliográfica realizada para a conceituação da autobiografia como gênero do discurso, proposta como caminhos metodológicos iniciais desta pesquisa, tornou-se evidente que, independentemente da plataforma midiática utilizada para difundir as memórias de um determinado “eu”, recai sobre o leitor ou espectador a responsabilidade da crença nas informações e na construção daquela personagem que, teoricamente, reflete as lembranças, os desejos e os anseios de seu próprio autor. A trama de vida apresentada deve, portanto, ser lida ou assistida de forma a se descobrir quão “real” será a pessoa do autobiógrafo em seu texto. E mais: até que ponto pode se falar de identidade entre autor, narrador e personagem?

É sobre isto; os traços autobiográficos, a discussão do pacto autobiográfico, que se mostra indispensável para a formulação de categorias analíticas que guiarão as investigações acerca do enquadramento dos objetos que compõem esta pesquisa, a obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965) e o documentário pessoal *Santiago* (2007), neste *lócus* discursivo.

## **2.2 Inflexão autobiográfica: da insipiência à consciência**

Já foi dito, anteriormente, que o termo “autobiografia” só começou a ser usado no meio acadêmico após um grande esforço para pensar em convenções e categorias que definissem as produções e narrativas do “eu” como pertencentes a um gênero do discurso. Ou seja, a prática e a forma autobiográfica não eram novidade, mas, a consciência e o debate em torno dela, enquanto gênero discursivo, sim.

Desde a consolidação do capitalismo e do mundo burguês no Ocidente, fez-se necessário criar um espaço de autorreflexão para que fosse firmado o individualismo consequente deste sistema econômico baseado na legitimidade dos bens privados e que apresenta como principal objetivo a

obtenção de lucros. Diante desta transformação histórica, social e econômica, as confissões, as memórias, os diários íntimos e as correspondências, ou seja, variações do gênero do discurso autobiográfico, começam a ser praticadas no âmbito literário, como foi dito anteriormente, ao se fazer menção às *Confissões*, de Rousseau.

Entretanto, de acordo com Mourão (2016), foi só na década de 70, durante a *Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*, que o termo passou a ser amplamente discutido entre os teóricos e críticos do audiovisual. Anteriormente ao evento, mais precisamente em 1959, o cineasta Stan Brakhage divulgou *Window Water Baby Moving*, produção na qual documenta eventos familiares íntimos, incluindo o parto de sua primeira filha. Nas filmagens, nota-se, claramente, a intenção de eternizar acontecimentos de sua própria história de vida, bem como as sensações individuais e subjetivas causadas por estes, na película cinematográfica. No entanto, suas obras, que o tornaram um dos principais pioneiros do cinema de vanguarda norte-americano, não continham, ainda, em sua denominação, o termo “autobiografia”.

Patrícia Mourão, a autora da tese intitulada *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental* (2016), ainda apresenta a transição do psicodrama, gênero no qual o cineasta dramatiza suas perturbações interiores, para o cinema lírico, marcado pelos registros da vida cotidiana, como um divisor de águas importantíssimo para a consciência da autobiografia enquanto gênero próprio.

Na literatura, até 1960, a autobiografia também não existia como problema de pesquisa ou área de interesse especial, ou seja, não havia consciência do gênero, apesar de vários textos anteriores à época apresentarem características autobiográficas. Como foi ressaltado anteriormente, as escritas de si intensificam-se, principalmente nas décadas de 70 e 80, como uma tentativa de organização do “eu”, que, em um futuro próximo, resultaria e transitaria entre as classificações de sujeito pós-moderno, cujas identidades múltiplas, apresentadas por Hall (2001), orbitam um núcleo caótico e altamente mutante.

As narrativas autobiográficas, desta maneira, surgem como o caminho integralizador de um

---

<sup>1</sup> Em março de 1973, cineastas, escritores e pesquisadores reuniram-se na State University of New York, na cidade de Buffalo, para um seminário de quatro dias sobre autobiografia no cinema independente americano, o “Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema”. Entre os cineastas presentes estavam Jonas Mekas, Stan Brakhage, Hollis Frampton, Andrew Noren, Ed Elmshwiller, Bruce Baillie, Scott Bartlett, Michael Stewart, Will Hindle, Ed Pincus e Robert Frank. Completavam a programação, homenagens a realizadores já falecidos como Jerome Hill, Christopher MacLaine e Marie Menken (MOURÃO, 2016).

sujeito fragmentado. Décadas mais tarde, já quando se conceitua a globalização, nota-se que tal fragmentação permitiu, com maior facilidade, que o indivíduo tivesse contato com outras identidades culturais fragmentadas. Assim, a auto representação reafirma, mais uma vez, a busca por uma identidade coerentemente lógica (HALL, 2001).

Dessa maneira, pode-se dizer que tais construções narrativas tem sua *práxis*, ou seja, a integralização da prática com os avanços teóricos, firmada a partir do contexto histórico, social e econômico no qual seus autores, críticos e pesquisadores estão inseridos.

Ainda que, já no século XXI, ficasse clara tal necessidade de resgate memorialístico e busca identitária por meio das manifestações artísticas e culturais, a noção de sujeito pós-moderno e sua consequente descentralização, à época, ainda não havia sido conceituada. Por isso, devemos questionar os motivos pelos quais surgiu o interesse pela autobiografia a partir da década de 60, tanto na literatura e, alguns anos mais tarde, no cenário audiovisual.

Para responder a este questionamento, é preciso traçar um panorama histórico e contextualizar as décadas em questão, uma vez que toda e qualquer vertente artística, seja ela literária ou audiovisual, é intensamente impactada pelos acontecimentos da época em que está situada.

### **2.2.1 A tomada de consciência: contextualizando os primeiros debates oficiais sobre autobiografia**

Jonas Mekas, junto a Stan Brakhage, Andrew Noren, Marie Menken, Jerome Hill, Carolee Schneemann, dentre outros, é um dos pioneiros do cinema de vanguarda norte-americano, também conhecido como cinema experimental ou *underground*. Para Mekas, a introspecção e o retorno do “eu” para si próprio estão relacionados à desilusão presente nos EUA e no mundo com o fim do idealismo dos movimentos juvenis de 1960 (MEKAS, 1975).

Tomando tal desilusão como ponto de partida, podemos dividir esta contextualização em dois momentos distintos, um deles intimamente relacionado ao conteúdo das narrativas autobiográficas e outro voltado à forma deste gênero do discurso.

Primeiramente, trataremos do contexto histórico do final da década de 1960, período protagonizado pela decadência dos movimentos antiautoritários, como a contracultura, e o declínio do movimento hippie e outros estilos de vida alternativos, que foram citados por Mekas em seu

texto sobre a *Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*. Aqui, vale destacar os estudos feministas que se mostraram evidentes, à época, quando se trata das discussões acerca da noção de indivíduo e subjetividades do sujeito, os quais são pontos cruciais para o desenvolvimento de um debate voltado às narrativas do “eu” – ou seja, trata-se do momento intimamente relacionado ao conteúdo das narrativas autobiográficas.

Até a Primeira Guerra Mundial, a figura feminina, em uma sociedade patriarcal, limitava-se a cuidar do lar, dos filhos e do marido. De 1914 a 1918, em virtude da escassez de mão-de-obra gerada pelo conflito, as mulheres começaram a sair de casa para garantir a produtividade. No entanto, apesar de ocuparem seus espaços nas linhas de produção, não eram vistas como indivíduos sociais independentes, ou seja, não havia espaço para subjetividades no cenário feminino, que era, ainda, condicionado à proteção e ao controle da figura masculina hierarquicamente mais próxima, seja o pai, o marido ou um irmão.

O fato se repetiu durante a Segunda Guerra Mundial, já na década de 40, mas, ao fim do acontecimento histórico, principalmente nos Estados Unidos, deu-se início à chamada “era dourada”. A década de 50 ficou, portanto, marcada por uma mulher submissa, que se empolga diante da ideia de voltar-se, novamente, para o lar e cuidar apenas dos afazeres relacionados ao ambiente doméstico e à família.

Dessa forma, durante a “era dourada” dos anos 50, as mulheres, em sua maioria, foram convencidas de que o feminismo era um movimento indesejado, na medida em que levaria à desmoralização e à destruição da família tradicional, um dos pilares da sociedade estadunidense. Paralelamente à difusão das ideias conservadoras graças ao contexto da Guerra Fria, no qual enraizava-se a chamada “era dourada”, em 1949, Simone de Beauvoir publica a obra *O segundo sexo*, que surgiu como uma grande reflexão diante do sentimento de frustração de uma parcela da sociedade, que era formada por mulheres que não se encaixavam nos padrões ditados pela cartilha da “era dourada”.

Diferente do que aconteceu na chamada primeira fase do feminismo, iniciada no século XIX, que se centrava, em síntese, no sufrágio feminino, as discussões de Simone de Beauvoir iniciam um segundo momento do movimento social. Agora, a vontade de ir além e de ter o poder de escolha falou mais alto, consolidando o feminismo como movimento político, que chega à década de 60 trazendo grandes reflexões acerca da noção de indivíduo e integrando, em seu núcleo de reivindicações, lutas civis relacionadas à defesa de muitas outras minorias.



Para complementar o embasamento teórico deste momento histórico, que enfatiza os movimentos feministas, utilizamos também, durante a realização de pesquisas bibliográficas, estudos contemporâneos de Judith Butler, que tratam da questão do falocentrismo e do patriarcado como fatores supressores do conceito de indivíduo feminino, não somente do ponto de vista psicológico, mas, também, sociológico. Esta visão contemporânea sobre o tema nos permite compreender os motivos pelos quais o feminismo mostrou-se tão importante para a tomada de consciência da autobiografia como gênero do discurso.

A partir da leitura da obra *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2015), que é, de certa forma, um contraponto a determinados conceitos trabalhados por Beauvoir n’*O segundo sexo* (1949), tem-se a visão de que o processo de individuação da figura feminina, impulsionado graças ao movimento em questão, trouxe, em um contexto contemporâneo, determinadas reflexões que impactaram não só no discurso, mas, também, nas formas de narrar a si mesmo.

Neste ponto, é imprescindível ressaltar que o que importa para a filósofa, em uma narração de si, não é a linearidade dos acontecimentos, mas, sim, a relação ficcional com o que se deseja narrar, ou seja, uma verossimilhança que se aproxima de um coerente biográfico, mas nunca da verdade essencial do portador daquelas lembranças. Portanto, há um paradoxo autobiográfico que se mostrou evidente quando se propõe a analisar, principalmente, narrativas femininas, o que corrobora, mais uma vez, a importância do feminismo para a delimitação deste gênero do discurso. (BLUTER, 2015).

Este paradoxo, caracterizado pela tentativa de se aproximar da verdade, ainda que, simultaneamente, afaste-se dela naturalmente, uma vez que a ficção está incutida no próprio ato narrativo, é uma das cláusulas propostas por Lejeune (1975), em seu “pacto autobiográfico”. Mostrando-se, portanto, como a ponte teórica entre o conteúdo e a forma nos caminhos da tomada de consciência da autobiografia enquanto gênero discursivo.

Paradoxalmente, essa evocação é um ato performativo e não narrativo, mesmo quando funciona como um ponto de apoio para a narrativa. Em outras palavras, estou fazendo alguma coisa com esse “eu” – elaborando-o e posicionando-o em relação a uma audiência real ou imaginária – que não é contar uma história sobre ele, mesmo que “contar” continue sendo parte do que faço. Qual parte desse “contar” corresponde a uma ação sobre o outro, uma nova produção do “eu”? (BUTLER, 2015, p. 89).

Retomando *O segundo sexo* (1949) como ponto de partida para os desdobramentos dos debates oficiais sobre a autobiografia, pode-se dizer que a obra traz, originalmente, um intenso questionamento em torno das características da vida privada, tornando temas como a subjetividade humana e a conseqüente individualidade do “eu”, independentemente das hierarquias de gênero propostas à época, assuntos que começam a ser discutidos no âmbito cultural, literário e acadêmico. Dessa maneira, tem-se os estudos feministas como uma fonte histórica intensamente apropriada por aqueles que se interessavam em discutir a autobiografia enquanto gênero do discurso.

Ainda com enfoque nas fontes histórias das décadas de 60 e 70 relacionadas às demandas sobre subjetividade e individualidade, é importante incluir os estudos do sociólogo francês Alain Touraine sobre o conceito de sociedade pós-industrial, no qual está englobada a questão da subjetividade humana, que é tão necessária à conceituação, à tomada de consciência e ao interesse crescente das narrativas auto representativas.

Em sua obra *La société post-industrielle* (1969), Touraine afirma que a sociedade, após um longo período tomado, majoritariamente, pelo modelo industrial de produção, encontra-se em transição, principalmente devido ao desenvolvimento tecnológico, à globalização e à massificação dos meios de comunicação. Para o sociólogo, a sociedade pós-industrial distingue-se, essencialmente, pela sua necessidade e capacidade de projetar o próprio futuro, ou seja, de realizar escolhas a partir de previsões estatisticamente comprovadas.

A subjetividade, analisada do ponto de vista sociológico, é um fenômeno complexo. Significa que o indivíduo possui autonomia de julgamento, que se permite fazer escolhas baseadas em suas necessidades e recursos, reafirmando o ponto essencial de emancipação e projeção do próprio provir (TOURAINÉ, 1969). No entanto, as atuais circunstâncias tecnológicas e culturais, que não podem ser ignoradas na conceituação contextualizada de um gênero do discurso, tal indivíduo é posto diante de uma bifurcação: deixa-se carregar pela homogeneização massificadora da globalização ou aproveita as oportunidades, que, entretanto, existem, para afirmar a própria subjetividade.

A sociedade pós-industrial, portanto, abre a discussão entre o público, caracterizado pelo global, e o privado, representado pela subjetividade. Esse contraste desemboca na necessidade de falar sobre si mesmo e na curiosidade de observar a vida de outrem, que é exacerbada, em décadas posteriores, devido à intensificação do processo de mediatização, principalmente com o surgimento

dos *reality shows*. Neste ponto da discussão, é importante lembrar que o primeiro *reality show* exibido na TV, *An American Family*, foi lançado pela emissora PBS, em 1973, ou seja, dentro do parêntese temporal das décadas de 60 e 70 em que estamos trabalhando.

Esse dualismo, público *versus* privado, é uma ideia proposta por Leonor Arfuch (2010), quando trabalha a questão do espaço biográfico contemporâneo e as características limítrofes que determinam tais esferas dentro da autobiografia. No entanto, a discussão será retomada no quarto capítulo desta dissertação, quando trabalharemos o gênero autobiográfico à luz da produção audiovisual, explorando o percurso de produção e dos procedimentos narrativos do “eu”, bem como as modalizações do ser, dentro do âmbito cinematográfico – com ênfase para o documentário pessoal, gênero no qual se enquadra *Santiago* (2007), que é um dos objetos do nosso *corpus* de análise.

Em um segundo momento desta tomada de consciência, é preciso contextualizar os fatores relacionados à forma do gênero em questão. Diante do contexto histórico do final da década de 60 e início da década de 70, nota-se uma tendência de deslocamento do interesse da “vida narrada” para o problema da narração (OLNEY, 1980).

Para James Olney (1980), o debate em torno da forma que limitaria um gênero autobiográfico mostra-se difuso. Ou seja, enquanto alguns enxergam a questão esquematizada, com características e elementos constitutivos de uma narrativa estável, outros, em contrapartida, acabam tornando-se vagos na tentativa de fugir desta rigidez teórica.

Diante das discussões acerca da forma do gênero em questão, James Olney organiza uma coletânea, na qual reúne as principais contribuições teóricas e críticas sobre a temática, intitulada *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980). Uma destas contribuições é a de George Gusdorf.

O artigo “Conditions and Limits of Autobiography” defende e corrobora que a tendência de voltar ao passado com o único propósito de narrar a própria vida, essa consciência da própria singularidade intensificada no final da década de 60 e início da década de 70, é produto do contexto histórico, social e econômico da época em questão.

Ou seja, para Gusdorf (1980), a consciência da escrita autobiográfica enquanto gênero do discurso, com ênfase em sua forma, é limitada em tempo e espaço. Dessa maneira, depende dos acontecimentos supracitados para que exista tal consciência, que pode ser vista também como um processo de individuação. Ou seja, nasce a perspectiva de que narrar fatos singulares, pertencentes

a vidas individualizadas, é tão digno e importante quanto narrar fatos históricos e coletivos, impactando, dessa maneira, diretamente, na forma dos textos auto representativos.

A aparência da autobiografia implica uma nova revolução espiritual: o artista e o modelo coincidem, o historiador aborda-se como objeto. Isso quer dizer, que ele se considera uma grande personalidade, digna de lembrança mesmo que na verdade ele seja apenas um intelectual mais ou menos obscuro. (...) Montaigne, tinha uma certa proeminência, mas era descendente de uma família de comerciantes; Rousseau, não mais do que um comum cidadão de Genebra, era uma espécie de aventureiro literário; ainda assim, apesar de suas humildes posições no palco do mundo, consideravam seus destinos dignos de serem dados como exemplo (GUSDORF, 1980, p. 31).

A tomada de consciência do termo “autobiografia” depende, portanto, de um determinado momento histórico, no qual culminaram debates oficiais sobre o tema, direcionando-o pelos caminhos teóricas da narrativa, dos elementos constitutivos desta, do discurso e da linguística.

A autobiografia, agora, destituída de aspas, uma vez que a contextualização realizada neste subitem desta dissertação dissipou a inflexão temporal e conceitual do termo, supõe o reconhecimento do valor do eu individual. Assim, as narrativas do “eu”, que compõem o espaço biográfico, conceito que será trabalhado a seguir, mostram, historicamente, um sujeito autoconsciente, que é reflexo de um longo processo de aburguesamento decorrente da instalação do capitalismo como sistema hegemônico das sociedades ocidentais.

Diferente do antigo nobre e de suas tradições ligadas à terra e ao nome de família, o homem burguês considera-se o autor do próprio destino, um ser autônomo que enxerga seu passado como uma trajetória vitoriosa e digna de ser narrada e compartilhada com terceiros. Este fenômeno processual de aburguesamento desemboca, séculos mais tarde, naquele sujeito fragmentado pós-moderno, que foi citado anteriormente, ainda neste capítulo, trazendo à tona a ideia de que a busca memorialística e a descoberta indentitária foram – e ainda são – fatores que impulsionam o ser humano a falar sobre si mesmo.

É preciso salientar, no entanto, que tomar consciência de algo que já existe, mas, até então, não fora denominado, é resultado de um processo que extrapola o âmbito acadêmico. Isso quer dizer que oferecer um nome à certa prática traz consigo a ideia de que tal conceito sofreu elaboração significativa a nível social, cultural, psicológico e artístico.

No mais, tal consciência é responsável por propiciar que se crie um ambiente teórico favorável ao aparecimento de uma variedade de maneiras de narrar discursos auto representativos, o que será discutido no item seguinte deste capítulo.

### **2.3 O espaço biográfico de Leonor Arfuch: as variações das narrativas do “eu”**

O espaço biográfico é um conceito amplamente trabalhado por Leonor Arfuch, em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010). Para a autora, a convergência das diversas formas de narrar discursos biográficos resulta em um território, considerado uma circunferência interdiscursiva, no qual reúnem-se as formas narrativas que estes discursos assumem na constituição dos sujeitos, subjetividades, valores compartilhados, práticas de comportamento e vidas imaginárias.

Em sua obra, a autora nos fornece uma genealogia do espaço biográfico, ou seja, mostra-nos como as práticas de escritas autografadas ancestrais, distantes daquelas que compõem o gênero autobiográfico contemporâneo, como as *Confissões*, de Rousseau, que é considerada, hipoteticamente, a origem do gênero autobiográfico, exerceram importante influência dialógica para a construção das variações narrativas circulantes no espaço biográfico. Assim, nota-se uma elaboração gradativa das características estabilizadoras dos enunciados que compõem tais variações narrativas.

Após demonstrar o percurso de tomada de consciência do gênero autobiográfico, é preciso, neste momento, localizá-lo em um *lócus* teórico dentro deste espaço biográfico que o permita existir dualisticamente; como ferramenta e como *corpus* de análise da pesquisa acadêmica. Conforme discutido no item anterior, houve, historicamente, um deslocamento de interesse para a forma das narrativas autobiográficas, o que nos leva a percorrer os caminhos formalísticos para o estudo deste gênero do discurso, uma vez que, posteriormente, analisar-se-á as narrativas de forma a destacar a autobiografia deste espaço interdiscursivo que envolve, ainda, outras representações do “eu”.

Trazer a discussão e conceituação de espaço biográfico proposta por Arfuch (2010) para esta dissertação mostra-se essencial por dois principais motivos. Primeiramente, porque, em sua obra, a autora, apesar de apresentar a genealogia do gênero, enfatiza a autobiografia que caracteriza o

momento atual, ou seja, precavendo-nos de um anacronismo teórico entre procedimentos narrativos, esquemas enunciativos e contextualizações históricas e sociais. Levando-se em consideração que os objetos de análise desta pesquisa foram produzidos e publicados em épocas próximas à data atual, sendo *Hospício é Deus: diário I*, de Maura Lopes Cançado, publicado em 1965 e, mais recente, o documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, gravado em 1992, reeditado anos depois e lançado em 2007, é de extrema importância que se represente o desenvolvimento da discussão acerca do discurso autobiográfico ao longo das épocas, desde a conceituação proposta por Lejeune (2008), que caracterizou a conceituação deste gênero em itens anteriores deste capítulo.

Em segundo lugar, vale lembrar que, atualmente, há menos contratualismo do que aquele proposto por Lejeune nas narrativas autobiográficas, que foi corroborado quando o autor propõe um pacto a ser estabelecido entre o autor e leitor, o pacto autobiográfico. Quando o linguista francês realizou seus estudos utilizando como parâmetro certos materiais, como a autobiografia de Sartre ou o testemunho de Victor Hugo sobre a confluência de seus feitos literários e acontecimentos da própria vida, as características limítrofes do gênero do discurso em questão, pertencentes aos enunciados estáveis que o compõem, incluindo conteúdo temático, construção composicional e estilo, eram mais facilmente delimitadas.

Com a diversificação dos modos de narrar, conseqüente, principalmente, do desenvolvimento tecnológico da sociedade pós-industrial, os limites discursivos tornaram-se difusos e a conceituação da autobiografia tradicional, aquela que centraliza o autor, o narrador e o protagonista em um único “eu”, inviável. A partir de uma análise bibliográfica temporalmente crescente, ou seja, que se inicia em um contexto passado, centrada nas obras de Lejeune, e desemboca em um panorama contemporâneo, representado pelos escritos de Arfuch, nota-se que a evolução das técnicas cinematográficas e a difusão do aparelho televisivo como meio de comunicação de massa são, portanto, grandes responsáveis pelas transformações conceituais sofridas pela autobiografia ao longo das décadas.

Foi dito, anteriormente, que alguns autores, como Vapereau (1876), já apresentavam uma conceituação mais ampla do que a proposta, inicialmente, por Lejeune, que se mostra engessada, quando o *corpus* de análise extrapola o âmbito literário. No entanto, deve-se levar em consideração a inexistência das tecnologias aqui citadas à época, o que não permite que se trabalhe as narrativas auto representativas a partir de uma perspectiva que considere a pluralidade de modalizações do

ser em um texto autobiográfico.

Um exemplo é a não coincidência essencial entre autor e narrador, que é trabalhada por Leonor Arfuch, quando a autora discute o espaço biográfico contemporâneo. Essa não coincidência essencial será trabalhada com maior profundidade e mais especificamente na análise de *Santiago* (2007), uma vez que, no documentário, encontra-se uma grande carga dialógica devido às múltiplas intertextualidades entre a voz *off* do diretor, João Moreira Salles, bem como o seu poder exercido durante a edição, que o permite escolher os *frames* que comporão o discurso do próprio Santiago, que é considerado o narrador da obra, apesar de, em grande parte do tempo, ser o canal de uma “ego-história”, que é citado na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010) como uma das tendências atuais das narrativas do “eu”:

Efetivamente, cada vez mais interessa a biografia de notáveis e famosos ou sua “vivência” captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação: multiplicam-se as entrevistas “qualitativas” que vão atrás da palavra do ator-social; persegue-se a confissão antropológica ou o testemunho do “informante-chave”. Mas não apenas isso: assistimos a exercícios de “ego-história”, a um auge de biografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e à autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais (ARFUCH, 2010, p. 60-61).

O conceito de espaço biográfico nos permite, portanto, apresentar a pluralidade de formas disponíveis para que se construa as narrativas do “eu”, que são representadas por estas tendências contidas no trecho extraído da obra de Arfuch. Neste momento da discussão, a intenção não é esgotar todas as formas de auto representação já categorizadas e difundidas pelos referenciais teóricos relacionados ao assunto, uma vez que o propósito desta pesquisa é analisar, especificamente e comparativamente, duas modalidades das narrativas autobiográficas, sendo elas o diário autobiográfico de Maura Lopes Cançado e o documentário pessoal de João Moreira Salles.

No entanto, é indispensável que se crie a consciência de que este movimento de “retorno do sujeito”, marcado, principalmente, pela transitoriedade contextual que aflui na era da pós-modernidade, soma às formas tradicionais de relatar a própria vida, como as memórias escritas, os diários íntimos e as correspondências, formas híbridas, que irrompem na contemporaneidade. A

consequência desta somatória é a expansão das fronteiras que delimitam o gênero do discurso aqui discutido (ARFUCH, 2010).

Esta somatória expansiva de esquemas enunciativos autobiográficos pode ser justificada por uma teoria psicanalítica de viés lacaniano, que trata do “vazio” com o qual se depara o sujeito autônomo, ou seja, aquele que, em uma sociedade pós-industrial, como citado no item anterior deste capítulo, encontra espaço para sua subjetividade e conseqüente possibilidade de escolha. Não à toa, a contextualização dos debates oficiais acerca da autobiografia enquanto gênero do discurso se dão, principalmente, nas décadas em que se inicia o declínio de uma sociedade pautada pelo modo de produção industrial.

No prefácio da obra utilizada como referencial teórico norteador da discussão sobre espaço biográfico, *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), Ernesto Laclau faz a seguinte observação sobre a importância do “vazio lacaniano” para a conceituação do gênero autobiográfico na contemporaneidade, proposta por Arfuch:

Pode-se dizer, como observação geral, que o vazio do sujeito autônomo clássico é ocupado neste livro – em consonância com várias correntes do pensamento atual – pelo o que poderíamos denominar “estratégias discursivas”, isto é, por deslocamentos metonímicos que dão coerência aos relatos – coerência que não repousa em nenhum centro, mas que faz dessa não coincidência do sujeito consigo mesmo a fonte de toda representação e totalização (LACLAU in ARFUCH, 2010, p.11).

Ou seja, o indivíduo, em uma sociedade pós-moderna, pós-industrial, que sentiu a possibilidade de seus hábitos, antes tão enraizados nas tradições que visavam, acima de tudo, a produtividade, voltarem-se para os desejos do próprio sujeito, necessita descobrir quais são estes desejos que compõem a própria subjetividade. E a escrita autobiográfica, em suas diversas formas e tendências, como proposto por Arfuch, contribui, neste contexto, significativamente para preencher o “vazio” metafórico que a psicanálise de Lacan fez uso para descrever o espanto do indivíduo em conhecer a si mesmo.

Vale lembrar que, de acordo com Touraine (1969), durante a era industrial, em que imperou o fordismo, a sociedade era dividida em duas classes muito bem delimitadas, sendo elas compostas pelos empresários e pelos operários, que eram vistos como uma grande massa homogênea. No entanto, dentre as transformações observadas na transição para a fase pós-industrial, além da



subjetividade, nota-se também uma heterogeneização de classes, que permitiu, conseqüentemente, a expansão de uma classe média.

Outro sociólogo que tratou da temática da subjetividade na sociedade pós-industrial, juntamente com Touraine, ainda que a partir de vieses distintos, foi o norte-americano Daniel Bell. Em 1976, Bell lançou a obra *As contradições culturais do Capitalismo*, na qual observa que, juntamente à essa expansão da classe média, predomina, nesta parcela da sociedade, o hedonismo e a satisfação imediata dos desejos, que são características predominantes do sujeito autônomo citado anteriormente.

Dessa maneira, o contexto sociológico nos fornece o embasamento e apoio necessários, corroborando a ideia de que o desenvolvimento e a diversificação do gênero autobiográfico mostram-se fundamental para solucionar questionamentos sociais que se transformam junto à maneira com a qual lidamos com nossa vida pessoal e profissional ao longo da temporalidade histórica. No entanto, o conceito de espaço biográfico proposto por Leonor Arfuch é amplo, tanto em relação à janela temporal que vislumbra, quanto em relação às discussões que deriva.

Para que se fosse delimitado um *locus* teórico para a pesquisa bibliográfica, que constituiu os primeiros passos metodológicos desta pesquisa, foi utilizada a perspectiva bakhtiniana do conceito de espaço biográfico. Dessa maneira, centramo-nos na discussão sobre as vozes que dialogam em um discurso autobiográfico, assim como na questão identitária do sujeito que se coloca no enredo construído sobre si.

A perspectiva bakhtiniana proporciona que este primeiro capítulo elucide, a partir do embasamento teórico necessário, um dos caminhos metodológicos propostos para a análise do *corpus* desta pesquisa. Posteriormente, apresentar-se-á uma análise comparativa entre os elementos autobiográficos presentes na obra de Maura Lopes Cançado e no documentário pessoal de João Moreira Salles, a qual será intensamente guiada pelo conceito de dialogismo, cronotopo e exotopia, que serão apresentados no item a seguir.

### **2.3.1 O espaço biográfico a partir de uma perspectiva bakhtiniana**

“Como estabelecer o quem do espaço biográfico? Como aproximar-se desse entrecruzamento das vozes, desses ‘eu’ que imediatamente se desdobram, não só em um ‘tu’ senão

também em ‘outros’?” (ARFUCH, 2010, p. 95).

Para responder às questões propostas por Arfuch, buscamos a contribuição do trabalho de Mikhail Bakhtin e a noção de vozes narrativas dentro dos relatos biográficos e autobiográficos. O dialogismo bakhtiniano, dessa forma, mostra-se como conceito fundamental à identificação das articulações que permitem compreender o lugar teórico ocupado pelo espaço biográfico, bem como do posicionamento do narrador dentro de uma narrativa que fala sobre si mesmo, ainda que, como demonstrado anteriormente, a coincidência de vozes, entre autor, narrador e personagem não seja, necessariamente, obrigatória, principalmente quando se trata de obras audiovisuais.

Vale lembrar que Bakhtin, em sua obra *Questões da literatura e estética: a teoria do romance* (1990), discutiu alguns aspectos autobiográficos que, posteriormente, auxiliaram Philippe Lejeune a definir a especificidade da autobiografia. Um deles é o conceito de valor biográfico, uma vez que o linguista russo assinala o estranhamento do enunciador a respeito de sua própria história, ou seja, esse estranhamento autobiográfico não difere, em grandes instâncias, da posição de qualquer narrador diante do enredo posto para si. O que é justificado pela falta de alinhamento temporal presente na autobiografia, que será melhor discutida quando, no capítulo seguinte, tratarmos dos elementos dêiticos da narrativa individualmente.

Diante do posicionamento de Bakhtin, portanto, é preciso enxergar a narrativa autobiográfica, antes de tudo, como uma narrativa em seu sentido mais puro, levando-se em consideração seus elementos constitutivos, pontos de vistas, esquemas enunciativos e todas as questões formalísticas que rodeiam a questão narratológica como um todo. Este é o motivo pelo qual enviamos o capítulo seguinte, o segundo desta dissertação, à conceituação e à apresentação da narratologia à luz das teorias literárias, bem como à luz das teorias cinematográficas, que regem as análises de obras audiovisuais, incluindo o documentário, com a intenção de demonstrar suas particularidades, que influenciarão diretamente na produção de sentido autobiográfico gerada por cada objeto de análise selecionado para esta pesquisa.

Portanto, é preciso, neste ponto da leitura, deixar clara a importância da perspectiva bakhtiniana para o debate autobiográfico, uma vez que o linguista russo apresenta um viés analítico distinto daquele apresentado por Lejeune. Nota-se, em grande parte dos trabalhos acadêmicos sobre autobiografia enquanto gênero do discurso, publicados nas últimas décadas, uma tendência em se restringir a discussão à visão tradicionalista francesa, o que causa certa restrição a debates e reflexões que englobem, além de questões contemporâneas, como o desenvolvimento

tecnológico dos meios de produção e seu impacto direto nas relações sociais, também questões estruturais que extrapolem o texto literário.

Nesta pesquisa, portanto, optou-se por incitar uma elucubração que resulte em uma síntese entre tese, na figura de Lejeune, e antítese, figurada pelo linguista russo. Tal síntese deve levar em conta tanto a visão tradicionalista e rigorosa, que tão bem se adapta às obras literárias, quanto a visão transgressora e, conseqüentemente, mais flexível, responsável por permitir que outras formas narrativas, como os enredos audiovisuais, pudessem ter seus traços autobiográficos analisados comparativamente.

Para Bakhtin (1979), que apresenta suas concepções sobre este gênero do discurso a partir de um viés mais amplo, as formas biográficas e autobiográficas situam-se entre os romances bilíngue e bivocal, ou seja, há, nas escritas do “eu”, uma confluência de vozes sociais distintas, ainda que, conceitualmente e, na maioria das vezes, o autor, o narrador e o personagem do enredo narrativo estejam centrados em um mesmo sujeito. A bivocalidade é um conceito importante para esta discussão, pois é a característica da qual derivam a intertextualidade e a interdiscursividade, sendo a última um fator intrínseco às obras autobiográficas, uma vez que há, nas escritas do “eu”, uma voz do passado, tempo de ocorrência dos fatos narrados, e uma voz do presente, tempo em que se constrói a narrativa.

Segundo Fiorin (1994), tanto a intertextualidade como a interdiscursividade são conceitos que resultam da presença de duas vozes no mesmo texto discursivo, porém apresentam diferenças entre si: “a intertextualidade é a incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1994, p.30). E, em relação à interdiscursividade, o autor afirma que este conceito não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois ao se referir a um texto, o enunciador se refere também ao discurso que ele manifesta.

Pode-se, dessa maneira, definir que a interdiscursividade é formada pelas relações dialógicas entre enunciados, enquanto a intertextualidade é definida pelas relações dialógicas entre textos. Nesta pesquisa, portanto, utilizaremos como conceito-chave, para as análises posteriores, a interdiscursividade dos enunciados que compõem os discursos autobiográficos dos objetos escolhidos para representar a autobiografia enquanto gênero do discurso no âmbito literário e no âmbito audiovisual.

### 2.3.1.1 Os conceitos de cronotopo e exotopia nos discursos autobiográficos

No capítulo “O autor e a personagem na atividade estética”, presente no livro *A estética da criação verbal* (1979), o linguista Bakhtin contempla o conceito de espaço biográfico a partir da noção de cronotopo, que é a ideia utilizada para tratar da relação espaço-tempo no âmbito literário, indicando a interdependência destes elementos constitutivos da narrativa.

De acordo com Blommaert (2015), um dos autores que analisa o cronotopo a partir de uma perspectiva histórico-social, o conceito bakhtiniano pressupõe considerar o espaço-tempo como momentos de história invocáveis para organizar a ordem do discurso. Em outras palavras, as experiências, os discursos vividos em lugares e tempos específicos, criam condições para a nova experiência em desenvolvimento, que será narrada nos enredos autobiográficos. Isso significa que ao experimentar a linguagem em um contexto situado no espaço-tempo, os sujeitos poderão pautar-se dessas experiências para a construção de novas possibilidades de agir por meio da linguagem.

Na obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), por exemplo, Maura Lopes Caçado encontra-se internada em um hospital psiquiátrico, em um contexto anterior aos primeiros debates sobre a reforma psiquiátrica, que viria a condenar as dinâmicas funcionais dos manicômios. Neste caso, a relação espaço-tempo é essencial para construção da narrativa autobiográfica, uma vez que a ambientação, bem como o período temporal, rege o direcionamento e a seleção de memórias realizadas pela autora para organizar o seu discurso sobre a própria vida.

Dessa maneira, Caçado não limita sua autobiografia a fatos isolados, relacionados somente a si própria, mas, como em um tear de histórias, tece uma peça que entrelaça as vozes sociais que impactaram diretamente em sua existência. O contexto espaço-temporal, ou seja, o cronotopo do enredo, permite, portanto, que a autora narre em tom de denúncia detalhes do sistema psiquiátrico que incitaram, posteriormente, o início dos debates acerca da necessidade de se realizar uma reforma neste setor, como prioridade da saúde pública brasileira.

Se a internada, como Durvaldina, é bem tratada em casa, cai facilmente no desagrado das guardas. O trauma é inevitável ao de deparar com o tratamento dispensado por elas. Daí a revolta por parte da internada. Julga-se com direito de reclamar um pouco de consideração. Não consegue e se exalta, natural em qualquer circunstância. Diante das ameaças e dos gritos, se desespera, sem medir consequências. A guarda entra em ação, e no outro dia: “Ela é agressiva, doutor. Ficou agitada”. Pergunto: quantos gritos levaram-na a ficar agitada? E o que fez a guarda para acalmá-la,

socos? – Apresenta os efeitos. Onde estão as causas? (CANÇADO, 1965, p. 102-103).

Para Fiorin (2016), o conceito foi criado, inicialmente, para estudar as categorias em questão, tempo e espaço, no enredo narrativo, no entanto, deve-se levar em consideração que o cronotopo constrói também a imagem do indivíduo dentro do texto literário, determinando as relações dos personagens e tornando concreto o espaço descrito na obra (AMORIM, 2006).

Ele distingue o *tempo que representa* do *tempo representado* para responder à seguinte questão: a partir de que ponto espaço-temporal o autor considera os acontecimentos que narra? Responde, então, reafirmando enfaticamente o conceito de exotopia, embora sem nomeá-lo. Mesmo no caso de uma escrita autobiográfica ou confessional, o autor permanece de fora do mundo que é por ele representado (AMORIM, 2006, p.104-105).

Neste sentido, deve-se ressaltar a importância desta distinção temporal proposta por Amorim (2006) para a construção da narrativa de João Moreira Salles, em *Santiago* (2007). O documentário pessoal autobiográfico começou a ser filmado em 1992, mas, o documentarista abandona o projeto iniciado na década de 90 e só retoma o material 13 anos depois. Este hiato temporal entre o tempo que representa e o tempo representado permite o exercício reflexivo a respeito daquilo que havia filmado, organizando, assim, uma discussão em torno dos limites entre a documentação e a ficção, cujo eixo é não mais exclusivamente a vida de Santiago, o mordomo, mas também a memória do diretor e suas decisões narrativas.

Assim, a importância do espaço-tempo, o *cronotopo* da obra de João Moreira Salles, pode ser percebida no impacto causado pelas filmagens da mansão onde o documentarista passara sua infância, local que foi cenário de grande parte das memórias relatadas pelo mordomo, logo na abertura do material, que, em sua totalidade, reúne mais de 9 horas de cenas registradas. Em relação ao tempo, o que marca a produção de sentido autobiográfico é a seleção de *frames* destas 9 horas que farão parte da composição final da obra audiovisual.

O exercício reflexivo citado anteriormente permitiu que o documentarista sedimentasse a ideia de redirecionar o sentido da narrativa para o seu próprio “eu”, em detrimento à importância dos trechos em que a vida de Santiago se coloca em primeiro plano. Neste ponto, o conceito de cronotopo desemboca na *exotopia* da obra, uma vez que este objeto foi escolhido justamente pela

descoincidência entre autor, narrador e personagem, característica que contrapõe o formato do relato autobiográfico de Maura Lopes Caçado.

A ideia de exotopia, proposta por Marília Amorim na obra *Cronotopo e exotopia* (2006), é definida como a tensão entre dois lugares do texto: “o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro” (AMORIM, 2006, p.101). Ou, utilizando termos propostos pelo próprio linguista russo, a exotopia retrata a relação entre o mundo representado e o mundo representante.

Abre-se, portanto, uma discussão acerca dos limites exotópicos existentes no espaço biográfico. Como delimitar e classificar as relações de identidade e semelhança presentes no relato que o autor narra de si mesmo? E mais: como identificar o impacto deste não pertencimento ao mundo narrado, espacial e temporalmente, apresentado por Amorim (2006), nas obras autobiográficas?

É preciso, antes de dar continuidade à apresentação dos aportes e referenciais norteadores teóricos desta pesquisa, esclarecer que o conceito de “espaço”, quando levada em consideração a variedade de formas nas quais pode se apresentar uma narrativa autobiográfica que o transforma na expressão “espaço biográfico”, pode ser compreendido em sua definição e configuração denotativa, enquanto elemento dêitico do processo narratológico, ou em sua definição e configuração conotativa, que pode ser vislumbrada a partir da tensão de vozes sociais presentes nos enunciados estáveis componentes de um discurso. Essa bifurcação teórica também pode ser encontrada quando surge a discussão acerca de outro elemento constitutivo da narrativa, a personagem.

Há uma certa diferenciação entre os conceitos de “autor-criador”, aquele que narra uma sequência de fragmentos de sua memória para compor uma narrativa autobiográfica, e “autor-indivíduo”, o sujeito exotópico que se encontra fora do texto, aquele que verdadeiramente vivenciou os fatos narrados em um tempo passado, que é apresentada por Bakhtin em seu texto *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica* (2014).

A diferenciação entre o cronotopo do “autor-indivíduo” e o do “autor-criador”, assim como a diferenciação entre o cronotopo do mundo representado e o do mundo real, faz parte da discussão sobre o paradigma da representação realista e vem sendo discutido desde a *Poética* de Aristóteles, obra na qual o pensador considerou que a pura imitação é impossível uma vez que não se pode sequer estabelecer uma unidade em torno do próprio indivíduo.

Nas obras autobiográficas, de maneira geral, trata-se essa questão da representação realista a partir das premissas impressas no *pacto autobiográfico*, que atribui ao leitor a responsabilidade de crer na veracidade dos fatos narrados pelo “autor-criador”, ainda que no enredo predomine a presença do “autor-indivíduo”. Aqui, cabe uma colocação do antropólogo e filósofo belga Claude Lévi-Strauss, que diz “No fundo, do real em si não conhecemos nada”.

Os conceitos de tempo, espaço e personagem, enquanto elementos dêiticos da narrativa autobiográfica, serão apresentados com maiores detalhes no capítulo seguinte desta dissertação, uma vez que são peças importantes na construção do processo narratológico e na diferenciação na produção de sentido deste a partir da expressão de determinados traços cronotópicos e exotópicos. Vale lembrar que desenvolver-se-á tais traços durante as análises categóricas do *corpus* desta pesquisa, uma vez que a categorização proposta para o mapeamento de traços autobiográficos presentes neste *corpus* surge, principalmente, a partir dos questionamentos apresentados anteriormente.

É importante, ainda, ressaltar que as formulações bakhtinianas acerca dos gêneros autobiográficos antecedem os estudos sobre o espaço biográfico, apresentados anteriormente e levados a termo por Philippe Lejeune desde a edição da obra *Le pacte autobiographique* (1975). Arfuch (2002), no entanto, transita entre os dois pensadores, sintetizando a ideia desse espaço intangível da seguinte maneira

Um lugar teórico de confluência formas dissimilares, suscetíveis de serem consideradas numa interdiscursividade sintomática, por si só significantes, mas sem renunciar a uma temporalização, a uma busca de heranças e genealogias, a postular relações de presença e ausência” (ARFUCH, 2010, p.22).

Por isso, apresentar as discussões contemporâneas acerca do conceito de espaço biográfico e suas variações de narrativas autobiográficas mostra-se de grande importância para a composição deste primeiro capítulo, uma vez que sintetiza grande parte dos debates de ontem e de hoje acerca do tema.

Sendo a contextualização histórica da autobiografia enquanto gênero do discurso um dos eixos centrais da primeira parte desta dissertação, justifica-se a escolha dos referenciais apresentados como norteadores da discussão e como leituras para o primeiro caminho metodológico proposto para o desenvolvimento deste trabalho, a pesquisa bibliográfica.

### 3. Maura Lopes Cançado e a narrativa autobiográfica na literatura

A autobiografia, conforme foi demonstrado no primeiro capítulo desta dissertação, é um gênero do discurso que apresenta muitas particularidades e nuances, tornando-se escorregadio, quando se tenta delimitar características e formas. Essa constatação fez com que Luiz Costa Lima (2006) o classificasse como um gênero híbrido. Essa classificação foi uma maneira encontrada pelo autor para demonstrar que os enunciados dos escritos autobiográficos, apesar de apresentarem certos traços estabilizadores responsáveis por reuni-los no espaço discursivo das narrativas do eu, não são facilmente categorizados, uma vez que rompe as amarras da referencialidade literária convencional.

Embora em desacordo com a interpretação de Benjamin, veremos abrir-se para a literatura uma terceira área: a das formas híbridas. Por formas híbridas entendemos aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária. Para tanto, será preciso que se reconheça a permanência da eficácia das marcas da primeira, ao lado da presença suplementar da segunda. É o caso, bastante raro, de livro que Harald Weinrich dedicou à história do esquecimento, desde os gregos até Jorge Luis Borges, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (edição revista, 1997). Não sei trata aí de um deslocamento discursivo, mas de uma sincronia – exatamente o que Benjamin vê, e eu não consigo reconhecer, na prosa kantiana (COSTA LIMA, 2006, p. 352).

Trata-se aqui, portanto, de um gênero que mistura, sem muita percepção dos limites entre um e outro, a realidade e a ficção, bem como mescla o documental, memorialístico e histórico ao literário propriamente dito. Diante disto, como hipótese inicial desta pesquisa, questionei-me em relação à conceituação clássica de autobiografia proposta por Lejeune (1975), a qual sugere a coincidência exata entre as instâncias de autor, narrador e personagem, engessando a possibilidade de se inserir narrativas do eu nas delimitações impostas pelos elementos estabilizadores do gênero autobiográfico.

Tal questionamento derivou-se do confronto com a diversidade de obras e formas de



narrar que constituem o espaço biográfico com enredos em primeira pessoa, o que sugere uma expansão da fronteira conceitualística. E mais: não só uma expansão dos limites como, em alguns casos, a diluição total deles, corroborando, desta maneira, a ideia bakhtiniana de que os gêneros do discurso não são completamente passíveis de categorização, uma vez que fluem de uma categoria à outra com considerável facilidade.

Neste capítulo<sup>2</sup>, tratar-se-á do desenvolvimento do gênero voltado, mais especificamente, ao âmbito literário. A partir de um panorama cronológico e histórico, pretendo, neste momento, demonstrar como a contextualização da noção de *sujeito*, alterou significativamente os rumos da narrativa autobiográfica na literatura. Após contextualizar o gênero no terreno literário, dedicar-me-ei à apresentação dos fatos biográficos mais importantes da autora da obra que compõem o *corpus* de análise desta pesquisa.

Em seguida, debruçar-me-ei à obra em si. Neste momento, não de forma analítica, mas, de forma a contextualizar a temática apresentada em *Hospício é Deus: diário I* (1965), começando com uma incursão pela questão da representatividade da loucura e do louco na literatura, a partir das ideias de Foucault, para, então, chegar ao contexto do cárcere, que é terreno fértil para o desenvolvimento de narrativas em primeira pessoa na literatura contemporânea.

Feito isto, ao final deste capítulo, pretende-se reunir embasamento teórico suficiente para que as análises comparativas de produção de sentido apresentem-se justificadas e contextualizadas, permitindo, dessa forma, que seja feita a reflexão acerca da questão estabilizadora em torno deste gênero do discurso: é preciso, de fato, que haja coincidência entre autor, narrador e personagem, conforme sugeriu Lejeune (1975) para que uma obra seja considerada autobiográfica? Como identificar as fronteiras entre o real e o ficcional nas narrativas em primeira pessoa? É possível estabelecer limites, no interior do espaço biográfico do discurso, para a autobiografia, diante da pluralidade das formas de narrar, tanto no âmbito literário, quanto no audiovisual?

---

<sup>2</sup> De antemão, vale lembrar que não se pretende, neste trabalho, esmiuçar com detalhamento a biografia de Maura Lopes Cançado, mas, sim, apresentar passagens de sua existência que influenciarão as posteriores análises de seu diário autobiográfico. O trabalho voltado à biografia da autora foi concluído por Maria Luisa Scaramella, em sua tese *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado* (2010), a qual utilizei como fonte de informações documentais, uma vez que Maura não possui biografia oficialmente publicada.

### 3.1 O desenvolvimento do gênero na literatura

A literatura, enquanto expressão artística, revela a necessidade conjuntural de um determinado tempo-espaço povoado por seres sociais que, inevitavelmente, interagem com os outros e consigo mesmo. Nos fins do século XVIII, a autobiografia literária mostrou-se uma opção ao confessionário eclesiástico onde, até então, concentravam-se as meditações e reflexões pessoais de uma população que, desde 1215, ocasião do IV Concílio de Latrão, estava submetida à imposição da regra da confissão, fundamentada na obrigatoriedade de, ao menos uma vez ao ano, realizar a confissão sacramental auricular a um sacerdote.

Neste século, mais especificamente em 1782, Rousseau enuncia, logo no início de suas *Confissões*, o início de um longo percurso de consolidação do individualismo no Ocidente e, conseqüentemente, a ascensão do sistema capitalista e do modo de vida burguês que, posteriormente, seria tão bem representado pelos romances de costume do século XIX.

“Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem” (ROUSSEAU, 2008, p.29). Declarando ser seu “eu” o próprio sujeito narrativo das *Confissões*, abre, no território literário, espaço para o cultivo das escritas autobiográficas.

Todo ato de confissão está sujeito ao escrutínio autorreflexivo: sua motivação pode ser questionada, e sua impureza (ou a inevitável falsidade de qualquer pretensão de pureza) confessada, e a motivação para esse novo questionamento confessada, e assim infinitamente (ATTRIDGE, 2004, p. 142).

No artigo intitulado *Confession and double thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky*, publicado por J.M. Coetzee, em 1985, na revista *Comparative Literature*, o autor analisa a confissão como um modo de escrita autobiográfico e delinea um esquema típico deste modelo textual, chamado pelo autor de *interminabilidade estrutural da confissão*, que, mais tarde, se aplicaria, em certas instâncias, às obras autobiográficas e seus desdobramentos, característicos de um gênero híbrido: transgressão, arrependimento, confissão e absolvição. Tal esquema, aplicadas as devidas adaptações temáticas, possibilitará que, posteriormente, discutamos as fronteiras existentes entre a realidade e a ficção, o real e o irreal, a vida e a literatura, bem como o que delimita o biográfico do romanesco (SCHWARTZ, 2013).

Cronologicamente, tem-se a publicação das *Confissões* de Agostinho de Hipona como o primeiro exemplo amplamente difundido de um texto com traços autobiográficos. No entanto, a obra não representa uma autobiografia completa, já que a intenção do autor não converge para a reavaliação de suas memórias, mas, sim, para a produção de um hino de louvor, ou seja, uma forma de confessar seus pecados e honrar, religiosamente, sua vida perante a Deus.

Diante dessa intenção, exposta claramente no texto de Agostinho de Hipona, justifico a classificação das *Confissões* (1782), de Rousseau, como a marca simbólica do início do desenvolvimento dum gênero autobiográfico que caminha rumo à hibridização, mescla entre o ficcional e o documental, proposta por Luiz Costa Lima em sua obra *História, ficção, literatura* (2006).

No entanto, para chegarmos à autobiografia enquanto gênero híbrido, é necessário compreender as transformações contextuais históricas que impactaram direta e indiretamente as escritas do eu. Para isto, neste primeiro momento, deve-se recorrer à crítica filosófica do sujeito e ao curso formativo da subjetividade moderna para delinear as motivações que impulsionaram a narração da própria vida e das próprias experiências.

De acordo com Costa Lima (2006), a caracterização do gênero autobiográfico depende da noção de individualidade, ou seja, que se reconheça a existência de um “eu” enquanto indivíduo. No horizonte pré-moderno, que antecede o século XVIII, essa noção, devido ao contexto histórico marcado pelas vivências medievais, não estava plenamente desenvolvida, impossibilitando, assim, as fagulhas embrionárias dos limites estabilizadores enunciativos que caracterizam, atualmente, a autobiografia.

Historicamente, a entrada do Ocidente na era Moderna é marcada por duas revoluções individualistas, que podem ser consideradas as marcas distintivas da modernidade e o que, conceitualmente, a partir da perspectiva apresentada por Costa Lima (2006), permitiu o desenvolvimento do gênero autobiográfico. A primeira delas está intimamente relacionada ao movimento iluminista, que tem como marco a Revolução Francesa e a concepção do indivíduo como um cidadão livre e autônomo, destacada do todo social. A segunda, mais próxima à temática deste percurso, é promovida por meio do ideário romântico do século XIX e faz menção à excepcionalidade e particularidade do indivíduo moderno, justificando, assim, o enfoque à esfera privada e a exteriorização das experiências individuais.

George Gusdorf, filósofo francês, foi autor de uma das posições conceituais e acadêmicas

inaugurais sobre autobiografia, quando, em 1948, lança a obra *La découverte de soi*, incitando reflexões iniciais acerca da literatura como ferramenta de autoconhecimento, realizando uma incursão memorialística pelas lembranças de um passado pessoal, refazendo o percurso existencial às avessas. Mais radical que Costa Lima, Gusdorf afirma que o *ato autobiográfico* é historicamente e culturalmente datado, apresentando, como ponto de partida o final do século XVIII, o mesmo tomado como referencial cronológico para apresentação deste panorama autobiográfico a partir do ponto de vista literário. Vale lembrar, neste momento, que o termo *autobiography* grafado desta maneira apareceu, pela primeira vez, em 1809, em um artigo publicado pelo historiador Robert Southey na revista britânica *Quartley Review*.

Prosseguindo com o percurso exploratório do gênero, neste momento em que se encontra justificado nosso referencial cronológico, no início do século XIX, período no qual já se tratava formalmente, em termos conceituais, da autobiografia enquanto gênero do discurso, temos a obra *Mémoires d'outre-tombe*, de François-René de Chateaubriand, como ponto culminante das escritas autobiográficas deste período. Chateaubriand, que é considerado um dos fundadores do romantismo francês, apresenta, nesta obra póstuma publicada em dois volumes, 1849 e 1850, um autêntico livro de memórias, onde posicionou-se ao centro do enredo e, ao seu redor, fez gravitar narrativas sobre seu heroísmo e seus tormentos pessoais, como sua vaidade, sua fraqueza, a sua religiosidade e sua inquestionável convicção política.

A obra de Chateaubriand merece destaque na trajetória construtiva do gênero autobiográfico pois revela, a partir das memórias e vivências do autor, o desenvolvimento da subjetividade moderna que, como citado anteriormente, foi uma das propulsoras da produção do espaço autorreflexivo, no qual prosperaram as narrativas autobiográficas. Romancista, o autor é altamente influenciado pelas questões da classe burguesa e, conseqüentemente, pela exaltação da vida privada em detrimento da esfera pública, ou seja, pelo deslocamento do interesse da representação social para aquele voltado à representação individual, que se tornará cada vez mais naturalizado com o passar do tempo.

Abre-se, a partir dessa elaboração mais embasada do conceito de subjetividade, visível nos escritos de Chateaubriand, espaço para que se questione o pacto do autor com a verdade, uma vez que a própria subjetividade sugere que haja ambivalências no relato daquele que narra a própria vida. Dessa maneira, os dois volumes que compõem a obra *Mémoires d'outre-tombe* atuam como material incipiente das discussões acerca do limite tênue existente entre a autobiografia e a

autoficção. Posteriormente, neste mesmo capítulo, apresentar-se-á com maior afinco a questão da verossimilhança, trabalhada por Pierre Bourdieu em seu trabalho *A ilusão biográfica* (2002), e da escrita de si como performance, que é amplamente discutida por Diana Klinger (2008).

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixa de reforçar” (BOURDIEU, 2002, p.185).

Tratando-se, neste momento, de uma trajetória cronológica da estruturação deste gênero do discurso, deve-se lembrar que a literatura, assim como qualquer outra expressão artística, está submetida às transformações ocorridas nos planos ideológico e materialístico de determinada sociedade. Chateaubriand, desta forma, ao publicar suas memórias na metade do século XIX, propõe uma nova maneira de compilar elementos pessoais na composição de um enredo literário, uma vez que para compreender a totalidade significativa das memórias do romancista francês, é preciso ler sua obra num *continuum*, pois suas narrativas anteriores apresentariam um tipo de prolongamento textual produzido por uma subjetividade autobiográfica implícita, sendo consideradas o que chamaríamos, posteriormente, de romance biográfico.

É a partir de *Mémoires d'outre-tombe* que se inicia, portanto, a hibridização do gênero autobiográfico proposta por Costa Lima (2006), que reúne, além da incursão memorialística e documental em primeira pessoa, o romance autobiográfico, exemplificado ao longo da produção literária de Chateaubriand, e a autobiografia ficcional, gêneros estes que simulam a divisão entre realidade e ficção, configurando-se em modos de duelar com a ilusão, quando se mistura memória, caráter documental e, em alguns casos, a ficção propriamente dita.

“Poderíamos conceber a escrita autobiográfica como um prelúdio sem fim: um princípio sem meio (o reino da ficção) ou sem fim (o reino da história)” (RENZA, 1977, p. 295).

### 3.1.1 As variações do gênero autobiográfico: o romance autobiográfico e a autobiografia ficcional

Na passagem para o século XX, o pensamento de alguns autores, como Marx, Nietzsche, Foucault e Barthes, elencados a partir de sua área de atuação, como forma de explicitar o alcance transdisciplinar da problemática em torno da presença da primeira pessoa autobiográfica, transforma a noção conceitual sobre o sujeito social, estruturando-se, assim, uma crítica filosófica que impacta diretamente no sujeito narrativo. As perspectivas sociológicas, psicanalíticas, filosóficas e linguísticas do século XX modificaram, estruturalmente, as justificativas do porquê é tão comum escrever sobre si mesmo, bem como a forma de o fazer.

Em 1994, Michel Foucault lança a obra *O que é um autor?*, na qual decreta a morte da instância de autor, diferenciando a figura deste da instância do sujeito escritor. A discussão acerca dessa temática também havia sido trabalhada, em 1988, por Roland Barthes, em seu ensaio *A morte do autor*, quando afirma que todo ato de escritura é, naturalmente, uma prática performática, ou seja, há uma intertextualidade infinita, por isso, deve-se priorizar a linguagem ao invés da autoria:

O escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas [...] o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1988, p. 69).

Enquanto a morte barthesiana do autor afasta a figura deste para chamar a atenção para a linguagem e para a impessoalidade da escrita, a morte foucaultiana do autor é a percepção de que o autor é uma função, uma palavra inventada para produzir certos efeitos, uma invenção histórica, e não um sujeito absoluto ou uma existência. O conceito de *função autor*, defendido por Foucault, apresenta a ideia de que aquele que produziu a narrativa, neste caso autobiográfica, exerce um certo papel em relação aos discursos, ou seja, há uma função classificatória a partir da denominação do autor no interior de uma sociedade e cultura.

Tomando como exemplo um dos objetos desta pesquisa, o diário autobiográfico *Hospício é Deus: diário I* (1965), temos Maura Lopes Cançado, que será melhor apresentada ainda neste capítulo, como autora de suas próprias memórias. Maura, que é uma paciente do hospital psiquiátrico Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, declara abertamente, em algumas passagens de seus escritos que o *status* de escritora lhe atribuía certas regalias das quais as demais pacientes não desfrutavam. O fato de estar, continuamente, escrevendo um diário, fazia com que a equipe médica do hospital psiquiátrico ouvisse suas críticas e denúncias com maior afinco, tornando possível o diálogo e a reflexão diante de algumas ações que, posteriormente, seriam intensamente debatidas durante as manifestações a favor da Reforma Psiquiátrica.

O enfoque na figura do autor retoma a definição clássica de autobiografia, apresentada anteriormente, no primeiro capítulo desta dissertação, elaborada por Philippe Lejeune (1975). Lejeune enfatiza a necessidade de uma identidade onomástica entre autor, narrador e personagem para que se possa classificar determinado escrito como autobiográfico. No entanto, apesar deste modelo apresentar aplicabilidade inteiriça à categoria das confissões, que deram início ao percurso autobiográfico no século XVIII, a mesma não se mostra tão eficiente com a chegada do século XX e a intensificação do processo hibridizador deste gênero do discurso.

De acordo com a classificação de Manuel Alberca, apresentada em sua obra *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), o romance autobiográfico e a autobiografia de ficção seriam desdobramentos que coexistem com a autobiografia dentro de um espaço autorreflexivo do discurso, fazendo transitar, entre o âmbito do real, que, para Bourdieu (2002) é determinado pela verossimilhança entre o enredo narrativo e os relatos documentais, e aquele destinado aos elementos de ficção, o contorno teórico estabilizador do gênero questão. Neste ponto, ainda se tratando sobre a instância do autor, durante todo o século XX, com ênfase nos anos 60, quando a produção autobiográfica se mostra mais latente, nota-se que tal instância representa um papel na própria vida real, em sua exposição pública e em suas múltiplas falas de si, atuando como sujeito de uma performance (KLINGER, 2008).

Antes de iniciarmos as reflexões acerca das fronteiras entre realidade e ficção, que permearão a análise da obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), é preciso definir estes desdobramentos propostos por Alberca (2007), posicionando-os diante da conceituação tradicional de Lejeune (1975). Em primeiro lugar, trataremos do romance autobiográfico, que é a classificação para o conjunto de obras em que o texto faz, explicita ou implicitamente, referência a fatos

documentais e memórias verdadeiramente experimentadas da vida do autor, no entanto, não há identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, uma vez que as instâncias de narrador e personagem podem se apresentar com identidades diferentes daquela por trás da autoria dos escritos.

Enquanto o eu fixo do romance autobiográfico (da mesma maneira que numa autobiografia autêntica) relembra e reproduz a sua vida passada, lança um olhar retrospectivo sobre as fases passadas de si mesmo. Isso significa, entretanto, que ele revive as fases de seu eu anterior, como diferentes do seu estado presente, ao passo que o autor de um romance epistolar ou de um diário vive apenas um determinado agora e aqui do seu eu (HAMBURGER, 1975, p. 232).

Como exemplo de um romance autobiográfico da literatura brasileira, tem-se a obra *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, a qual, apesar de retratar em seu enredo a infância de Carlos, o protagonista, em um dos engenhos da Paraíba, traz traços autobiográficos que, quando comparados à biografia do autor, demonstram alto grau de verossimilhança. O romance autobiográfico é o primeiro livro de um conjunto de cinco obras publicadas por José Lins do Rego dentro do “ciclo da cana”, que tem como principal objetivo oferecer ao leitor um panorama da decadência dos engenhos de cana-de-açúcar do Nordeste.

Ainda neste capítulo, quando iniciarmos a imersão na obra de Maura Lopes Cançado, que é o objeto de pesquisa propriamente dito, trataremos da literatura do cárcere, ou seja, diários e romances autobiográficos escritos a partir de uma situação de clausura, como categoria essencial para a formação do gênero autobiográfico no século XX e como um *tópus* na tradição literária ocidental. *As memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, é um modelo de extrema importância para se discutir a produção de sentido criada a partir da leitura de um diário íntimo cujo autor esteja confinado de alguma forma, a mesma que se repete em *Hospício é Deus: diário I* (1965) e que, por isso, atua como guia analítico para que possamos delimitar e refletir sobre as fronteiras teóricas existentes entre o real e o imaginário na obra de Maura, uma vez que os princípios partilhados pelos enclausurados contribuem para dar forma à sua escrita.

Há, entretanto, quando se trata de memória, enclausurada ou não, uma ramificação do romance autobiográfico que merece certa atenção, já que corrobora a ideia de que é intensa as variabilidades das obras literárias que apresentam enredo em “eu”, expandindo ainda mais o espaço



autorreflexivo, que, de acordo com a conceituação de Leonor Arfuch na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2002), apresenta-se como espaço narrativo biográfico, responsável por reunir tais narrativas com seus devidos limites semânticos e discursivos.

Em sua obra *A lógica da criação literária* (1975), Kate Hamburger traz a diferenciação entre o romance epistolar, o diário e o romance de memórias que, à luz da perspectiva desta pesquisa mostra-se quase completamente sinônimo ao romance autobiográfico, devido aos elementos semânticos que o compõe. No entanto, uma característica muito peculiar presente nas obras classificadas como memorialísticas permite que se faça uma distinção destas em relação aos romances autobiográficos de modo geral:

Quando o narrador em primeira pessoa objetiva os estados de seus eus anteriores [tratando-se aqui do romance de memórias] – como qualquer um o faz quando fala a certa distância – o caráter do romance em eu, embora isso pareça paradoxal, pode perder-se até certo ponto. O eu objetivado de fases anteriores não é experimentado sempre de modo intensamente idêntico ao narrador em eu, mas de certo modo como pessoa independente que, desligada do narrador-eu, é agora uma das pessoas da narração, de modo que a relação sujeito-objeto, embora não anulada, fica atrás do personagem em eu da narração, que por assim dizer aparece como objeto entre outros objetos, um personagem entre outros personagens (HAMBURGER, 1975, p. 232).

O modelo mais canônico do romance de memórias, que se afasta do seu campo vivencial presente, é a obra *Moby Dick* (1851), de Herman Melville. Nesta narrativa, o narrador em eu, que se expressa na figura do marinheiro Ismael, desaparece de vez em quando, descrevendo-se somente a figura sombria do capitão Ahab. Dessa maneira, temos um exemplo claro de como o romance de memórias, em níveis mais profundos e intensos, ficcionaliza seus personagens, como na ficção autêntica. E tal ficcionalização não se limita aos outros personagens que falam com os eus anteriores do narrador em primeira pessoa, mas, na mesma medida, atinge estes eus anteriores em si mesmo.

Essa categoria poder ser considerada a transição do romance autobiográfico para o segundo desdobramento sugerido por Alberca (2007), a autobiografia ficcional, que, em contrapartida, reúne os romances que estabelecem determinados graus de verossimilhança com biografias e memórias documentadas, criando no leitor a ilusão de que o narrador-protagonista da obra é o

verdadeiro autor. Neste caso, é importante ressaltar a contribuição da perspectiva foucaultiana em relação à morte do autor, uma vez que a autobiografia ficcional supõe a existência de duas instâncias autorais; a primeira delas voltada ao sujeito que escreve e a segunda, remetente ao caráter funcional, sendo esta última responsável por criar a ilusão de que o autor apócrifo é o verdadeiro autor, atribuindo àquele que assina a capa apenas o encargo de mediador.

Enquanto a produção da autobiografia e o romance autobiográfico intensificou-se na década de 60, como demonstrado anteriormente, a autobiografia ficcional apresentou densidade produtiva já no século XIX, com autores contemporâneos. Como exemplos, temos as obras *Eu vos abraço, milhões* (2010), de Moacyr Scliar, *Olho do rei* (2005), de Edgard Telles Ribeiro e *Ribamar* (2010), de José Castelo.

Trazer a discussão e conceituação deste espaço autorreflexivo que abriga tais desdobramentos propostos por Alberca (2007) mostra-se essencial por dois principais motivos. Primeiramente, porque diante dos objetos de análise desta pesquisa, sendo *Hospício é Deus: diário I*, de Maura Lopes Cançado, publicado em 1965 e, mais recentemente, o documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, produzido em 1992 e reeditado e lançado em 2007, é de extrema importância que se represente o desenvolvimento da discussão acerca do discurso autobiográfico ao longo do século XX e início do século XXI, desde a conceituação proposta por Lejeune (1975), que caracterizou a conceituação deste gênero em itens anteriores deste capítulo.

Em segundo lugar, vale lembrar que, atualmente, há menos contratualismo do que aquele proposto por Lejeune nas narrativas autobiográficas, que foi corroborado quando o autor propõe um pacto a ser estabelecido entre o autor e leitor, o pacto autobiográfico. Quando o linguista francês realizou seus estudos utilizando como parâmetro certos materiais, como a autobiografia de Sartre ou o testemunho de Victor Hugo sobre a confluência de seus feitos literários e acontecimentos da própria vida, as características limítrofes do gênero do discurso em questão, pertencentes aos enunciados estáveis que o compõem, incluindo conteúdo temático, construção composicional e estilo, eram mais facilmente delimitadas.

Com a diversificação dos modos de narrar, consequente, principalmente, do desenvolvimento tecnológico da sociedade pós-industrial, os limites discursivos tornaram-se difusos e a conceituação da autobiografia tradicional, aquela que centraliza o autor, o narrador e o protagonista em um único “eu”, inviável. Por isso, a noção do *pacto autobiográfico* criada para explicitar, de antemão, o caráter autobiográfico na obra, proposta por Lejeune (1975), que, perante

às obras do século XIX e do início do século XX, mostrara-se eficaz para o estabelecimento de um acordo com o leitor, alegando a veracidade dos fatos e a presença de um conteúdo passível de verificação documental, apresentou a necessidade de uma ampliação teórica para que se pudesse estabelecer, também, um pacto entre o autor e o leitor dos romances biográficos, romances memorialísticos, das autobiografias ficcionais e de todos os demais desdobramentos componentes deste espaço autorreflexivo marcado pela subjetividade e individualidade do sujeito e que, nem sempre, apresentam relação onomástica entre autor, narrador e personagem, conforme sugere a conceituação tradicional de autobiografia e pacto autobiográfico.

Apesar de estes desdobramentos do espaço biográfico se aproximarem no que diz respeito ao compartilhamento de uma experiência vivida, é visível que se diferenciam com relação à recepção, pois, a partir do pacto firmado previamente pelo autor, temos modos de leitura distintos. Por isso, a seguir, diferenciar-se-á a noção de pacto autobiográfico, pacto romanesco e pacto fantasmático, categorias que garantem o princípio de sinceridade do enunciado em suas respectivas formas discursivas, para que, posteriormente, seja possível delimitar o *locus* ocupado pela obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), objeto de análise desta pesquisa, no espaço de narrativas autorreflexivas. É, também, a partir do pacto estabelecido entre autor e leitor que se pode iniciar a reflexão acerca dos limites entre autobiografia e autoficção que se delineiam em uma obra em primeira pessoa, o que impacta diretamente na produção de sentido desta e, conseqüentemente, nos resultados obtidos a partir da hipótese inicial do projeto que deu origem à essa dissertação.

### **3.2 Os pactos estabelecidos com o leitor e seus impactos na produção de sentido a partir da receptividade da obra**

A noção de pacto autobiográfico, o primeiro dos pactos estabelecidos entre autor e leitor a ser conceituado, já estava presente na obra *L'autobiographie en France* (1971) e sofreu diversas revisões teóricas e conceituais ao longo do século XX. Para Philippe Lejeune, uma autobiografia se define a partir de elementos determinantes de um pacto autobiográfico, como o homônimo, os elementos paratextuais e o pacto formalizador entre narrador e leitor.

A identidade do narrador e do personagem principal que pressupõe a autobiografia é mais frequentemente marcada pela primeira pessoa. É o

que Gérard Genette chama de narração “autodiegética” dentro de sua classificação das “vozes” do discurso, classificação esta que é estabelecida a partir das obras de ficção. No entanto, ele distingue muito bem que é possível ter uma narração “autodiegética” em um discurso “em primeira pessoa” sem que o narrador seja a mesma pessoa que o personagem principal (LEJEUNE, 1975, p. 15-16)<sup>3</sup>

<i>personne grammaticale</i> →	JE	TU	IL
<i>identité</i> ↓	autobiographie classique [autodiegétique]	autobiographie à la 2 <sup>e</sup> pers.	autobiographie à la 3 <sup>e</sup> pers.
narrateur = personnage principal	biographie à la 1 <sup>re</sup> pers. (récit de témoin) [homodiegétique]	biographie adressée au modèle	biographie classique [hétérodiégétique]
narrateur ≠ personnage principal			

**Quadro I:** Apresentação das possíveis relações identitárias ou não estabelecidas entre autor, narrador e personagem, a partir da utilização das três pessoas gramaticais do singular (LEJEUNE, 1975, p. 18).

Na obra autobiográfica, segundo Lejeune (1975), deve existir, não necessariamente no início do texto, um contrato de leitura entre o autor e seu leitor, ao qual é designada a função de guiar a experiência deste último para que se obtenha, no momento de recepção do enredo narrativo, a produção de sentido desejada pelo autor. O autor, neste pacto autobiográfico, compromete-se a dizer a verdade, mesmo se, para isso, ele apresente ao leitor aspectos negativos de seu caráter, personalidade ou experiências. A obra autobiográfica deve, portanto, ser um espaço de

<sup>3</sup> *L'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration <<autodiegétique>> dans sa classification des <<voix>> du récit, classification qu'il établit à partir des œuvres de fiction. Mais il distingue fort bien qu'il peut y avoir récit << à la première personne >> sans que le narrateur soit la même personne que le personnage principal (LEJEUNE, 1975, p. 15-16)*

transparência, no qual uma vida ou parte dela é passível de análise e julgamento.

Por fim, para a definição do conceito, o autor francês afirma que o pacto é uma via de mão dupla, uma vez que é necessário também um engajamento por parte do leitor, que se dispõe a crer nos fatos autobiográficos contidos naquele enredo, ainda que não haja registros documentais e históricos formais sobre tais fatos.

Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), por exemplo, Maura Lopes Cançado não apresenta nenhum documento que constate os acontecimentos narrados no interior do hospital psiquiátrico, assim como não inclui em seus escritos nenhuma citação advinda do corpo clínico, como réplica às suas denúncias. Cabe ao leitor, neste caso, crer nas palavras da escritora e, ao o fazer, configurar seu papel no pacto que se estabelece entre as duas instâncias.

Há, no entanto, alguns pontos, discutidos a partir da conceituação deste pacto autobiográfico, que se referem à complexidade do gênero em questão, corroborando a ideia de que as narrativas do eu possuem fronteiras discursivas pouco rígidas, possibilitando a fluidez de seus enredos entre a esfera do real e do imaginário, bem como a interação destes com enunciados estáveis pertencentes a outro gênero do discurso ou, até mesmo, com discursos que se encontram no interior do próprio espaço biográfico (ARFUCH, 2002).

Bakhtin, em sua obra *Estética da criação verbal* (1979), destina um dos capítulos a discutir a definição do conceito de gêneros do discurso. Para o autor, as delimitações são problemáticas, uma vez que há grande heterogeneidade funcional de discursos formados por enunciados relativamente estáveis, os quais são caracterizados por três elementos centrais: o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo. Diante dessa riqueza e variedade de gêneros, Bakhtin (2011, p. 279) sugere que “cada esfera de comunicação comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa”.

Deve-se ressaltar, ainda, que essa variedade não se aplica somente a gêneros distintos, mas, também, a variações existentes dentre de um mesmo gênero do discurso. Frente à multiplicidade de escritos autobiográficos e suas possíveis leituras, citada anteriormente a partir da expansão do espaço autorreflexivo no interior do qual se desenvolvem, a construção teórica do pacto deixa lacunas e pontos de imprecisão, mostrando-se insuficiente, uma vez que, durante todo o percurso bibliográfico e teórico desta pesquisa, a autobiografia mostrou-se um gênero pouco apto à definições e delimitações restritivas.

Um ponto bastante impreciso deste pacto autobiográfico definido em obra *L'autobiographie en France* (1971) é aquele relacionado à necessidade de completa identidade entre o autor, narrador e personagem, uma vez que entre o autor e o personagem, enquanto elemento constitutivo da narrativa, só se pode afirmar uma relação de semelhança, pois, apesar de serem a imagem de um mesmo “eu”, o personagem é uma versão de um tempo que já passou, conforme afirmado por Hamburger em sua obra *A lógica da criação literária* (1975).

Apesar de o pacto autobiográfico tradicional prever e admitir falhas, erros, esquecimentos, omissões e deformações no enredo da narrativa em primeira pessoa, fica clara a sua incongruência em relação aos fatores necessários para que se estabeleça esse acordo entre autor e leitor e os fatores realmente existentes em uma obra autobiográfica. Tomando o conceito de “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 2002) como norteador, pode-se dizer que a relação de semelhança coexiste com a relação de identidade, tornando a definição tradicional de Lejeune imprecisa.

Devido ao desejo do sujeito de construir uma imagem de si que corresponda àquela que quer que seja sua própria identidade, o autor atua omitindo fatos, na textualização, que não correspondam à sua versão idealizada. A memória é seletiva e, diante disso, a autobiografia permite que se opere em dois tempos: o tempo vivido e o tempo em que o vivido é transformado em narrado (BOURDIEU, 2002).

Diante disso, há, na obra posterior *Le pacte autobiographique* (1975), uma reformulação acerca da conceituação inicial proposta por Lejeune que, neste momento, sugere que a identidade entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de duas maneiras: 1. explicitamente, quando houver nomes homônimos, ou seja, o mesmo nome grafado na capa e no enredo da obra; 2. implicitamente, quando houver correspondência entre os fatos narrados e os fatos vivenciados pelo autor da obra (LEJEUNE, 1975, p. 27).

O pacto autobiográfico, portanto, responde à questão de onde se encontra a biografia e a autobiografia no texto, alertando, sobretudo, a presença de traços autobiográficos que alterarão a receptividade do conteúdo e sua conseqüente produção de sentido.

Trata-se, pode-se inferir, de uma visão legislativa da autobiografia, postulada a partir de um ponto de vista empírico-imediato, e que assume as noções de “pessoa real”, “vida individual” e “historia da personalidade” como categorias autoevidentes e universais. Assim, a “pessoa real” a que se refere Lejeune apresenta-se como uma instância autorreferencial que se mantém idêntica, apesar de todas as descontinuidades e rupturas de

natureza histórica, econômica, política, afetiva etc. que compõem o que é percebido como o *continuum* da sua vida. Tal autorreferencialidade apenas se dilata no momento reflexivo em que escreve sobre si mesma (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 50).

Entretanto, no mesmo momento em que admite essa reformulação daquele que é, desde o início, o fator principal para que exista, concretamente, o conceito de pacto autobiográfico, Lejeune sugere a existência de um outro tipo de acordo, que possa dar conta dos desdobramentos das narrativas autobiográficas citados anteriormente, como o romance autobiográfico, o pacto romanesco.

Simetricamente ao pacto autobiográfico, nós poderíamos situar o pacto romanesco que teria ele mesmo dois aspectos: prática patenteada da não-identidade (o autor e o personagem não possuem o mesmo nome), atestado de ficcionalidade (é, geralmente, o subtítulo de *romance* que preenche, hoje, essa função; note que *romance*, na terminologia atual, implica o pacto romanesco (...)) (LEJEUNE, 1975, p. 27)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects: pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture; à noter que roman, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque (...)) (LEJEUNE, 1975, p. 27)*

<i>Nom du personnage</i> →	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
<i>Pacte</i> ↓			
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

**Quadro II:** Determinação dos pactos entre autor e leitor a partir da conceituação de Philippe Lejeune sobre pacto autobiográfico e pacto romanesco (LEJEUNE, 1975, p. 28).

O pacto romanesco é, portanto, uma alternativa viável à descoincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem, que começou a se mostrar presente com maior intensidade e frequência nas narrativas autobiográficas contemporâneas, a partir da diversificação das formas de narrar fatos da própria vida. No capítulo seguinte, apresentar-se-á a questão do desenvolvimento do gênero autobiográfico no audiovisual, trazendo à tona discussões sobre a utilização de outras plataformas midiáticas, como a produção documental, para a exposição de traços autobiográficos, o que possibilitará, dessa forma, a criação de produções de sentido distintas daquelas oferecidas pelas obras confessionais do século XVIII, que, formalmente, deram início à construção teórica do gênero.

A classificação de pacto romanesco pressupõe, de antemão, um atestado de ficcionalidade e, devido a isto, o conceito é aplicado nos romances autobiográficos, alertando o leitor de que, apesar de certas coincidências existentes entre o enredo a vida do autor, a obra é, em sua totalidade, resultado de uma criação ficcional. No entanto, há, ainda, obras, como *Dora Bruder* (1997), de Patrick Modiano, que apresentam uma forma indireta de pacto autobiográfico, o que pode ser considerado um acordo transitório entre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco, evitando, assim, que se possa analisar obras pertencentes aos extremos dos desdobramentos textuais existentes dentro do espaço biográfico no qual estão contidas as escritas do eu.



Modiano apresenta um enredo que não pode ser considerado obra de ficção, uma vez que reúne elementos historicamente documentados para a reconstrução biográfica da vida de uma garota parisiense de fé judaica, a própria Dora Bruder. Em contrapartida, não há meios de se considerar uma obra puramente autobiográfica, uma vez que a história do autor se mistura aos acontecimentos da história coletiva francesa e daqueles que impactaram diretamente a vida da protagonista.

Para estes casos, Lejeune afirma existir o pacto fantasmático, que convida o leitor a ler o enredo não apenas como uma ficção, mas com a presença de fantasmas que, nas entrelinhas, revelam o indivíduo (LEJEUNE, 1975, p. 29).

Um outro exemplo, para que se conceitue o pacto fantasmático de forma mais concreta, é a obra *José* (2011), de Rubem Fonseca, que se apresenta como uma novela que conta a vida do personagem José, em terceira pessoa. Não seria, portanto, uma narrativa autobiográfica, por não haver identidade entre narrador e autor. No entanto, as informações paratextuais, que, tradicionalmente, fazem parte dos elementos necessários para que se estabeleça o pacto autobiográfico e o pacto romanesco, sugerem a presença de traços autobiográficos e permitem ao leitor a verificabilidade de passagens da obra e da vida do autor. Dessa forma, ainda que não de maneira explícita, como um tratado, Rubem Fonseca estabelece o pacto fantasmático com o leitor, quando inclui em seu roteiro elementos passíveis de verificação, revelando-se nas entrelinhas da história de José.

Diante da apresentação destes três pactos selecionados para guiar as análises do *corpus* desta pesquisa, pode-se afirmar que as narrativas autobiográficas são edificadas a partir da conceituação de *sujeito*, que se transforma junto às transformações apresentadas pelas conjunturas sociais de cada época. Essas alterações conceituais influenciam a variabilidade visível no espaço biográfico, uma vez que *ser sujeito* não é algo reservado apenas no âmbito teórico, mas, também, prático.

Pode-se dizer, diante disto, que os pactos estabelecidos entre autor e leitor constituem a *práxis* do ser. Ou seja, reúnem, além dos elementos teóricos que conceituam os desdobramentos das narrativas do eu, os anseios práticos de produção de sentido de cada autor ao relatar, explícita ou implicitamente, fatos de sua própria vida.

Para que possamos analisar a autobiografia à luz da contemporaneidade, uma vez que *Hospício é Deus: diário I* (1965) é publicado da segunda metade do século XX, é preciso, antes de chegar à vida e obra de Maura Lopes Cançado, refletir sobre as pretensões e ambições do autor

autobiográfico diante das transformações e fragmentações do conceito de *sujeito* na era pós-moderna. Todo esse aporte teórico-histórico, até aqui apresentado, mostra-se de extrema importância para que as análises e contextualizações posteriores sejam justificadas a partir de um embasamento já consolidado sobre o tema.

No próximo subitem deste capítulo, apresentaremos a visão sociológica de Stuart Hall (2006) acerca do *sujeito*, definindo, dessa forma o posicionamento de Maura Lopes Cançado diante de sua própria narrativa em primeira pessoa.

### **3.2.1 As definições sociais de *sujeito* e seus impactos na autobiografia contemporânea**

Até o presente momento, apresentamos um panorama construtivo do gênero autobiográfico na literatura, mas, para que possamos analisar a obra que é objeto desta pesquisa fatores teóricos são primordiais, uma vez que estão intimamente relacionados à contextualização do diário de Maura Lopes Cançado: a exposição teórica da autobiografia na contemporaneidade, cujos anseios produtivos estão conectados com a conceituação de *sujeito* na pós-modernidade, e a concentração em uma categoria específica das narrativas do eu, a literatura do cárcere e da clausura, já que toda a narrativa da autora em questão se passa enclausurada no interior de um hospital psiquiátrico.

Hall (2006), cuja obra foi citada no primeiro capítulo desta dissertação, sugerindo o individualismo como uma das justificativas para a criação de um gênero do discurso autobiográfico, esboça cinco mudanças na teoria social na pós-modernidade, que é também chamada de modernidade tardia. A primeira delas, coincidentemente, acontece na década de 60, quando se inicia, de fato, as discussões formais sobre autobiografia e, como consequência, cresce exponencialmente o número de publicações sobre o tema.

É neste contexto, marcado por uma nova interpretação da teoria marxista, que Maura inicia os escritos de seu diário. Esta nova interpretação, de acordo com a obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), questiona os indivíduos como autores da história e vinculam as suas ações a condições histórias anteriormente criadas e a regras culturais instituídas pelos seus predecessores. Essa reinterpretação da teoria de Marx deslocaria qualquer noção de individualismo, já que as pessoas agiriam de acordo com o contexto no qual estão inseridas. A suposta unidade de identidade é, portanto, uma fantasia, já que a identidade, acrescentando a visão

psicanalítica de Freud, permanece incompleta, em permanente processo de formação:

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p. 39).

Abre-se, dessa maneira, espaço para que se discuta a singularização e coletivização no enredo de uma obra autobiográfica, uma vez que a identidade do sujeito, cerne da narrativa em primeira pessoa, mostra-se inacabada e passível de transformações concedidas pelo plano social ao qual este sujeito está inserido. Até a primeira metade do século XX, a autobiografia era vista como um gênero destinado unicamente ao compartilhamento de acontecimentos da esfera pessoal, definição fundamentada nas obras inaugurais do gênero, que eram, em sua maioria, baseadas nas confissões do indivíduo, vide as *Confissões* de Rousseau, que é considerada a obra preambular da autobiografia. E, devido a esta restrição, as obras fariam parte do que Antônio Cândido chamou, posteriormente, de literatura secundária, ou seja, do conjunto de escritos de pouco prestígio e interesse, no qual estariam contidas também as crônicas e contos cotidianos.

Na pós-modernidade, portanto, há, com a reinterpretação da teoria marxista, o deslocamento da significação de sujeito do âmbito individual para o contexto social. Uma vez que o indivíduo se mostra inacabado e, assim, passível de alterações em seus posicionamentos comportamentais e ideológicos, narrar a própria vida em meio ao coletivo mostra-se imprescindível para alcançar a produção de sentido desejada de antemão. Não é possível, a partir deste momento, descolar a realidade do sujeito a dimensão coletiva.

No caso de Maura, o confinamento no hospital psiquiátrico a impossibilita de ignorar a coletividade e, por isso, sua linguagem se funda sob os signos de várias ambivalências, que têm suas raízes na dualidade da liberdade e da clausura, levando-a à construção de um *etos* prisional. É preciso compreender que a questão social, relacionada ao coletivo, é essencial para que se

compreenda a narração autobiográfica de Maura, o que justifica não ser plausível, no mundo contemporâneo, povoado pelo sujeito pós-moderno, pensar em uma identidade fixa e universal. O sujeito pós-moderno assume, a partir desta perspectiva teórica apresentada, identidades diferentes em distintas situações, identidades não unificadas, coerentes, mas contraditórias, concorrentes, múltiplas.

No próximo subitem deste capítulo, apresentar-se-á as características biográficas da escritora com o intuito de demonstrar como sua trajetória pessoal e sua construção de sujeito colabora, direta e indiretamente, para a produção de sentido da obra *Hospício é Deus: diário I* (1965). O perfil sociológico, suas raízes fincadas na aristocracia rural mineira e sua busca pelo contato com classes sociais distintas são, portanto, fatores que justificam seu desejo de escrever sobre a vida de sujeitos substancialmente dissemelhantes, bem como o anseio por difundir suas denúncias contra o sistema manicomial, atuando como porta-voz de uma classe com restrito poder de fala.

Para Kingler (2008), que trabalha com a noção de escrita de si como performance, a fragmentação da identidade do sujeito pós-moderno permite que o autor, nas narrativas autobiográficas, seja classificado enquanto instância de atuação do eu. Maura Lopes Cançado, na década de 60, sendo uma leitora voraz de livros filosóficos e seguidora, ainda que não de maneira formal, das ideias feministas que, à época, intensificavam-se como resposta antagônica à era dourada da década de 50, reconhece o seu papel enquanto escritora e, por isso, desvincula a ideia de autobiografia como o partilhar de experiências e sentires pessoais.

Ao fazer uso do tom denunciativo em seus escritos, expande as fronteiras significativas do gênero autobiográfico, atribuindo ao discurso em primeira pessoa e, mais particularmente, à construção do diário íntimo uma função que, histórica e cronologicamente, mostrou-se tímida no discurso em primeira pessoa; a função social da experiência a partir da dimensão coletiva, ainda que quem narre a tenha vivido de modo obviamente particular.

Há, neste ponto, que se considerar o conceito da dialética da ambivalência, antes de iniciar o percurso analítico proposto na metodologia deste trabalho. Apesar de estar intimamente relacionado com o teatro cênico, o conceito aplica-se aos enunciados autobiográficos, uma vez que defende a ideia da impossibilidade de “ser” e representar simultaneamente, ou seja, o ator e, no caso da literatura, o autor, nunca poderá estar somente atuando (OLF *apud* COHEN, 2002). A obra autobiográfica de Maura Lopes Cançado apresenta, portanto, autorrepresentações, principalmente no tocante à saúde mental da autora, narrando-se de maneira performática (KINGLER, 2008), no

entanto, não se pode negar, a partir da existência de documentos comprobatórios, que o cerne do seu “eu” se expõe no enredo de seu diário, como veremos a seguir.

É um “projeto ostensivo de autorrepresentação, de se converter a si mesmo no presente prometido pela linguagem” (RENZA, 1977, p. 295).

### 3.3 Maura Lopes Cançado: intersecções entre vida e obra<sup>3</sup>



**Imagem I:** Maura Lopes Cançado durante entrevista sobre o lançamento da obra *Hospício é Deus: diário I*, no final da década de 60.

---

<sup>3</sup> Antes de iniciar a apresentação do percurso biográfico de Maura Lopes Cançado, é preciso deixar explícito que os dados para composição desta pesquisa foram retirados da tese de doutorado de Maria Luísa Scaramella, intitulada *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado* e defendida em 2010, na Universidade Estadual de Campinas. A tese reúne elementos documentais, processos penais, laudos médicos, além de outros documentos importantes para que as análises apresentadas neste trabalho estivessem embasadas na concretude dos fatos vividos pela escritora. Scaramella fez um árduo trabalho de abordagem biográfica, incluindo pesquisa de campo, percorrendo os caminhos trilhados por Maura, durante seus anos de doutorado, reunindo e organizando cronologicamente a narrativa de vida da escritora. Até 2010, data de defesa da tese de Scaramella, nenhum material tão completo e bem organizado sobre a vida da autora, que não tem biografia oficial veiculada, havia sido divulgado, o que confere grande peso teórico à esta referência.

Oitava filha de um rico fazendeiro mineiro, Maura Lopes Cançado nasceu em 27 de janeiro de 1929, em São Gonçalo do Abaeté, uma cidade interiorana na qual reinava o poder das oligarquias agrárias. Casou-se aos 14 anos de idade e separou-se aos 15, para o horror de sua família conservadora. Do matrimônio, nasceu Cesarion Paredes, único filho de Maura.

A mineira tinha fascínio pela figura paterna, deixando, antes de iniciar a escrita do diário propriamente dito, sua admiração e respeito expostos na abertura de *Hospício é Deus: diário I* (1965), apesar de relatar com sinceridade os episódios agressivos protagonizados pelo progenitor da família: “Papai era generoso, bom e honesto. Profundamente honesto, lúcido e inteligente. Acredito que tivesse uma vida solitária e incompreendida” (CANÇADO, 1965, p. 10).

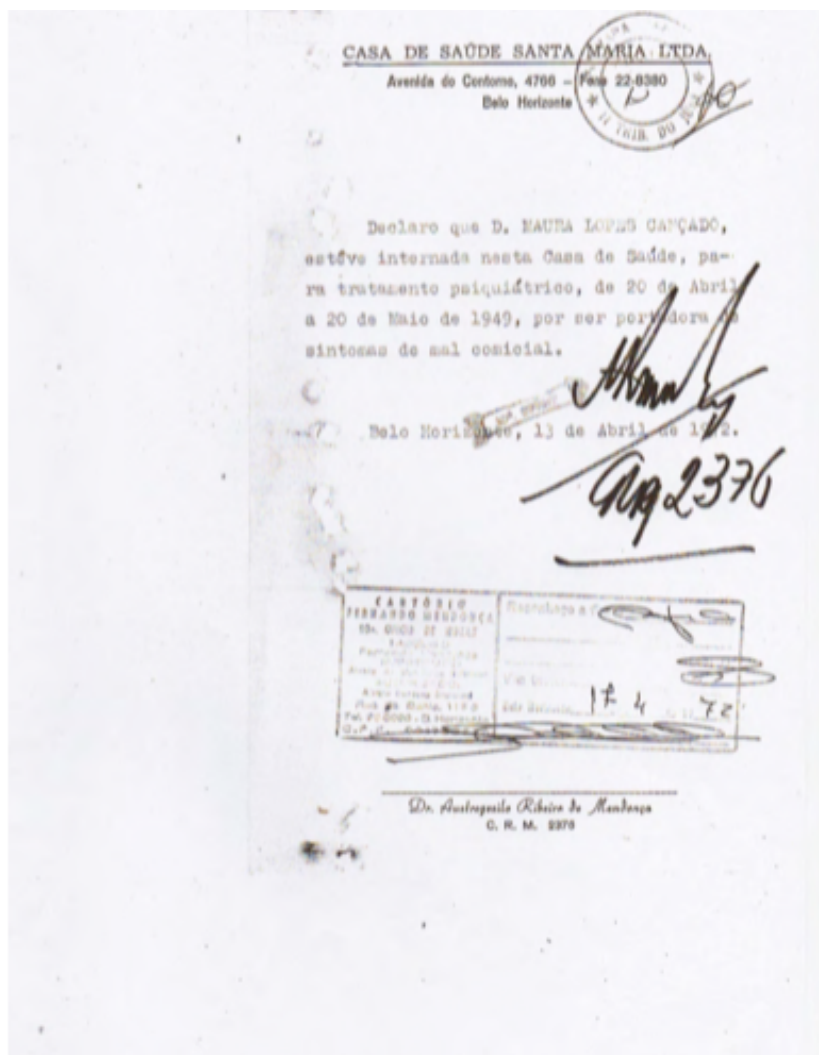
Este fascínio, aliás, foi o motivo pelo qual, após a morte do pai, que era temido e respeitado como o homem mais rico e valente da região, sua vida ganhou outro rumo. Sentindo-se sozinha e insegura, aos 18 anos, usando o nome da irmã, Judite, internou-se pela primeira vez em um sanatório para doentes mentais, em Belo Horizonte, na Casa de Saúde Santa Maria, como se o ato fosse o início de uma grande aventura.

Sem a figura que representava o poder, a partir do ponto de vista social, Maura não se sente mais tentada a permanecer no interior de Minas Gerais, partindo em busca de contato próximo com perfis sociológicos distintos, que pudessem, de certa forma, transformar sua visão de mundo. Desde a época da infância, a escritora já não se encaixava nos padrões requisitados pela oligarquia mineira, que a sufocava com suas imposições e regras. Um exemplo de seu desajuste, diante da sociedade que a cercava, é o seu gosto por pilotar aviões que, até então, era atividade classificada, majoritariamente, como masculina. Aos 14 anos de idade, decide iniciar um curso para tirar o brevê e, a partir deste momento, nunca mais deixou de alçar voos longos, que a levassem para além da bolha tradicionalista e conservadora que a cercava.

Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar. O medo foi uma constante em minha vida. Temia andar sozinha pela casa, ainda durante o dia. Sofria mais que o normal se me via obrigada a separar-me de mamãe ou papai, ainda que por alguns dias (CANÇADO, 1965, p.13-14).

Essa transição, marcada pela saída de Maura de São Gonçalo do Abaeté, é um fator que

influenciará diretamente sua produção autobiográfica, uma vez que, graças às vivências posteriores em grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, além do esgotamento da herança deixada pelo pai, que a coloca em um lugar de fala social distinto daquele de abundância monetária ocupado até seus 18 anos, a autora encontrará brechas no patriarcalismo para se fazer ouvida.



**Imagem II:** Atestado da primeira internação de Maura Lopes Cançado, em 1949, na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte (SCARAMELLA, 2010, p. 216).

Maura começa sua carreira literária dentro do hospício. Em 1952, muda-se para o Rio de Janeiro, onde, mais uma vez, é confinada. Começa, em terras cariocas, uma série de internações psiquiátricas que comprovariam, futuramente, suas inadequações sociais. Cançado sofria de

esquizofrenia combinada com delírios de grandeza e explosões de agressividade, além de tendência suicida.

Em 1958, após um período de internação no Hospital Gustavo Riedel, os textos de Maura chegaram até Assis Brasil, que coordenava a seção *O contista novo*, do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. O conteúdo chamou a atenção do crítico, abrindo espaço para a publicação do primeiro conto da escritora, em 24 de agosto do mesmo ano. O poema de canto de página sinalizava o início da influência jornalística em sua escrita literária. Durante o período em que manteve relações profissionais com o *Jornal do Brasil*, Maura foi apoiada por Carlos Heitor Cony, Reynaldo Jardim e tinha seus contos elogiados constantemente por Ferreira Gullar.

### **3.3.1 O *Jornal do Brasil***

O *Jornal do Brasil* (JB), veículo em que constam os escritos de Maura Lopes Cançado, foi o primeiro jornal a aderir o formato digital no Brasil. No entanto, sua história é antiga e começa no ano de 1891, quando sua primeira edição foi veiculada no país.

O JB, como é, tradicionalmente, conhecido, surgiu em um contexto histórico de transição, uma vez que começou a ser publicado em um regime monarquista, mas, logo depois, registrou o nascimento da República, narrando-o factualmente em suas páginas impressas. Posteriormente, o periódico presenciou o acontecimento de diversos regimes políticos, incluindo o ditatorial, apresentando-se como um veículo de comunicação com grande capacidade de adaptação frente aos diversos contextos nos quais esteve inserido.

Essa longa trajetória comprova a relevância político-social do *Jornal do Brasil*, desde o século XIX, quando o seu fundador, Rodolfo de Souza Dantas, liberou, pela primeira vez, as oito páginas de 120 por 51 centímetros. Em 1904, o jornal construiu sua sede própria, no Rio de Janeiro. Marcado por pioneirismos, o periódico foi também o primeiro a apresentar cores em suas edições, em 1914.

Um dos fatos que mais marcaram a história do jornal aconteceu logo após a Revolução de 30, quando toda a imprensa que apoiou a Aliança Liberal sofreu consequências. O JB foi invadido e ficou sem circular por quatro meses.

A maior reforma editorial e gráfica, no entanto, aconteceu em 1956, quando o *Jornal do*



Brasil revolucionou a concepção de jornalismo no Brasil, apresentando um novo método de trabalho e a incorporação de editoriais inéditas, como a editoria feminina, o Informe JB e a Revista de Domingo, que, posteriormente, sob os cuidados de Assis Brasil, recebeu o nome de Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (BARROS e SPANNENBERG, 2015).

Em 2010, o JB abandonou definitivamente o formato impresso. Mais uma vez, o jornal mostrou-se flexível diante das mudanças contextuais, uma vez que, neste período, as discussões acerca da convergência digital já estavam em alta no cenário comunicacional. A apresentação deste panorama inicial é necessária para que se compreenda que a inserção de textos, como os escritos por Maura Lopes Cançado, só foi possível graças a profundas transformações editoriais.

### 3.3.2 Suplemento Dominical

Foi no Suplemento Dominical, criado por Reynaldo Jardim, que Maura Lopes Cançado obteve espaço para publicar seus contos que, posteriormente, foram reunidos no livro *O sofredor do ver* (1968).

O suplemento foi, aliás, comprovação de que o Jornal do Brasil tinha o desejo de lançar tendências no universo jornalístico, uma vez que aderiu a uma linguagem até então não explorada, permeada de leveza e charme em suas palavras. Neste momento, os elementos jornalísticos e literários confluem para uma mesma direção, possibilitando que, além dos textos escritos por jornalistas, aqueles de autoria de escritores, advindo da literatura, também estivessem presentes nas edições do periódico.

As edições do suplemento do final da década de 50 e da década de 60, período em que o nome de Maura pode ser encontrado no veículo, estão disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional. Nos arquivos, é possível identificar marcas linguísticas que o diferem do restante da publicação, comprovando, assim, que se iniciava uma nova fase no perfil editorial do tão resiliente Jornal do Brasil.

Após surtos agressivos no ambiente de trabalho, Maura é, novamente, submetida à internação. Continuou, no entanto, escrevendo de dentro do hospício e deu continuidade às suas publicações no *Jornal do Brasil*, uma demonstração de seu reconhecimento literário e de sua versatilidade em transitar de um gênero a outro. Os contos publicados no *Jornal do Brasil* e no

*Correio da Manhã*, no período de 1958 e 1961, foram reunidos em uma coletânea intitulada *O sofredor do ver*, que foi publicada em 1968.

Em busca preliminar para o desenvolvimento desta pesquisa, encontrou-se um total de oito contos da escritora publicados no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e no jornal *Correio da Manhã*. Todo o acervo dos veículos citados encontra-se disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira, contida na Biblioteca Nacional Digital.

O primeiro conto oficial de Maura, publicado na edição 00269 do *Jornal do Brasil*, veiculada em 16 de novembro de 1958, foi intitulado *No quadrado de Joana*. Os contos são publicados com grandes hiatos temporais. Na sequência, o nome de Maura aparece na edição 00089, veiculada em 18 de abril de 1959, com o conto *O rosto*, dedicado ao seu único filho, Cesarion.

Os demais títulos encontrados no *Jornal do Brasil* são *Alda* (ed. 00196), *O sofredor do ver* (ed. 00290), *Espiral ascendente* (ed. 00170), *Carta a Mao Tsé-Tung* (ed. 00182). No *Correio da Manhã*, encontramos os contos *Colisão ou o espelho morto*, na edição 21962, veiculada em 7 de novembro de 1964, e *São Gonçalo do Abaeté*, publicado na edição 22101, do dia 24 de abril de 1965.

Em entrevista concedida ao jornalista João da Penha, da *Revista Escrita*, nos anos 70, Maura comenta sobre seu olhar de testemunha quando inserida no espaço manicomial. Ela se sentia vigiada e, ao mesmo tempo, testemunhava, vigiava o hospício e, em um tom de denúncia, relatava os acontecimentos e as relações interpessoais em seus contos, atuando, praticamente, como uma repórter. Além disso, sempre que questionada sobre seu processo artístico, a autora deixava evidente sua busca pela emancipação, fazendo referência à sua condição feminina como restritiva ao desenvolvimento argumentativo de sua obra.

Diante disso, é preciso lembrar que a produção de Maura, iniciada na década de 50, coincide com o desenvolvimento da segunda onda do movimento feminista, que, além de estimular a subjetivação feminina, incentivando as narrativas em primeira pessoa, conforme citado no primeiro capítulo desde trabalho, quando fora apresentada a trajetória histórica da edificação da autobiografia no âmbito literário e social, também impactou o processo emancipatório da autora, que alega se expressar como ser humano, não atribuindo ao gênero, masculino ou feminino, função determinante em sua obra.



**Imagem III:** Capa do *Suplemento Dominical*, do *Jornal do Brasil*, contendo o primeiro conto de Maura Lopes Cançado veiculado na imprensa nacional, no dia 16 de novembro de 1958. O conto foi intitulado *No quadrado de Joana*.

Em 1972, a autora, então internada na Casa de Saúde Dr. Eiras, confessou ter assassinado uma das pacientes do hospital. Segundo o laudo do Instituto de Criminalística, a jovem de dezenove anos foi morta por estrangulamento e não apresentava sinais de luta. De acordo com o

médico de plantão, Maura teria dito, em tom de justificativa que: *queria mudar de casa de saúde e que havia chegado à conclusão que matando alguém seria a melhor maneira de conseguir isto uma vez que assim teria certeza de que seria transferida para um manicômio judiciário*<sup>6</sup>.

No inquérito, após a polícia ter sido acionada, Maura é definida, de antemão, como “débil mental” e “doente mental”, ressignificando o crime. Essa definição permeia toda a existência da autora, que, em seu diário autobiográfico, muitas vezes, confunde o leitor, fazendo-nos retomar o conceito da dialética da ambivalência citado anteriormente (OLF apud COHEN, 2002).

É preciso ser leitor atento para perceber e sentir as fronteiras do “ser” e da “representação do ser”, ou seja, as fronteiras entre a autobiografia e a autoficção da obra e, justamente pela densidade simbólica desta relação entre o real e o fictício, entre a autora e a personagem, é que se utilizará a dialética da ambivalência como um dos conceitos norteadores da análise, que será demonstrada e desenvolvida no último capítulo desta dissertação.

Há, portanto, um entrelaçamento entre vida real e ficção na obra de Maura Lopes Cançado. Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), faz uma autorrepresentação de louca, dando voz a si mesma e às suas companheiras de hospício, oferecendo ao leitor os devaneios de uma interna que sonha com o ambiente externo do qual está apartada. Como escritora, adquiria uma identidade no espaço manicomial, deixando de ser apenas a representação simbólica do número que a identificava como paciente.

Em 1993, aos 63 anos, morreu esquecida. Diagnosticada com doença pulmonar obstrutiva crônica, Maura já não escrevia mais.

Trataremos a seguir, de modo particular, do contexto em que se inserem os relatos autobiográficos reunidos na obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), que será utilizada como *corpus* de análise desta pesquisa.

---

<sup>6</sup> Segundo relato do escrivão durante as declarações do médico inquirido, o que pode ser constatado no Processo Penal anexado à tese de Scaramella (SCARAMELLA, 2010, p. 230).

### 3.4 *Hospício é Deus: diário I (1965)*

#### 3.4.1 Foucault e a escrita da loucura: contextualizando *Hospício é Deus: diário I (1965)*

O louco sempre foi um prisioneiro. Em uma breve retrospectiva a respeito da loucura, realizada por Michel Foucault em seu clássico *História da loucura na Idade Clássica* (1978), notamos que a perda da razão e lucidez do outro foi, muitas vezes, motivo para que o ser humano deixasse à mostra sua capacidade de ser cruel. Quando se trata do isolamento daquele que, supostamente, foge aos padrões moralmente aceitos em uma determinada cultura, Foucault realiza uma análise dos discursos formados pela experiência em cada época histórica descrita em sua obra.

O ostracismo, que marginaliza o indivíduo rotulado socialmente como louco, transforma-se de tempos em tempos. O discurso da loucura apresenta, cronologicamente, diferentes faces e definições. Inicia-se a exposição do tema na Idade Média, quando a definição beirava o significado cósmico, até chegar aos conceitos do século XX, os quais defendem a loucura como uma formação social (CORRÊA, 2013).

De acordo com a discussão proposta por Freud em *O mal-estar na cultura* (1930) deve-se ressaltar o poder regularizador da cultura na vida em sociedade. A instituição social age, neste caso, impedindo que a libido e as pulsões sexuais se expressem livremente, exercendo certo controle na busca individual e singular pelo prazer. Dessa forma, todo indivíduo que não seguir as normas e regras impostas pela cultura deixa de ser incluído nos parâmetros vigentes de normalidade.

Para que o “mal” da loucura fosse afastado da sociedade, criou-se, inicialmente, a ideia de asilos e, mais tarde, de manicômios, que seriam instituições responsáveis pela alienação e exclusão dos doentes mentais. O estigma da doença tornou a insanidade um campo fechado que, ao longo dos séculos, fascinou e amedrontou muita gente. No livro *O século dos manicômios* (1996), de Isaias Pessoti, o autor descreve como foi pensado o espaço em seu primeiro momento:

O projeto de um hospício de alienados não é de modo algum, uma coisa indiferente e que pode confiar apenas aos arquitetos, o objetivo de um hospital ordinário é tornar mais fáceis e mais econômicos os cuidados dedicados aos indigentes doentes. O hospital de alienados é um instrumento de cura (ESQUIROL, 1838, *apud* PESSOTTI, 1996, p. 168).

Na obra *A arqueologia do saber* (2008), Foucault apresenta sua metodologia para análise das formações discursivas referentes às psicopatologias, dando sentido epistêmico à obra anterior, *História da loucura na Idade Clássica* (1978), e, conseqüentemente, complementando a colocação que expõe as transformações conceituais decorrentes do contexto histórico e social no qual o discurso está inserido. Neste caso, mostra ao leitor que o conceito de loucura foi construído a partir do que se disse a seu respeito, ou seja, baseado no conjunto de formulações discursivas acerca do tema.

Deve-se ressaltar, no entanto, a existência da noção de descontinuidade. De acordo com Machado (1982), a história da loucura, apresentada por Foucault, foi submetida a grandes processos de rupturas conceituais. Um exemplo é valorização da ausência de razão, na Grécia antiga, que, paulatinamente, foi encaminhando-se para uma direção completamente oposta. Durante a Renascença, abriu-se uma brecha entre experiência mística e consciência crítica, o que pode ser visualizado no espaço das artes e das produções escritas do mesmo período.

Dessa maneira, a loucura deixou de ser o eco das vozes etéreas, conforme era vista por filósofos gregos, como Sócrates e Platão, para adquirir, então, o significado de materialização do mal. No entanto, além das rupturas conceituais, nota-se que todo objeto temático, incluindo a loucura, quando submetido a uma análise do discurso, que pressupõe uma investigação à luz contextual, mostra certa heterogeneidade, isto é, definições teóricas diversas entre si.

A segunda grande ruptura da determinação do conceito de loucura deu-se no século XVIII, simultaneamente ao Iluminismo, quando a temática passou a ser considerada um objeto do saber médico, graças ao desenvolvimento do cientificismo proporcionado pelo Século das Luzes. Neste ponto, o hospital adquire o título de espaço terapêutico, iniciando, assim, o afastamento do indivíduo de suas relações exteriores, o que, conseqüentemente, resultará na criação dos manicômios e em toda a problemática que o sistema manicomial carrega, denunciada no diário autobiográfico de Maura Lopes Cançado (SILVEIRA e BRAGA, 2005).

Para compreender como se dão tais transformações, vislumbradas em uma sucessão de enquadramentos temporais, é preciso, primeiramente, retomar e delimitar o conceito de formações discursivas, que é um dos temas centrais da obra *A arqueologia do saber* (2008):

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as

escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2008, p. 43).

É possível concluir, a partir da definição do autor, que a formação discursiva é composta por enunciados, os quais apresentam três elementos indispensáveis para sua delimitação e definição, que são o conteúdo temático, o estilo de linguagem e a construção composicional da língua. De acordo com Bakhtin (1979), cada gênero do discurso é formado a partir de um conjunto de enunciados relativamente estáveis.

É a partir destas formações discursivas que se formam os gêneros e as maneiras de se comunicar. Portanto, quando exploramos um tema específico, como a loucura, é preciso, além de uma comparação histórico-temporal, estabelecer também um confronto entre as diferentes situações em que a temática é inserida.

#### **3.4.1.1 A temática da loucura na literatura brasileira**

Para Foucault (1978), o discurso do louco foi, durante muito tempo, ignorado. Concentrados em instituições manicomiais, os doentes mentais não encontravam frestas por entre as grades do cárcere para se expressar artisticamente. O filósofo francês ressalta a literatura como terreno privilegiado em que se efetua uma experiência extrema do pensamento e da linguagem. A ficção oferece espaço para a voz da loucura, permitindo dizer o que, usualmente, não pode ser dito.

Na literatura brasileira, o tema começou a ser tratado nos contos de *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, e no romance *O seminarista* (1872), de Bernardo Guimarães. Mais tarde, em 1981, Machado de Assis retoma a temática no relato de *O alienista*, sendo considerada a primeira obra a figurar o hospício e questionar o status da psiquiatria (REIS, 2012).

Lima Barreto também foi um escritor brasileiro que privilegiou a escrita da loucura em suas obras. O autor pode contar, em algumas passagens, sua própria experiência de interno, acrescentando marcas autobiográficas ao enredo de ficção. O romance inacabado *Cemitério de Vivos*, escrito entre 1919 e 1920, período de internação de Barreto no Hospital Nacional de Alienados, no Rio de Janeiro, é um exemplo da autoficção exercida pelo escritor.

Além disso, há um registro documental, que segue as linhas da autobiografia, escrito pelo

autor. *Diário de um Hospício* (1953) reúne episódios lúcidos do autor e foi escrito simultaneamente à obra *Cemitério de Vivos*, que só foi publicada postumamente, em 2010.

A inserção da loucura no terreno da arte e da literatura é um fator histórico. Na década de 70, auge da ditadura militar, Sérgio Sant'Anna, Carlos Sussekind e Renato Pompeu publicaram obras literárias que representavam a condição humana no espaço manicomial. *Confissões de Ralfo* (1975), *Armadilha para Lamartine* (1976) e *Quatro-Olhos* (1977) apresentam protagonistas encarcerados em manicômios, os quais aspiram a ser escritores. Além de uma projeção autobiográfica, a coincidência também indica a situação da literatura e do escritor à época da crescente importância da indústria cultural no Brasil em simbiose com o período ditatorial. Só restavam ao escritor “a loucura ou a defecção” (LINS, 1974).

Nas décadas seguintes, em 1965, Maura Lopes Cançado lança, no Rio de Janeiro, o seu diário manicomial *Hospício é Deus: diário I*, relato autobiográfico escrito no período de outubro de 1959 a março de 1960, enquanto esteve internada no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro.

No entanto, a obra, que faz parte do *corpus* de análise desta pesquisa, não se limita somente à temática da loucura, uma vez que sua narrativa em primeira pessoa fora produzida no interior do hospital psiquiátrico, configurando, dessa maneira, uma situação de enclausuramento. A literatura produzida a partir da cisão existente entre o universo dos “homens livres” e àquele ao qual o autor encontra-se no momento de sua escrita apresenta intensa produção no âmbito das narrativas autobiográficas, ocupando lugar de destaque na literatura contemporânea, apesar de apresentar indícios documentais desde a segunda metade do século XIX, com a obra de Dostoiévski, *Recordações da casa dos mortos* (1861).

A seguir, apresentar-se-á a construção da produção de sentido simbólica obtida pela escrita a partir da clausura, além de um breve panorama da gênese deste gênero do discurso. Possibilitando que, dessa forma, a obra de Maura Lopes Cançado seja posicionada diante destas narrativas e que, posteriormente, esta significação sirva de aporte e embasamento teórico para as análises comparativas propostas na metodologia deste trabalho, justificando a contextualização espacial de *Hospício é Deus: diário I* (1965).



### 3.4.2 Literatura do cárcere: construção do *ethos* prisional a partir da clausura de Maura

A clausura é uma temática recorrente dentro dos escritos autobiográficos, uma vez que, marcada pelo silêncio e pela solidão, representa o confinamento do autor com suas próprias ideias, facilitando, assim, a reflexão sobre os acontecimentos do passado e a construção de um “eu” presente. Há, mundialmente, exemplos de como o cárcere incentiva aquele com tendências literárias a construir um enredo em primeira pessoa, principalmente como forma de reestabelecer a relação com a sociedade da qual está apartado.

Em 1948, Antônio Gramsci publica seus *Cadernos do cárcere*, relatando o período em que esteve preso na Itália, entre 1926 e 1937. Gramsci estabelece, a partir de sua obra, a construção de um *etos* prisional nos enredos autobiográficos produzidos a partir da clausura, o qual já começara a ser delineado por Dostoievski, em 1861, com a publicação do romance autobiográfico *Recordações da casa dos mortos*.

A clausura, neste caso, pode ser considerada uma prisão propriamente dita, um hospital psiquiátrico, como no caso de Maura Lopes Cançado ou, então, o confinamento consequente de desvios socialmente inaceitáveis à sua época, como o que é narrado no poema de Oscar Wilde, *A balada do cárcere de Reading* (1898), que fora escrito em seu exílio, quando condenado a dois anos de trabalho forçado em prisão por comportamento homossexual. Nota-se que a estratégia de apartar da sociedade aqueles que não se enquadram nos requisitos convencionais já existia muito antes do estabelecimento das instituições manicomiais, como a descrita por Maura em seu diário autobiográfico.

Este *etos* prisional é constituído desde de a escolha vocabular e estrutura sintática dos enunciados que compõem os enredos da literatura do cárcere, até pela ambivalência semântica que permeia sua produção de sentido que, ora se aproxima do universo existente para além das grades, ora mostra-se imersa no ambiente ao qual o autor está enclausurado (PALMEIRA, 2009). Dessa maneira, torna-se indispensável a apresentação de um panorama da literatura do cárcere na contemporaneidade, com enfoque na produção nacional, para que, posteriormente, possamos analisar a obra *Hospício é Deus: diário I* (1965) à luz dos conceitos que embasam, além do seu contexto histórico, social e linguístico, também o contexto espacial no qual fora produzida.

Luiz Costa Lima, em sua obra *História, ficção, literatura* (2006), dedica, ao tratar dos gêneros híbridos, incluindo a autobiografia, um espaço exclusivo para a análise do maior exemplo

brasileiro de literatura do cárcere, *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos:

As *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, sendo predominantemente memórias, não deixam de ser, ao mesmo tempo, autobiografia. A memória é, de imediato, um documento histórico, uma fonte historiográfica que, configurando-se por um correlato sensível do que foi vivido, alcança uma inscrição literária suplementar (COSTA LIMA, 2006, p. 353).

É possível, a partir das narrativas do cárcere, identificar a tentativa constante de interlocução, nem sempre explícita, com a sociedade que privou seus autores de liberdade, apresentando denúncias sobre o sistema, além de reflexões acerca dos desdobramentos sociais que os levaram até aquele espaço com condições mínimas para o cumprimento de suas penas. Graciliano o faz a partir da análise reflexiva de velhas crenças sociais, quando questiona os valores que aprendera e vivenciara na infância e que, agora, encarcerado, tem tempo para analisar a partir de uma perspectiva construída pela bagagem experiências que acumulou ao longo de sua existência:

Habituar-me de fato, desde a infância, a presenciar violências, mas invariavelmente elas recaíam em sujeitos de classe baixa. Não se concebia que negociantes e funcionários recebessem os tratos dispensados antigamente aos escravos e agora aos patifes miúdos. E estávamos ali, encurralados naquela imundície, tipos da pequena burguesia, operários, de mistura com vagabundos e escroques. E um dos chefes da sediação apanhara tanto que lá ficara em Natal, desconjuntado, urinando sangue (RAMOS, 1976, p. 150).

Escrever, para aqueles que se encontram em situação de clausura, mostra-se como uma diferenciação entre o escritor e seus pares, garantindo-lhe um papel privilegiado na hierarquização do cárcere ao qual está submetido. A escrita cria uma identidade prisional, aproximando aquele que narra os acontecimentos da clausura ao mundo exterior, conforme demonstrado neste exemplo retirado da obra de Graciliano Ramos.

Maura Lopes Cançado faz uso da escrita como possibilidade de reintegração ao mundo além-grades. A sua visibilidade literária no *Jornal do Brasil* e o lançamento da obra *Hospício é Deus: diário I* (1965) foram fatores importantes para que a escritora não se limitasse ao confinamento dos hospitais psiquiátricos pelos quais passou durante toda a sua vida.

De acordo com Palmeira (2009), que cita Erving Goffman e seu ensaio *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (1988), o indivíduo encarcerado é estigmatizado pela sociedade e encontra na literatura, mais precisamente nas narrativas autobiográficas, uma possibilidade de “corrigir” a sua condição. “O investimento na escrita seria, desse modo, uma maneira de tentar fugir ao estigma, mas, no que diz respeito à literatura prisional, também de reafirmá-lo” (PALMEIRA, 2009, p. 20).

Maura corrobora essa ideia em alguns trechos de seu diário, quando deixa evidente o seu desejo que voltar a frequentar os círculos sociais que frequentara, enquanto ainda estava em posse da herança deixada pelo seu pai, ainda que, invariavelmente, estivesse confinada em hospitais psiquiátricos na maior parte do tempo. Há, neste momento, uma observação muito importante quanto ao impacto causado pela mudança de classe social de Maura Lopes Cançado que, ao exaurir a quantia que lhe foi destinada pelo testamento do pai, deixa de fazer parte da sociedade oligárquica e latifundiária, tornando-se uma mulher comum.

Para a autora, a posição de prestígio, ainda que lhe custasse a liberdade, apresenta grande importância. Este desejo pelo protagonismo, que pode ser encontrado a partir da escrita, faz com que Maura, muitas vezes, recorra ao estigma carcerário, conforme exposto por Palmeira (2009), a fim de ocupar um local mais privilegiado na hierarquização social à qual está submetida, uma vez que, fora do hospital psiquiátrico, a banalidade do cotidiano, que a misturava às demais pessoas sem distinção, não lhe atraía.

Aos vinte e dois anos vim para o Rio. Gastara toda a minha herança. Pensava seriamente em trabalhar; entretanto, diziam-me, a maneira mais “decente” de viver, sendo jovem, bonita e sem dinheiro, seria à custa de um amante rico. Vivi um ano com muito dinheiro, em completo desequilíbrio psíquico. Não aceitava aquela situação, talvez pela minha formação burguesa, mas, acredito, sobretudo pela minha dependência financeira. Sempre ameaçada por uma crise, tomada de completa depressão, ou muita exaltação, fiz um eletroencefalograma, que acusou disritmia cerebral generalizada. Um ano depois meu estado pareceu-me desesperador. Fui a um psiquiatra, pedi-lhe para internar-me num sanatório. Concordou e fui. Internei-me na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, de onde meu médico era diretor (CANÇADO, 1965, p. 106-107).

Durante as análises, apresentadas no último capítulo desta dissertação, a relação de Maura com sua decadência social é esmiuçada, permitindo que, dessa forma, possa se estabelecer uma relação entre o contexto histórico, social e espacial e seus delírios narcisísticos, que abrem os caminhos para as reflexões acerca das fronteiras entre a autobiografia e a autoficção na obra da autora.

#### **4. João Moreira Salles e a narrativa autobiográfica no cinema de não-ficção**

O percurso desta jornada autobiográfica iniciou-se na literatura, *lócus* teórico no qual o gênero em questão mostra maior consolidação teórica e analítica, conforme demonstrado no capítulo anterior, e, neste momento, pretende fazer uma parada reflexiva à luz de seu desenvolvimento em meio às obras audiovisuais, com ênfase no cinema de não ficção. Para isto, ou seja, para que se possa demonstrar o elo existente entre tais expressões artísticas, literatura e cinema, é preciso ressaltar as relações transversais que se estabelecem entre elas.

Tornar a vida enredo da própria obra é uma característica latente dos escritos autobiográficos e que irá, a partir de diferentes modos, mostrar-se como o fio condutor das narrativas que permeiam o documentário autobiográfico e o ensaio fílmico, que são modalidades do cinema de não-ficção para as quais foram direcionadas a ênfase deste estudo, uma vez que *Santiago* (2007), documentário de João Moreira Salles que faz parte de nosso *corpus* de análise, nelas se enquadra com maior coerência. Diante disto, há um fator que, inevitavelmente, une estes processos narratológicos de receptividade diversa: a memória.

Durante toda a revisão bibliográfica sobre o gênero, seja voltado para obras que usam a simbologia da palavra ou para aquelas que fazem uso da imagem como recurso narrativo, nota-se que o impulso do desejo de narrar a si mesmo só pode se concretizar a partir de uma incursão memorialística. É revisitando as próprias lembranças das experiências passadas que o autor da narrativa autobiográfica reúne bagagem semântica para compor o enredo em primeira pessoa.

Portanto, a memória pode ser considerada o primeiro ponto de convergência entre estas duas instâncias, a literatura e o cinema de não-ficção, a partir das quais se construiu, comparativamente, o processo analítico desta pesquisa. Partindo deste pressuposto, vale lembrar que, a partir de um viés epistemológico, existe um distanciamento evidente nesta transição da discussão literária para a discussão voltada ao âmbito audiovisual, principalmente no que concerne à autobiografia propriamente dita, como será demonstrado ainda neste capítulo. É possível dizer, de antemão, que o próprio Philippe Lejeune, apresentado como um dos principais teóricos, senão o principal, estruturadores da autobiografia como gênero discursivo, relata dificuldades de definir,

normativamente, outras formas de autorrepresentação, que extrapolam a expressão escrita e a simbologia da palavra encontradas na literatura.

Neste momento, é preciso relatar a dificuldade para se justificar a escolha destas duas instâncias utilizadas como ferramentas para a representação e exposição de um “eu” autobiográfico. Este incômodo conceitual, sensação de que a conceituação tradicional, voltada à literatura, não se encaixa perfeitamente em narrativas de si que se expressem a partir da imagem, o que constitui o outro componente do *corpus* desta análise, o documentário autobiográfico, foi o estímulo inicial para que se propusesse uma reflexão acerca da necessidade de tratar a autobiografia enquanto um gênero do discurso regido pela normatividade que permeia a visão amplamente difundida de Lejeune.

É aqui que se estabelece o ponto de virada entre o resgate teórico, que se apresentou nos capítulos anteriores, resultante do grande volume de discussões acadêmicas sobre o tema, quando este é voltado à literatura, e a proposta de pensar a autobiografia, assim como os diversos gêneros discursivos ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade, a partir de um viés mais subjetivo e menos normativo, que possibilitaria análises com maior grau de singularidade, uma vez que narrar a própria vida é, por definição, um ato permeado de subjetividade e individualidade.

No entanto, antes de apresentar qualquer conclusão acerca desta hipótese menos normativa para o gênero autobiográfico, ou seja, a defesa para que se expandam as fronteiras limítrofes que, muitas vezes, engessam o jogo enunciativo estrutural do discurso, criando dificuldades para que se analise uma narrativa pessoal a partir de suas particularidades, é preciso seguir com o percurso iniciado anteriormente. Por isso, neste capítulo, a intenção é delinear os caminhos transitórios entre as teorias que embasam a análise do diário autobiográfico *Hospício é Deus: diário I* (1965) e aquelas necessárias para que se entenda a composição e a produção de sentido do documentário autobiográfico *Santiago* (2007).

Pensar essa transição de forma coesa, levou-me às reflexões de Philippe Dubois sobre a “imagem-memória” e a instauração do “eu” autobiográfico pelo intermédio da imagem fotográfica, que estão contidas em seu texto “A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno”, publicado na revista *Laika*, da Universidade de São Paulo, em 2012. Pela perspectiva de Dubois, tal transição, que antecede a inscrição autobiográfica no

cinema, é marcada pela fotografia, vista como a concretização das imagens mentais, as quais são consideradas matérias-primas para a produção de qualquer enredo autorreflexivo.

A fotografia, neste caso, em relação às produções audiovisuais, pode ser considerada uma tradutora da escrita interior em imagens, uma *mise-en-scène* do sujeito feita por si próprio, tornando-se, simbolicamente, aquilo que corresponderia às palavras na autobiografia literária, o que responderia ao questionamento do porquê a foto é o objeto transicional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema. Posteriormente, quando forem apresentados os questionamentos de Lejeune sobre a autografia aplicada ao cinema de não-ficção, trabalhar-se-á, com maior detalhamento, a importância da cristalização do vivido em imagens para a diferenciação da produção de sentido de uma autobiografia escrita para aquela que é filmada.

Por ora, vale evidenciar o conceito de *mnemotécnica mental* apresentado por Dubois (2012) como forma de demonstrar que o cinema do “eu” passa sempre, inicialmente, pela encenação da fotografia. De acordo com o autor francês, este é o conceito que une a arte da memória e a arte da fotografia, uma vez que afirma a técnica fotográfica como ferramenta de representação de imagens mentais.

Retomando a ideia de que o processo memorialístico, aquele que se utiliza de lembranças do plano psíquico, antecipa a construção de qualquer narrativa pessoal, é de extrema importância expor o trajeto lógico e conjuntural que um gênero discursivo traça quando extrapola uma representação artística e uma simbologia de expressão para, então, desenvolver-se a partir de um conjunto simbólico distinto. Ou seja, neste caso, a fotografia, enquanto facilitadora do jogo de imagens mentais que reúnem a memória do autobiógrafo, é o ponto de partida para que se inicie uma incursão pelo desenvolvimento do gênero autobiográfico em âmbito audiovisual, como será feito a seguir.

#### **4.1 A genealogia da escrita autobiográfica aplicada ao cinema de não-ficção**

Assim como os registros sobre a própria vida mostram-se evidentes desde os primórdios da literatura, ainda que a autobiografia seja, oficialmente, apontada apenas no final do século XVIII, com as *Confissões*, de Rousseau, é possível dizer que, no cinema, as experiências autobiográficas podem ser identificadas desde as primeiras realizações dos irmãos Lumière, em

filmes como *Almoço do bebê* (1896) e todos os outros nos quais aparecem seus diretores em atividades cotidianas com sua família e amigos.

No entanto, o processo de delimitação de um gênero cinematográfico é semelhante àquele percorrido para o isolamento de características estabilizadoras de enunciados pertencentes a qualquer gênero discursivo, ou seja, deve-se estabelecer certas convenções que possibilitem a identificação de determinados traços que sirvam como indicadores do gênero em questão. Neste sentido, apesar de encontrarmos filmes com conteúdo explicitamente autobiográfico na obra de François Truffaut e Frederico Fellini, por exemplo, deve-se ressaltar que a autobiografia se estabeleceu, com maior consistência, dentro do formato documentário, proliferando-se a partir do final da década de 60.

No capítulo introdutório, com a finalidade de conceituar o gênero autobiográfico e apresentar o percurso traçado por este para que fosse, então, reconhecido como instância discursiva passível de identificação e categorização enunciativa, já se falou sobre o contexto histórico e os principais acontecimentos factuais que permitiram que a autobiografia fosse discutida oficialmente, principalmente no que concerne às obras audiovisuais. Vale lembrar o seminário intitulado “*Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*”, realizado em março de 1973, que foi, à época, o que permitiu que a autobiografia fosse vista, oficial e finalmente, como um gênero do cinema de não-ficção.

Há, no entanto, certas modalidades fílmicas que são consideradas as raízes embrionárias da formação do documentário autobiográfico e do ensaio fílmico. Ou seja, antes de discutir as ideias de Michel Renov (2004) e uma análise do desenvolvimento da escrita autobiográfica em cinema e vídeo, demonstrando, com exemplos nacionais e internacionais, como se construiu o cenário de narrativas pessoais no audiovisual, senti a necessidade de, neste momento, fazer uma digressão que possibilite a apresentação do psicodrama e do cinema lírico, dois gêneros cinematográficos essenciais para que se compreenda a gênese do documentário audiovisual.

#### **4.1.1 O psicodrama e a inscrição da subjetividade no cinema lírico**

O desenvolvimento da subjetividade em vídeo é o fator essencial para que a autobiografia conquiste espaço no audiovisual. Por isso, a discussão sobre a inserção do gênero no cinema de



não-ficção apoia-se na transversalidade do psicodrama e na influência preambular do cinema lírico, uma vez que estes são caminhos que nos levam a representações de reexperimentação da realidade e, conseqüentemente, no deslocamento de um “eu” para o núcleo do enredo.

Bergson, em sua obra *Matière et mémoire - Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1907), discute, ainda que de forma preliminar, o fato de que as pessoas não desejam superar a realidade, mas, sim, expô-la, teatralmente, de forma a poder analisa-la com certo distanciamento. A partir dessa perspectiva, o gênero dramático apresenta-se como um espaço de cênico de subjetivação, tornando a encenação teatral um canal simbólico para a construção da realidade e de si mesmo.

É inegável a influência direta do teatro nas produções cinematográficas, sobretudo quando o enfoque é direcionado à construção da subjetividade, uma vez que a presença do ator no palco marca a dualidade existente entre vida *versus* narrativa, que, quando vista à luz da narratologia voltada à autobiografia pode ser considerada uma derivação da contraposição existente entre o “eu” que caracteriza o autor *versus* o “eu” do narrador *versus* o “eu” do protagonista. Essa cisão e impossibilidade de total correspondência entre tais instâncias gerou, durante o estudo da relação entre psicodrama e documentário autobiográfico, o questionamento sobre a possibilidade de expressão deste “eu” autobiográfico no cinema. No que consiste esse “eu” no contexto audiovisual? Tratar-se-ia exatamente da mesma coisa do que quando se fala em autobiografia literária, conforme exposto no capítulo anterior desta dissertação?

O psicodrama teatral, seguindo o viés subjetivo, contribuiu para a estruturação inicial do contexto que, posteriormente, demonstrar-se-ia fértil para o desenvolvimento do documentário autobiográfico tal como se caracteriza em *Santiago* (2007), que é objeto desta pesquisa. Além disso, a imersão no psicodrama como ferramenta de reprodução do real direcionou-me ao filme de transe, no qual o cineasta dramatiza suas perturbações interiores e, conseqüentemente, ao cinema lírico, gênero que apresenta as representações iniciais da vida cotidiana.

Vale ressaltar que o interesse pela vida privada, bem como seus graus de intensidade, está intimamente relacionado ao contexto histórico, social e econômico de determinada época. A Europa dos séculos XVIII e XIX impulsionou a separação entre o âmbito público e privado, em decorrência do desenvolvimento urbano resultante da Revolução Industrial, o que foi discutido com maior detalhamento no capítulo introdutório desta dissertação. A urbanização, neste caso, estabeleceu uma concentração no espaço privado e o desenrolar de uma individualização, o que

possibilito a percepção da vida privada como “território da autenticidade e da verdade” (SIBILA, 2008, p. 62).

O processo de subjetivação com raízes do psicodrama teatral, no entanto, deve ser visto como um impulso inicial para a construção deste território conceituado por Paula Sibila em seu livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008), uma vez que é no cinema lírico que os traços autobiográficos desenvolver-se-ão de forma mais substancial, possibilitando que, posteriormente, possamos discutir a genealogia fílmica do documentário autobiográfico a partir dos movimentos da década de 60. Neste momento, é preciso citar a figura de Stan Brakhage, um cineasta estadunidense que inicia sua carreira produzindo psicodramas, mas, que, na década de 50, demonstra pioneirismo ao abrir mão do corpo do protagonista como mediador em suas obras, abandonando todo o drama que estruturava o processo narrativo dos filmes desta vanguarda psicodramática produzidos até então.

O filme *Anticipation of night* (1958), que faz parte da filmografia de Brakhage, é um divisor de águas, marco dessa transitoriedade, uma vez que o enredo não se direciona mais para a resolução de dramas internos do protagonista-cineasta, mas, sim para a construção de uma visão subjetiva. Há, ainda, a presença de um protagonista, no entanto, este deixa de ser corporificado e passa a ser representado metonimicamente, a partir de sua sombra ou partes do corpo.

Resgatando, novamente, o capítulo introdutório e com a intenção de evitar repetições, faço, neste momento, um paralelo entre a influencia do movimento feminista na conceituação formalística da autobiografia, conforme já descrito e justificado historicamente, e a potencialização do cinema lírico, que possibilitou a dispersão da tendência de os artistas voltarem suas câmeras para as próprias vidas. Carolee Schneemann é uma performer feminista que, na esteira de Brakhage, produz *Fuses* (1967), obra na qual torna públicas as suas relações sexuais com seu amante, James Tanney.

Perceber-se como indivíduo é fundamental para que se coloque em prática as estratégias de subjetivação, necessárias para a composição do cinema lírico. Schneemann, além de contribuir para a dimensão lírico-subjetiva da imagem, ainda demonstra que a importância atribuída ao movimento feminista é coerentemente justificável, uma vez que, graças às conquistas sociais voltadas ao gênero feminino, a mulher ganhou, com ressalvas que se aplicam até o momento atual, voz para falar de si e da própria vida.

Dessa forma, a partir do lirismo que atribuiu aos acontecimentos banais, não mais ligados ao interesse essencialmente coletivo, significação e importância narrativa, delinea-se o cenário ideal para a transposição dos relatos cotidianos para as narrativas audiovisuais, apontando para um novo momento do cinema de vanguarda, favorável, sobretudo, à estruturação do cinema *avant-garde* norte-americano, que, de acordo com Jim Lane (2002) e Scott MacDonald (2013), foi um precursor considerável do documento autobiográfico.

#### **4.1.2 A virada epistemológica do Cinema Direto: o desenvolvimento do documentário autobiográfico**

Bill Nichols (2005) afirma que para compreender a história do documentário é preciso considerar, antes de mais nada, que o que entendemos por documentário hoje é resultado de sucessivas transformações formalísticas.

O fato de alguns desses trabalhos terem se consolidado no que hoje denominamos documentário acaba por obscurecer o limite indistinto entre ficção e não-ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica, que estimularam esses primeiros esforços (NICHOLS, 2005, p. 116-117).

Regredindo na linha temporal destas sucessivas transformações, temos o Cinema Direto como vertente revolucionária do documentário, uma vez que apresentou possibilidades técnicas capazes de transformar o modo de fazer deste gênero. Planos longos e imagem com câmera na mão, além do aparecimento do som direto, são conquistas que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao fazer documental.

Apesar destas constatações metodológicas, o Cinema Direto influencia a estruturação do documentário autobiográfico principalmente por reunir obras que buscam, sobretudo, a realidade, a verdadeira imagem do real. No Brasil, temos *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, como exemplos precursores da chegada do Cinema Direto no cenário nacional, assim como o advento do cinema novo no país.

Quando se faz uso do termo “documentário direto”, neste caso, pretende-se apontar o modo de fazer documental marcado pela relação entre o cineasta e o povo. Ou seja, as produções

classificadas como documentário direto eram aquelas que apresentavam, como principal objetivo, a intenção de direcionar a atenção do espectador para questões políticas e sociais (RAMOS, 2008).

É neste ponto que se encontra a virada epistemológica citada no título deste subitem. Enquanto o documentário direto, descendente do Cinema Direto, preocupava-se em representar a realidade coletiva, cineastas como Jonas Mekas, considerado o padrinho do *avant-garde* norte-americano, pensavam a maneira através da qual aspectos autobiográficos poderiam ser construídos em narrativas documentais. O que, conseqüentemente, deslocava o foco de interesse do coletivo para o privado, apresentando, assim, uma maneira de lidar com questões políticas e sociais a partir de um ponto de vista individualizado.

A mudança deste enfoque perspectivo é fundamental para que se comece a traçar um panorama acerca da autobiografia fílmica, pois é preciso evidenciar que este interesse de desenvolver narrativas documentárias com aspecto autorreflexivo só passou a ocupar lugar de destaque no documentário contemporâneo graças às influências que apresentaram desenvolvimento anterior à sua consolidação. Portanto, neste momento, questiona-se se, apesar de a autobiografia ser uma temática constante no documentário contemporâneo, é possível determinar onde tudo começou?

Para responder à essa pergunta, será traçado, a partir daqui, uma trajetória da formação do documentário autobiográfico, assim como os questionamentos que envolvem sua nomenclatura e os desafios de transposição do conceito de autobiografia literária para o de autobiografia audiovisual. Todo esse aporte teórico mostra-se necessário para que, ainda neste capítulo, a discussão seja contextualizada no cenário contemporâneo, no qual se posiciona *Santiago* (2007). Iniciar-se-á tal trajetória, portanto, com a impressão de um autor que se mostra presente nas principais discussões sobre o tema:

Existe uma estranha experiência existencial a respeito de ver-se a si próprio no filme, ver-se da maneira que as pessoas te veem. Que experiência humilhante e degradante, aparecer da mesma forma que outros. Qual é a natureza de todas nossas vidas e nossas relações com os outros; nossas pequenas mentiras e fingimentos? Um novo tipo de cineasta emergiu, que lida com essas questões. Eles acham seu material diretamente ao seu redor. Eles relacionam-se com as antigas tradições do Cinema-Vérité Americano na maneira em que têm um respeito profundo pelo mundo, da maneira que este existe independentemente da presença da câmera. E, apesar de que eles frequentemente participam de diferentes

maneiras no filme, eles, em geral, não manipulam ações para a câmera. (MACDONALD, 2013, p. 138).

Scott MacDonald, professor, curador e crítico norte-americano, é um grande observador dos métodos e técnicas adotados por aqueles que se propunham a criar obras que compusessem o cinema autobiográfico experimental, como Stan Brakhage e Jonas Mekas. Por isso, é importante demonstrar sua concepção sobre a definição de documentário autobiográfico, conforme exposta na citação acima, para que possamos delinear e estruturar um *lócus* teórico no qual possa ser posicionado *Santiago* (2007), antes que tenha início o processo analítico de produção de sentido propriamente dito.

Ainda sobre o pioneirismo de Brakhage e Mekas, responsável pela virada epistemológica do Cinema Direito, em sua obra *Experimental Ethnography* (1999), Catherine Russel discute o impacto dos processos autorreflexivos tomando como referência as ideias de Nichols contidas em seu *Documentário Performático* (1990). Em determinado momento da discussão, Russel cita a importância das produções *underground* para a consolidação do documentário autobiográfico como gênero delimitado por traços característicos. Neste sentido, Mekas, juntamente com Stan Brakhage, é considerado pioneiro tanto no cinema autobiográfico, quanto no cinema lírico e pessoal dos anos 1960, que influenciou conceitualmente a construção do documentário autobiográfico enquanto gênero individualizado, conforme discutiu-se anteriormente.

Como outros representantes desde movimento de autorrepresentação podemos citar os documentários *Sherman's March* (1986), que narra a quixotesca jornada de Ross McElwee, que, mais tarde, seria considerado um dos nomes mais importantes do movimento; *Roger e eu* (1989), de Michail Moore, *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs, *Nobody's business* (1996), de Alan Berliner, *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette e *Valsa com Bashier* (2008), de Ari Folman. Estes exemplos aqui reunidos demonstram diferentes maneiras de se representar aspectos autobiográficos, construindo, assim, produções de sentido distintas no processo receptivo do documentário contemporâneo, corroborando a ideia proposta por Michael Renov em sua obra *The subject of documentary* (2004), que afirma a pluralidade de processos de autoinserção e sua variedade estilística de construções narrativas.

Neste ponto, é imprescindível evidenciar que Michael Renov é um autor que direciona suas discussões para as diferenciações entre a autobiografia escrita e aquela desenvolvida em âmbito

audiovisual, concentrando-se em “examinar a diversidade das práticas autobiográficas que estão engajadas com e representam a subjetividade no vídeo” (RENOV, 2004, p.6). Dessa forma, mostra-se essencial para as reflexões que serão desenvolvidas ainda neste capítulo sobre a problemática da definição da autobiografia no audiovisual encarada por Philippe Lejeune e a construção do sujeito autobiográfico no documentário de João Moreira Salles.

Não se pode, no entanto, discutir a genealogia do documentário audiovisual sem fazer menção à escola de Cambridge, formada por um grupo de cineastas e produtores audiovisuais interessados em discutir o desenvolvimento das narrativas autobiográficas no documentário contemporâneo. Fizeram parte da escola de Cambridge Ed Pincus, Alfred Guzzetti, Jim McBridi, Michel Negroponte, Ross McElwee, entre outros.

Partindo da análise dos estudos e produções derivadas deste grupo voltado à autobiografia fílmica, é possível afirmar que documentário autobiográfico deriva de uma mistura do documentário europeu, marcado pelas figuras de Rouch e Resnais, e do *avant-garde* norte-americano. O ponto de convergência entre estas duas vertentes seria o uso da câmera como ferramenta para explorar e apresentar seus mundos pessoais, captando som e imagem em sincronia, o que possibilitaria a estes documentaristas a oportunidade de representar um aqui e agora a partir de seu próprio ponto de vista de forma mais verossimilhante possível, adotando o “método solo” como forma de fazer documental (MACDONALD, 2013).

No Brasil, este modelo de narrativa documental prolifera-se com maior intensidade nos primeiros anos do século XXI, justificando, assim, o posicionamento histórico-temporal de *Santiago*, objeto de análise desta pesquisa, que foi lançado em 2007. Como exemplo de grande impacto, há a produção de Kiko Goifman, *33* (2003), *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, *Clarita* (2007), de Thereza Jessouroun, *Canoa Quebrada* (2010), de Guile Martins, *Álbum de família* (2009), de Wallace Nogueira e, é claro, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

#### **4.1.2.1 A questão da nomenclatura**

Quando a intenção é explorar a genealogia de um gênero, apresentando sua construção e manifestação diante de um contexto internacional e nacional, conforme intento fazer neste capítulo, há sempre a preocupação em observar se a maneira como este é denominado sofreu

alterações ao longo do percurso estabilizador de suas características mais notáveis, ou, ainda, se há discordâncias entre autores teóricos em relação à tal nomenclatura. No caso do documentário autobiográfico, a questão da nomenclatura antecede sua estabilização enquanto gênero, uma vez que permeia a produção fílmica em primeira pessoa como um todo.

O primeiro esclarecimento deve ser feito justamente em relação às denominações de filme autobiográfico e filme-ensaio (ensaio fílmico). Note que, neste momento, ainda não adentramos ao universo documental, tomando como referência, portanto, a produção cinematográfica de forma mais ampla, não restrita a um único modo de produção audiovisual.

Tanto a autobiografia, quanto o ensaio, são categorias classificadas como retóricas da não-ficção, concentrando-se no âmbito do real, ainda que esse, constantemente, seja contaminado por traços ficcionais. No entanto, quando falamos de filmes autobiográficos, referimo-nos, nesta dissertação, às produções em que é possível identificar fatos da narrativa que, em uma análise do extratexto fílmico, mostram-se coincidentes com a vida “real” do cineasta.

Em contrapartida, apesar de estar permeado pela poética experimental e refletir fatos filtrados por uma subjetividade altamente atuante, que, muitas vezes, é expressa pelo cineasta em primeira pessoa, o filme-ensaio não apresenta, necessariamente, situações vivenciadas pelo autor ou memórias da bagagem existencial deste. Portanto, constata-se que a presença da primeira pessoa em uma produção audiovisual não indica por si só a existência de uma autobiografia fílmica. Para a constituição autobiográfica, é preciso, acima de tudo, que a obra apresente traços memorialísticos e situações passíveis de verificação, quando observadas a partir de uma perspectiva comparativa com a vida do autor.

O segundo esclarecimento refere-se à nomenclatura voltada, especificamente, ao fazer documental. Autores como Bill Nichols (1990), Jim Lane (2002) e Scott MacDonald (2013) apresentam formas distintas de se referirem às produções documentais que apresentam traços autobiográficos e, neste momento, é importante discutir as particularidades destas definições para que se estabeleça e se justifique um viés conceitual que permeará as análises comparativas entre *Santiago* (2007) e o diário autobiográfico *Hospício é Deus: diário I* (1965).

Seguindo a ordem cronológica, temos, primeiramente, a definição de documentário performático, proposta por Nichols em sua obra homônima ao conceito, *Documentário Performático* (1990). O autor afirma que esta “é uma narrativa onde não é o sujeito que é

incorporado pelo meio, mas o meio é incorporado no próprio sujeito, metabolizado por seus valores e crenças” (NICHOLS, 1990, p.11).

Afastando-se dos relatos objetivos do real, o que oferece ao cineasta a oportunidade de enfatizar as características subjetivas relacionadas às experiências e memórias do sujeito, o documentário performático, é assim definido por Nichols:

Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvermo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2005, p. 170).

A performance, neste caso, é vista como demonstração da tentativa utópica e não alcançada em totalidade dos documentaristas tradicionais de apresentar a realidade da maneira mais fiel possível em suas obras. Admitindo uma noção distinta de “verdade”, os documentários performáticos enriquecem a discussão acerca das delimitações fronteiriças entre o “real” e o ficcional, a qual permeia toda a construção das narrativas autorreflexivas.

É justamente neste ponto que o documentário performático se distingue do que, posteriormente, seria apresentado como documentário autobiográfico (LANE, 2002) ou documentário pessoal (MACDONALD, 2013). É válido ressaltar que, ainda que estes dois autores façam uso de terminologias distintas, o *corpus* analisado por ambos é, quase que em totalidade, o mesmo, sugerindo que estes termos podem ser considerados sinônimos.

O documentário performático apresenta uma duplicidade entre a experiência vivencial e o registro documental, buscando promover uma identificação do espectador com o sujeito performático. Ou seja, tal sujeito tem consciência de que, para além de si próprio, assume-se como *outro*, manipulando sua representação do real. Não se tem, portanto, em uma produção performática, a intenção de representar, essencialmente, a experiência subjetiva passada ou presente deste sujeito, apesar de, assim como o filme-ensaio, apresentar, muitas vezes, uma narrativa em primeira pessoa.

Em contrapartida, no documentário autobiográfico ou pessoal, intenciona-se representar, na voz do cineasta ou em voz *over* autoral, que também é considerada uma manobra de



autoinserção fílmica, um apanhado de memórias sobre a própria vida, revisitando, assim, experiências passadas que apresentem provas históricas e testemunhais de seus acontecimentos. A construção do sujeito autobiográfico, neste caso, não se dá, necessariamente, no uso da narrativa em primeira pessoa, conforme demonstrar-se-á na apresentação mais detalhada de *Santiago* (2007). Portanto, é possível que o diretor se construa como personagem a partir da história do outro, sendo que este outro é alguém que declaradamente fez parte de sua vida, como é o caso da representação das memórias de João Moreira Salles, o diretor, na voz e representação de Santiago, o mordomo.

O autobiógrafo do cinema/vídeo emprega a linguagem do meio para interpretar os eventos profílmicos, isto é, “a coisa em si”. A autoinscrição cinematográfica, assim como a autoinscrição literária, implica “o relato”, mas este relatar não exclui necessariamente o autobiógrafo da coisa em si. Na realidade, o documentário autobiográfico revela as opiniões, as memórias e os pensamentos do autobiógrafo em seu embate com os eventos históricos. Este embate é a própria dinâmica do ato autobiográfico, que revela uma tensão entre a apresentação e a interpretação de eventos da vida pessoal. Para os documentaristas autobiógrafos, a coisa em si são os eventos documentados existentes em um registro audiovisual que é interpretado e revelado no “relato”. Tratam-se das palavras pronunciadas, os gestos feitos, os silêncios e o mundo concreto dos objetos que adquirem relevância e significado na narrativa. Tais significantes também implicam uma visão do documentarista, aparecendo ele na tela ou não. Sendo assim, essas narrativas cinematográficas são consubstanciais às várias maneiras através das quais a realidade física e performativa apresenta-se à câmera e ao gravador de som e também a como, mais tarde, os documentaristas autobiógrafos e os espectadores vêm a entender e criar significado em narrativas autobiográficas. (LANE, 2002, p. 50).

Diante dessa diferenciação no âmbito de produções documentais, que é correspondente à diferenciação proposta entre o filme autobiográfico e o filme-ensaio, justifica-se a utilização do termo documentário autobiográfico para se referir ao objeto de análise desta pesquisa, evitando, assim, que se haja qualquer ambiguidade teórica no desenrolar das discussões e seus desdobramentos. No entanto, conforme demonstrar-se-á a seguir, as dificuldades de transpor o conceito de autobiografia para o audiovisual não estão concentradas apenas em sua denominação. Para que se possa realizar uma análise comparativa coerente e justa entre uma autobiografia

literária e outra expressa em vídeo, é necessário expor e discutir possíveis soluções para os desafios encontrados pelo principal teórico deste gênero, Philippe Lejeune.

## 4.2 A problemática da definição autobiográfica no cinema de não-ficção

Após solucionada a questão referente à utilização da nomenclatura do documentário autobiográfico, devo, neste momento, retomar um questionamento feito no início deste capítulo, o da possibilidade da expressão de um “eu” no cinema.

Quando, nesta pesquisa, foi proposta uma análise comparativa entre uma obra autobiográfica literária e um documentário autobiográfico, fez-se notar a dificuldade em estabelecer parâmetros conceituais que aproximassem tais formas de autorrepresentação. Isto porque na definição clássica de Lejeune, a autobiografia não agregava as particularidades dos textos fílmicos e as possibilidades técnicas de narrar a própria vida em vídeo.

Em 1987, Philippe Lejeune publicou um texto voltado exclusivamente para a autobiografia no cinema, intitulado *Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário*, que derivou da terceira parte de sua obra *Le pacte autobiographique* (1975). Neste momento, Lejeune reconhece a dificuldade da transposição de termos e referenciais próprios à análise das autobiografias escritas para o âmbito cinematográfico.

Para que se argumente, portanto, a favor da escolha dos objetos desta pesquisa, que, à primeira vista, mostram-se temática e metodologicamente divergentes, optou-se por apresentar, neste momento, as reflexões teóricas que possibilitaram a transposição supracitada.

O primeiro desafio de Lejeune para driblar a rigidez normativa de sua definição de autobiografia enquanto gênero literário é abrir mão de certos critérios de classificação, ou seja, expandir as fronteiras discursivas para além daqueles traços estabilizadores do discurso autobiográfico proposto em *L'autobiographie em France* (1971). Retomamos aqui a reflexão de nos questionar se vale a pena atribuir um teor normativo à autobiografia, principalmente diante da pluralidade de formas de autorrepresentação que compõem o “espaço biográfico” (ARFUCH, 2002).

A fim de vencer tal dificuldade, o autor francês propõe uma abordagem metodológica não mais baseada exclusivamente na análise interna, considerando, assim, a autobiografia como texto

narrativo em que a “verdade” ali expressa é anterior e externa ao texto autobiográfico, estando nele apenas refletida. Assim, ameniza a problemática em torno da necessidade da coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem para que uma obra fosse classificada como autobiográfica.

Tal coincidência aplica-se muito bem aos relatos escritos, que trabalham com um sistema sógnico distinto do cinema, baseado na representação simbólica das palavras. No entanto, quando partimos para a análise de obras que extrapolam essa configuração simbólica, encarando a possibilidade fílmica da reutilização de planos e sequências para cristalizar as experiências pessoais vividas a partir de vozes distintas, não mais concentradas unicamente na figura do cineasta, como é o caso de *Santiago* (2007), a definição de Lejeune encontra obstáculos, uma vez que se amplia a variedade de formas de narrar as próprias memórias.

Dessa maneira, chegamos ao segundo desafio observado por Lejeune para aplicar sua definição autobiográfica às obras do cinema de não-ficção, que consiste no estabelecimento do pacto autobiográfico entre documentarista e espectador, seguindo a lógica do pacto estabelecido entre autor e leitor.

No capítulo anterior, foram apresentadas as possibilidades de pactos, diante da diversidade de formas nas quais um escrito autobiográfico pode ser literariamente expresso pelo autor. Além do pacto autobiográfico, discutiu-se a aplicação do pacto romanesco e do pacto fantasmático, a partir da estrutura que a narrativa em primeira pessoa fosse desenvolvida (ALBERCA, 2007).

Ainda assim, diante desta diversidade, não se pode afirmar que tais configurações se aplicam ao cinema de não-ficção, incluindo o documentário autobiográfico, devido à diversidade de metodologias desenvolvidas especialmente para o fazer documental e às formas de expressar o “eu” autobiográfico diante das câmeras. O desenvolvimento tecnológico, bem como as novas metodologias resultantes do experimentalismo fílmico, torna os componentes do “espaço biográfico” de Leonor Arfuch ainda mais numerosos, o que, inevitavelmente, contribui para dificultar ainda mais a resolução destes dois desafios expostos por Lejeune.

Há, nas obras de Leonor Arfuch e Paula Sibila, utilizadas como referenciais teóricos para o desenvolvimento deste estudo, um panorama da profusão contemporânea de experiências midiáticas marcadas pelo desejo de autoexposição. É preciso lembrar que, assim como na literatura, a autorrepresentação em vídeo também apresenta pluralidade de formas e, para que se possa solucionar os problemas relacionados à definição da autobiografia no audiovisual e do pacto

estabelecido entre documentarista e espectador, mostra-se necessária uma pequena incursão nas ideias destas duas autoras que trazem a discussão para um contexto mais contemporâneo e, portanto, coerente àquele em que o documentário *Santiago* (2007) foi produzido.

#### 4.2.1 Possíveis soluções contemporâneas para os desafios de Lejeune

Ross McElwee, citado como um dos principais documentaristas do gênero autobiográfico, utilizava-se de uma técnica que, mais tarde, tornou-se sua assinatura em obras que intencionavam a representação de si próprio e de seu universo. Para compreender sua filmografia em totalidade, o espectador deve assistir aos documentários em ordem cronológica, uma vez que McElwee retoma questões trabalhadas anteriormente, em outras produções de sua autoria. Ou seja, há um aspecto de continuidade entre um documentário e outro.

A memória cinematográfica mostra-se, portanto, muito mais próxima do real do que aquela encontrada na literatura. Explico: há, na autobiografia literária, uma diferenciação clara entre o “eu” que viveu a situação narrada e o “eu” que a escreve, conforme foi demonstrado no capítulo anterior. O que se expressa nas palavras não pode, em sua totalidade, ser considerado aquilo que o autobiógrafo afirma que viveu e, portanto, o pacto autobiográfico mostra-se necessário para que se firme esse comprometimento de mão dupla, ou seja, o autor compromete-se em dizer a verdade de forma mais verossimilhante possível e o leitor compromete-se em acreditar naquilo que lê.

Em contrapartida, o pacto contratual entre o documentarista e o espectador não se faz, muitas vezes, necessário, uma vez que as lembranças dos fatos que constituem a narrativa autobiográfica estão cristalizadas no vídeo, em formato fílmico ou fotográfico, ou no áudio, em depoimento em primeira pessoa, voz *over* ou, ainda, na utilização de um terceiro, que faça parte da vida do documentarista, como é o caso de *Santiago*. Essa autenticidade indicial, que permite ao espectador comprovar o que vê e o que ouve na própria produção documental, permite-nos justificar o porquê torna-se inviável aplicar o pacto autobiográfico tal como propõe Lejeune (1975) no contexto audiovisual.

Essa particularidade fílmica levou-me a recorrer à obra *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008), de Paula Sibila. Isto porque a diversidade de experiências autobiográficas, muito mais evidentes na contemporaneidade, marcadas, essencialmente, pela exibição da

intimidade no ambiente *online*, está intimamente relacionada ao desejo de exaltação da própria vida e da curiosidade da vida alheia.

Essa transformação da vida privada na sociedade contemporânea trouxe certo protagonismo à questão autobiográfica, quando o debate se direciona ao fenômeno da espetacularização da intimidade a partir da introdução de novas mídias, sobretudo as digitais. O surgimento destas novas subjetividades e, conseqüentemente, formas de expressá-las, dificulta ainda mais a resolução dos desafios apresentados anteriormente. E, por isso, também demonstra a inevitabilidade de discutir tais questões sem trazê-las para o contexto atual.

“O predomínio do vivencial na atualidade se relaciona à obsessão de comprovação de testemunho, à vertigem do “ao vivo”, do “tempo real”, do verdadeiramente ocorrido” (ARFUCH, 2002, p. 61). Essa citação, retirada da obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, traduz de forma significativa o modo como a comprovação da veracidade dos traços autobiográficos, bem como a produção de sentido estabelecida pela exposição destes quando compartilhados com o espectador (ou qualquer instância que figure o receptor da narrativa autobiográfica), transformou-se diante das novas possibilidades de se construir uma narrativa autobiográfica.

Dito isto, é possível considerar como se estabelece essa nova configuração de pacto autobiográfico neste cenário de novas tecnologias digitais e eletrônicas, incluindo, é claro, os modos de fazer documental. No caso de *Santiago* (2007), em que as memórias do documentarista João Moreira Salles não são transmitidas ao espectador em primeira pessoa, os traços autobiográficos podem ser comprovados a partir das fotografias que aparecem no início do documentário, referentes à família Moreira Salles, à voz *over* do documentarista, que, muitas vezes guia a fala do mordomo, e, finalmente, ao que relata Santiago.

No entanto, ainda que a questão relacionada ao estabelecimento do pacto autobiográfico seja solucionada com a justificativa desta “idolatria da presença imediata” (DERRIDA *apud* ARFUCH, 2002, p.129) e com o estabelecimento do corpo e da voz como fontes legítimas de expressão do sujeito, resta, ainda, o desafio da conceituação autobiográfica nesta nova configuração de “espaço biográfico”, formado por múltiplas formas de autorrepresentação.

Sabendo que não há coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem no documentário de João Moreira Salles, questionei-me sobre sua conceituação como autobiográfico, uma vez que este é o fator protagonista na conceituação proposta por Lejeune em *L'autobiographie*

en France (1971). Quando o primeiro objeto de análise desta pesquisa, *Hospício é Deus: diário I* (1965) foi descrito, no capítulo anterior, este encaixou-se perfeitamente na conceituação tradicional; Maura Lopes Cançado é autora, narradora e personagem de seu diário íntimo. Portanto, fez-se necessário solucionar esta não coincidência presente em *Santiago* (2007) a fim de tornar coerente a análise comparativa entre estes dois objetos.

#### 4.2.2 Conceituando *Santiago* (2007): uma proposta menos normativa para a autobiografia

Interrogar-se sobre o sentido, os meios e o alcance de seu gesto, eis o primeiro ato da autobiografia: frequentemente o texto começa, não pelo ato de nascimento do autor (nasci no dia...) mas por um tipo de ato de nascimento do discurso, o “pacto autobiográfico”. Nisso, a autobiografia não inventa: as memórias começam ritualmente por um ato desse gênero: exposição da intenção, das circunstâncias nas quais se escreve, refutação de objetivos ou de críticas (...). Logo, a autobiografia interroga a si mesma; ela inventa a sua problemática e a propõe ao leitor. Esse “comportamento” manifesto, essa interrogação sobre o que se faz, não cessam uma vez o pacto autobiográfico terminado: ao longo da obra, a presença explícita (por vezes mesmo indiscreta) do narrador permanece. É aqui que se distingue a narração autobiográfica das outras formas de narração em primeira pessoa: uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena (LEJEUNE, 1998, p. 49)<sup>7</sup>

Temos, neste trecho extraído da segunda edição de *L'autobiographie en France* (1998), um posicionamento do autor que distingue a autobiografia das narrações em primeira pessoa,

---

<sup>7</sup> *S'interroger sur le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographie : souvent le texte commence, non point par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le...) mais par une sorte d'acte de naissance du discours, le « pacte autobiographique ». En cela, l'autobiographie n'invente pas : les mémoires commencent rituellement par un acte de ce genre : exposé d'intention, circonstances où l'on écrit, réfutation d'objectifs ou de critiques. (...) L'autobiographie s'interroge donc fatalement sur elle-même ; elle invente sa problématique et la propose au lecteur. Cette « conduite » affichée, cette interrogation sur ce qu'on fait, ne cessent pas une fois le pacte autobiographique terminé : tout au long de l'œuvre, la présence explicite (parfois même indiscreta) du narrateur demeure. C'est là qui distingue le récit autobiographique des autres formes du récit à la première personne : une relation constante y est établie entre le passé et le présent, et l'écriture y est mise en scène (LEJEUNE, 1998, p. 49).*

sugerindo, desta forma, que há outras características hierarquicamente semânticas capazes de fazer determinado excerto ser classificado como autobiográfico. Diante dessa reflexão, questiona-se a necessidade de considerar autobiográfica somente as narrativas em que há coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem.

A construção de uma subjetividade contemporânea, marcada pela descentralização do sujeito pós-moderno, é vista como desvio e infração à estrutura normativa proposta tradicionalmente pelo autor francês. No entanto, é impossível delimitar um gênero do discurso sem levar em consideração suas transformações contextuais.

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p. 39).

Ou seja, a colocação de Hall em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) mostra que, no contexto contemporâneo, fica impossível pensar em um sujeito dono de uma identidade una e homogênea, o que embasa, conceitualmente, a crítica à visão contratual dos pactos estabelecidos por Lejeune (1975) e de sua conceituação da maneira como foi apresentada no capítulo introdutório desta dissertação.

Para dar conta destas novidades que, normativamente, são vistas como “fora do gênero”, como o fazer documental de *Santiago* (2007), foi preciso recorrer à visão articuladora de Leonor Arfuch e aos conceitos de “nova autobiografia” e “autobiografia transversal” propostos por Alfonso de Toro (2007). Esse deslocamento da conceituação autobiográfica para a contemporaneidade torna evidente a dificuldade em se conseguir delimitar de maneira clara os diferentes gêneros das “escritas de si”, sejam eles expressos em palavras ou em vídeo.

Primeiramente, é preciso detalhar as ideias de Toro (2007), substancialmente importantes para essa proposta menos normativa para a autobiografia. O autor corrobora a ideia de Stuart Hall,

transpondo a autobiografia para um cenário de pluralidade de identidades, apresentando a fragmentação do sujeito pós-moderno como forma de representatividade dos fatos e memórias autobiográficas.

Ou seja, essa pluralidade formalística do “espaço biográfico”, sendo este uma “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas [...]” (ARFUCH, 2002, p. 58), demanda uma revisão conceitual a fim de atualizar a definição autobiográfica.

Tal revisão é proposta por Arfuch (2002), quando a autora argentina se propõe a responder o questionamento de como classificar estruturas híbridas, as quais ocupam um *locus* intermediário entre um gênero e outro das narrativas de si. Em uma de suas obras mais recentes, *La vida narrada: memoria, subjetividad y política* (2008), é possível identificar a necessidade de diluir certas fronteiras estabilizadoras de classificação discursiva, uma vez que é inviável, diante da variedade de formas de autorrepresentação, classificar as particularidades de cada processo edificador de uma narrativa autobiográfica. Essa constatação, juntamente com a estrutura encontrada em *Santiago* (2007), durante as análises realizadas para a composição desta pesquisa, levou-me, enquanto pesquisadora, a definir a autobiografia não mais a partir de um viés formalístico, mas, sim, através do prisma da intencionalidade.

Desse modo, vale considerar como obras autobiográficas todas aquelas em que há a intenção, explícita ou implícita, por parte do autor, de relatar fatos da própria vida, ainda que este relato não seja feito em primeira pessoa ou, no caso das produções audiovisuais, não haja corporificação do cineasta/documentarista frente às câmeras. Para exemplificar tal definição contemporânea de autobiografia, tem-se a figura de Santiago como mediador entre as lembranças de João Moreira Salles e a construção do sujeito deste no discurso estruturado pelo roteiro do documentário que veio a público em 2007.

Aqui, retomamos os três elementos a partir dos quais um enunciado é constituído: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional, o que os caracteriza como unidades da comunicação discursiva. Um gênero do discurso, de acordo com a conceituação de Bakhtin (1979) já exposta nesta dissertação, é um conjunto de enunciados estáveis que compartilham das mesmas características. Portanto, quando levados em consideração estes três elementos supracitados, é possível afirmar que a presença da primeira pessoa ou da imagem do autor frente às câmeras, que é o caso das produções audiovisuais, mostra-se optativa para a construção de uma narrativa autobiográfica, permitindo-nos posicionar o documentário que é objeto de análise desta pesquisa



no interior deste espaço biográfico que reúne a pluralidade de formas de autoexpressão dos sujeitos contemporâneos e pós-modernos.

A partir deste momento, após serem apresentadas soluções para os dois principais desafios encontrados por Lejeune para transpor o conceito de autobiografia da literatura para o audiovisual, sendo eles a quebra do paradigma formalístico da definição das fronteiras de um gênero do discurso e da necessidade do estabelecimento de um pacto contratual entre documentarista e espectador, a discussão é encaminhada à apresentação particularizada de João Moreira Salles e de sua obra autobiográfica *Santiago* (2007), conforme far-se-á a seguir.

#### 4.3 Vida e obra de João Moreira Salles: entroncamentos entre realidade e ficção



**Imagem IV:** João Moreira Salles em entrevista durante a 11ª CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto

Economista de formação, João Moreira Salles encontrou no cinema, mais especificamente no documentário, a maneira de expressar o viés artístico herdado dos seus pais, o empresário e embaixador Walter Moreira Salles e embaixatriz Elisa Gonçalves, que sempre demonstraram grande paixão pela arte. Carioca, nascido em 1962, e pertencente a uma das famílias mais ricas do Brasil, tem três irmãos nacionalmente conhecidos, cada qual sua particularidade.

Vale, neste momento, oferecer uma breve apresentação dos três irmãos de João Moreira Salles, uma vez que há certa influência destes na produção de João como um todo, bem como, mais especificamente, na produção de *Santiago* (2007).

Fernando Moreira Salles, o primogênito, além de atuar nas instituições bancárias da família, também se envolve com a produção cinematográfica de João e Walter. Em *Santiago* (2007), por exemplo, Fernando narra os trechos em voz *off* do roteiro. Em seguida, temos o renomado cineasta nacional Walter Moreira Salles, que dirigiu o filme *Central do Brasil* (1998) e, por fim, Pedro Moreira Salles, que é o que menos se relaciona com o cenário artístico, atuando com maior afinco nas atividades econômicas da família.

João Moreira Salles começou sua carreira no universo audiovisual em 1985, quando assinou o roteiro da série *Japão, uma viagem no tempo*, da extinta TV Manchete. Sua estreia na direção acontece em *China, o Império do Centro* (1987), obra na qual apresenta uma China em transição, procurando conciliar a cultura tradicional com a modernidade que chega ao país.

Faz-se necessário ressaltar, de antemão, que, durante a pesquisa bibliográfica para a realização deste estudo, pouco foi o material biográfico sobre João Moreira Salles encontrado formalmente no âmbito dos discursos acadêmicos, diferentemente de Maura Lopes Cançado, que já apresenta expressão considerável, ainda que tardia, na academia. A maioria das informações aqui compiladas é fruto da leitura de entrevistas concedidas pelo próprio documentarista a veículos especializados sobre cinema e documentário. Além disso, não há, até o presente momento, nenhuma biografia oficial do documentarista publicada por nenhuma editora<sup>8</sup>.

Iniciar-se-á, portanto, a incursão na vida de João Moreira Salles pela particularidade do *status* econômico e social pertencente à família deste. O privilégio de contar com uma das maiores heranças do país é algo que impacta diretamente na produção de João Moreira Salles, uma vez que, financiando a maior parte dos próprios documentários, o documentarista tem maior liberdade

---

<sup>8</sup> Dessa forma, como a intenção deste trabalho não é, desde o princípio, angariar material biográfico referente aos autores dos objetos analisados, conforme fez Maria Luisa Scaramella (2010), em sua tese sobre Maura Lopes Cançado, justifico a diferença entre o volume de dados apresentados sobre Maura, no capítulo anterior, e sobre João, neste capítulo. Deve-se ressaltar, no entanto, que todas as características pessoais do documentarista necessárias às futuras análises de *Santiago* (2007), incluindo os aspectos sociais que têm impacto direto na construção do roteiro autobiográfico mediado pelos depoimentos do mordomo Santiago, serão aqui descritas e detalhadas, não prejudicando em nenhuma instância o resultado da investigação proposta nos objetivos desta pesquisa.

em relação a seus prazos, temáticas escolhidas para abordagem e, principalmente, para praticar o experimentalismo, que se faz presente de forma notória em sua filmografia.

Vale ressaltar, ainda, que o documentarista fundou, ao lado do irmão Walter Moreira Salles, a produtora VideoFilmes. Inicialmente voltada para elaborar documentários para TV, a VideoFilmes foi responsável também por longas-metragens nacionais, como *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, e *Madame Satã*, de Karim Ainouz. Em 2006, criou a revista literária *Piauí*, que tem veiculação mensal, marcando presença também no cenário jornalístico brasileiro e, até o momento, dedica-se também a contribuir com as atividades do Instituto Moreira Salles (IMS), instituição cultural sem fins lucrativos, que será apresentada com maior detalhamento a seguir.

#### **4.3.1 O Instituto Moreira Salles (IMS)**

O interesse pela arte é transmitido de geração em geração pela família Moreira Salles. Walter Moreira Salles, o patriarca da família, fundou em 1987, como instituição cultural sem fins lucrativos, o Instituto de Artes Moreira Salles, reunindo um patrimônio cultural de grande peso para o cenário nacional e internacional.

De acordo com informações institucionais do próprio instituto, antes da inauguração de sua sede no Rio em 1999, o Instituto Moreira Salles já existia com esta denominação em Higienópolis, São Paulo (1996), sendo que desde 2017 localiza-se na Avenida Paulista, e em Belo Horizonte (1997). Mas essa história começa mesmo em 1987 com a criação do Instituto de Artes Moreira Salles e tem continuidade em 1990 com a criação da Casa de Cultura Poços de Caldas. Destacando-se na área da fotografia, com acúmulo de mais de 2 milhões de imagens, o IMS também atua na curadoria em âmbito musical, literário e iconográfico, possibilitando, assim, que os materiais sejam preservados para fins acadêmicos, investigativos ou contemplativos.

Um outro ponto forte do IMS é promover exposições de artes plásticas, fazendo com que artistas brasileiros e estrangeiros se tornem conhecidos e tenham o seu trabalho divulgado. Presente em três cidades – Poços de Caldas, no sudeste de Minas Gerais, onde nasceu em 1992, Rio de Janeiro e São Paulo – o IMS, além de catálogos de exposições, livros de fotografia, literatura e música, publica regularmente as revistas *ZUM*, sobre fotografia contemporânea do Brasil e do mundo, de frequência semestral, e *serrote*, de ensaios e ideias, quadrimestral.

Em relação ao cinema e ao documentário, áreas mais especificamente ligadas a João Moreira Salles e a este estudo propriamente dito, o IMS tem exibição constante de filmes, além de mostras de diretores brasileiros e estrangeiros. Outra frente de atuação no cenário audiovisual é a oferta de cursos e debates abertos ao público, além da edição de DVDs e divulgação de material sobre o tema.

Atualmente, a relação de João Moreira Salles com o instituto se dá, além de financeiramente, por meio de sua eventual colaboração nos eventos destinados à sétima arte. É importante ressaltar que o Instituto é um reflexo de toda a condição social exposta anteriormente, o que corrobora a ideia de que estar inserido em um contexto fértil para o desenvolvimento de suas obras documentais é fundamental para analisar os enredos de Moreira Salles, principalmente no tocante aos fatos autobiográficos do documentarista e a forma como são expressos em suas produções.

#### **4.3.2 Características fílmicas de João Moreira Salles**

Pode-se dizer que, à época de 1980, contexto no qual João aproxima-se da produção em vídeo, muito do cenário audiovisual havia sido transformado, principalmente a partir da influência de Eduardo Coutinho, que protagonizou a concretização do deslocamento do interesse da esfera pública para a esfera privada, principalmente no tocante a fatos cotidianos, conforme discutido na introdução desta dissertação. Essa flexibilidade temática possibilitou a João Moreira Salles a invenção de novas maneiras de narrar, investindo na ideia de que o documentário, assim como o documentarista, deve ter consciência de sua própria impotência diante dos problemas plurais do mundo, o que resguardaria de qualquer culpabilidade por focar assuntos do próprio interesse, os quais nem sempre teriam significativo impacto social e coletivo.

Para Moreira Salles, a preocupação com a forma e com os componentes extrafilmes, como os aspectos autobiográficos, é necessária para embasar a ideia de que os filmes e documentários não mudam o mundo, mas, sim, o próprio cinema. Ou seja, o documentarista trabalha a partir de um viés metalinguístico do documentário, interessando-se pelo experimentalismo e, conseqüentemente, com os desdobramentos deste na produção de sentido de suas obras.

Entre 1997 e 2007, João Moreira Salles dirigiu 8 documentários, com destaque para *Futebol* (1998), *Nelson Freire* (2003) e *Santiago* (2007), sendo, este último, objeto de análise desta pesquisa e vencedor do Grande Prêmio do Festival *Cinéma du Réel*, em Paris. Outra produção de destaque na carreira de Moreira Salles, a de maior importância em sua vida, foi a filmagem dos bastidores da campanha do então candidato à presidência Luiz Inácio da Silva, que resultou no documentário *Entreatos* (2004). Em 2017, lançou *No intenso agora*, seu último documentário produzido até o presente momento.

Aproveitando o gancho desta última produção divulgada, é válido expor a relação estabelecida entre o documentarista e a passagem do tempo em suas obras. Fazendo uma correlação entre *Santiago* (2007) e *No intenso agora* (2017), é possível perceber que o apelo ao processo memorialístico, bem como o resgate de memórias de experiências vividas no passado, é frequentemente utilizado como ferramenta para constituição semântica das obras, o que será detalhadamente analisado no próximo capítulo, quando serão contrapostas a produção de sentido do tempo-espaço de uma autobiografia literária e de uma autobiografia que se constrói a partir de técnicas audiovisuais.

Levando-se em consideração que os elementos constitutivos da narrativa mais importantes para a construção de um enredo autobiográfico são o tempo e o espaço, uma vez que a autobiografia pretende revisitar vivências passadas, lidando, diretamente, com o deslocamento desinencial e espacial do presente para o passado, é importante ressaltar essa preferência de João Moreira Salles, protagonizando-os em seus enredos.

A montagem do documentário *No intenso agora* (2017), por exemplo, conta apenas com imagens de arquivos, respeitando a temporalidade e espacialidade nas quais foram obtidas. Esse modo de fazer documental, que respeita o espaço e o tempo das memórias compartilhadas em tela, repete-se em *Santiago* (2007), quando, após um hiato de 13 anos, João Moreira Salles decide finalizar o documentário a partir das gravações brutas, sem inserir imagens captadas posteriormente ou que não estivessem dentro do escopo espacial das vivências do mordomo.

Retomando uma informação apresentada no capítulo introdutório desta dissertação, quando se discutiu a transformação do fazer documental a partir da década de 60, o que, posteriormente, abriu espaço para que o documentário autobiográfico se desenvolvesse, é notável como algumas características fílmicas de Moreira Salles assemelham-se àquelas encontradas nas produções de Eduardo Coutinho. A influência do trabalho deste não é novidade, visto que João a cita em diversas

declarações, quando questionado sobre suas inspirações para o desenvolvimento de suas próprias características fílmicas, e também pelo fato de que os dois documentaristas trabalharam juntos, durante determinado período, na produtora VideoFilmes.

Pode-se estabelecer, como exemplificação da proximidade do trabalho de ambos, certo paralelismo entre *Santiago* (2007) e *Jogo de Cena* (2007), documentário produzido por Coutinho no qual 83 mulheres comuns compartilharam suas histórias de vida com os espectadores, demonstrando como a relação entre o sujeito que sustenta a câmera na tomada e o mundo que a ele se oferece parte, em ambas as produções, essencialmente, do prisma da *mise-en-scène*. Ou seja, a intenção dos documentaristas, adotando esse modelo de produção audiovisual, é explorar camadas das personalidades de seus sujeitos por meio do modo de encenação direta.

Para detalhar a característica da encenação direta, utilizar-se-á a conceituação elaborada por Fernão Pessoa Ramos, no artigo “A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles” (2012):

O documentário trabalha bastante com atores naturais, pessoas comuns, que não são profissionais em expressar personalidades outras que si próprio. A presença da câmera, no entanto, pode transtornar seu jeito (e sua personalidade) de ser no mundo, constituindo uma primeira modalidade de atuação: eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem. Chamarei este tipo de atuação de encenação-direta (RAMOS, 2012, p. 25).

Ainda sobre essa *mise-en-scène* encontrada na produção de Moreira Salles e Coutinho, é preciso, neste momento, fazer um adendo à diferenciação da construção do sujeito a partir da perspectiva de cada documentarista. Coutinho repete um tipo de preparação de cena para colher os depoimentos de suas obras, optando por não ter contato prévio com as personagens antes das tomadas do filme. Há, portanto, um desconhecimento necessário para que se atinja a produção de sentido advinda do inesperado.

Em contrapartida, *Santiago* é um personagem conhecido de Moreira Salles, próximo de sua família, com o qual conviveu diariamente por mais de três décadas. Por isso, a particularidade da construção do sujeito nas produções do documentarista é outro fator de extrema importância para as análises que serão feitas posteriormente. Tomar-se-á a construção do sujeito em *Santiago* (2007)

como referência, uma vez que esta é a obra que compões o *corpus* de análise desta pesquisa. A apresentação deste sujeito autobiográfico e a perspectiva metodológica a partir da qual se pretende investigá-lo serão descritas junto à apresentação da obra em si.

#### 4.4 *Santiago (2007)*

As filmagens de Santiago começaram em 1992, quando Moreira Salles tinha apenas 29 anos, mas, somente em 2005, o documentarista decide retomar a produção do documentário que trata do personagem de mesmo nome, Santiago Badariotti Merlo (1912–1994), o mordomo da família Moreira Salles por mais trinta anos. Santiago, que nasceu na Argentina, trabalhou na casa da Gávea, que hoje abria o Instituto Moreira Salles, centro de referência para a música e para a fotografia no Rio de Janeiro.

Personagem peculiar, o mordomo levou uma vida solitária e desenvolveu, em sua solidão, o hábito de escrever a respeito da história de dinastias do mundo todo, o que comprova sua dedicação à nobreza que sempre o rodeou. O fato de ter milhares de páginas empilhadas, mais especificamente trinta mil, as quais aparecem em muitas cenas do documentário, é apenas uma das particularidades deste personagem que viveu sua aposentadoria em um pequeno e singelo apartamento.

Em cinco dias, João Moreira Salles gravou nove horas de um material impregnado de lembranças e contradições. Santiago, apesar de ocupar uma posição desfavorecida na hierarquização social, abaixo do patrão e sua família, apresenta gostos refinados e peculiares, como quando descreve um de seus musicais preferidos, *A roda da fortuna* (1953), de Vincente Minnelli, com Fred Astaire e Cyd Charisse, ou quando João lembra que uma noite, quando ainda era bem pequeno, seus pais dispensaram o mordomo dos serviços e saíram. Mais tarde, o garoto acordou com o som do piano e tratou de verificar o que se passava. Encontrar Santiago tocando o instrumento não era exatamente uma novidade, mas descobri-lo fazendo isso vestindo fraque foi uma surpresa. Ao questionar a razão de ele usar aquele traje, ouviu: “*Porque é Beethoven, meu filho*”. Anos mais tarde, percebeu a força da resposta elaborada por um mordomo que, entre outras peculiaridades, rezava em latim e nutria um profundo vínculo com a tradição.

Narrado em primeira pessoa, na voz do irmão, Fernando Moreira Salles, a produção atribui à narração em *off* a responsabilidade de revelar as intenções do diretor em relação àquilo que se constrói na tela, apostando na metalinguagem e na “intensificação e explicitação auto-reflexiva dos artifícios, muitas vezes em nome de um ‘choque do real’, e que acabam por criar novas ilusões de transparências” (FELDMAN, 2008, p. 240).

Mesmo que o diretor seja, na maior parte do tempo, mais protagonista do que Santiago, compreende-se o fato de o mordomo emprestar seu nome ao filme. É ele quem faz a mediação e estabelece marcos entre o tempo pretérito e o presente, entre João e sua história pessoal e familiar, entre João e seu criado, entre João e o próprio João.

Outra questão instigante em relação à construção do personagem Santiago é aquela referente ao narrador. *A priori* imagina-se que Santiago seja o próprio narrador, uma vez que se posiciona frente às câmeras, atuando como locutor do discurso. No entanto, o próprio diretor entra em cena e faz da sua presença um traço distintivo e importante para se compreender a narrativa, sobretudo devido ao texto confessional que costura o desenvolvimento e à relação travada entre documentarista-documentado/patrão-empregado.

Os indícios de entrecruzamentos e hibridizações presentes no espaço biográfico da obra podem ser vistos na trama complexa entre o vínculo afetivo e a diferença irreduzível de lugares e funções ocupadas pelo mordomo Santiago e por João Moreira Salles, que enxerga no discurso do primeiro uma oportunidade de trazer à tona a própria memória (VASCONCELOS, 2017). Diante desta interpretação, Santiago pode ser considerado a personificação das memórias afetivas de João Moreira Salles.

Voltando a apresentação do documentário mais especificamente para o *making-of* de produção, Santiago repete várias vezes determinadas falas a pedido do diretor, que procura a forma exata para expressar o momento<sup>9</sup>. Essa excessiva preocupação formal, que coloca em segundo plano a humanidade do retratado, é uma das razões que impedem a conclusão do filme.

Para que se apresente traços fílmicos referentes a esta característica, é preciso retomar o conceito de encenação direta supracitado, assim complementado e contextualizado por Ramos (2012):

---

<sup>9</sup> Características exemplificadas nos seguintes trechos do documentário: 00:43:28 até 00:45:18; 01:03:40 até 01:05:25; 01:11:40 até 01:12:30.



Salles constantemente dá ordens, às vezes em tom autoritário, compondo a personagem com interferência bem maior que a permitida pela encenação-direta. A montagem de 2005 nos deixa ouvir as instruções em off: “agora, Santiago, você levanta, fica um pouco nessa posição, pensa na sua avó, na minha mãe”; “agora conta a história do embalsamador”; “fala de novo sem citar meu nome”; “volta para baixo”; “vamos fazer de novo” etc. O roteiro da versão original (assim como o trecho editado que nos é mostrado no início da versão de 2005) tem edição alternando a imagem de Santiago com inserts extradiegéticos que não pertenceram ao contexto do depoimento e que o ilustram em montagem alternada (RAMOS, 2012, p. 39).

Outro motivo para justificar o hiato entre as filmagens e o lançamento é o distanciamento da câmera em relação à Santiago. A causa desse afastamento é apontada com muita propriedade pelo narrador no trecho narrado em voz off: *“Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo”*<sup>10</sup>.

Incapaz de romper os limites de sua posição, o diretor não alcança seu personagem. Ao esclarecer essa incapacidade, o filme revela uma de suas mais pungentes qualidades enquanto documentarista: a transparência metalinguística.

#### **4.4.1 A construção do sujeito autobiográfico a partir da estrutura em *mise-en-abîme***

“Consome-se ‘eu’ alheio para alimentar seu próprio eu” (LEJEUNE, 2008, p. 223). A colocação de Lejeune nos permite retomar o conceito dos limites exotópicos apresentados no primeiro capítulo, no qual se discute as questões teóricas relacionadas ao gênero autobiográfico, partindo de sua estrutura performática em *mise-en-abîme*, conceito utilizado pela primeira vez por

---

<sup>10</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 1:12:30 a 1:13:30.

André Gide (1893) ao falar de narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, que influencia diretamente nas produções de sentido causadas pela obra.

O conceito é desenvolvido também a partir da perspectiva de Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas* (1969), resultando na noção de “narrativas encaixadas e narrativas encaixantes”, de modo que esta seria uma classificação plausível para uma estrutura narrativa na qual “cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos” (TODOROV, 1969, p. 32).

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 125).

Neste momento da discussão, apresentar a estrutura em *mise-en-abîme* é importante, já que o sujeito autobiográfico não é o protagonista do documentário, aquele que profere o discurso frente às câmeras. A história de vida de João Moreira Salles, responsável pela escrita e direção do roteiro, insere-se em meio à narrativa da história de vida do mordomo Santiago, sugerindo, portanto, a existência e confluência de duas narrativas distintas.

Diante desta configuração da construção do sujeito autobiográfico, que se edifica a partir da narrativa de *outrem*, pode-se dizer que a inscrição das micronarrativas autobiográficas, referentes à vida de João Moreira Salles, dentro da narrativa principal faz parte da estruturação do documentário *Santiago* (2007).

Por isso, é preciso estabelecer um parâmetro de análise que com esta estruturação seja coerente. Neste capítulo, apresentei a conceituação contemporânea de autobiografia, assim como soluções para os desafios propostos por Lejeune, com a intenção de justificar teoricamente a classificação de *Santiago* (2007) como obra autobiográfica, uma vez há esse entroncamento de narrativas derivado da não coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem.

No entanto, é preciso, antes de iniciar o capítulo de análises propriamente dito, apresentar qual o caminho metodológico escolhido para que se possa contrapor este documentário autobiográfico ao diário de Maura Lopes Cançado, conforme proposto como objetivo desta pesquisa. Tomando como referencia a obra *A análise do filme* (2004), vale lembrar que:

(...) diremos então que não existe qualquer método aplicável\_igualmente\_ a todos os filmes, sejam quais forem. Todos os métodos de alcance potencialmente geral que iremos evocar devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto (AUMONT, MARIE, 2004, p.31).

Ou seja, diante de tal variedade, a escolha da metodologia requer um exercício de elaboração de hipótese por parte do pesquisador, conforme sugere Jacques Aumont e Michel Marie. Dentre as possíveis vias de análise cabíveis ao documentário autobiográfico, optou-se, neste estudo, pela perspectiva da análise narrativa, uma vez que é a partir da inserção de uma narrativa dentro da narrativa do personagem, no caso, Santiago, que se desenvolveu a estrutura autobiográfica da obra que é o objeto de análise.

Como justificativa teórica para a escolha da análise narrativa como viés para as reflexões categóricas que se darão a seguir, temos, além do referencial *A narrativa cinematográfica* (2009), de André Gaudreault e François Jost, o seguinte trecho da obra *Life as narrative* (1987), do psicólogo Jerome Bruner, que é especialista em analisar relatos autorreflexivos de vida sob a forma narrativa:

A primeira tese é a seguinte: parece que não temos nenhum outro modo de descrever o "tempo vivido" a não ser em forma de narrativa. O que não quer dizer que não haja outras formas temporais que possam ser impostas na experiência do tempo, mas nenhuma delas consegue capturar o senso de tempo "vivido": não são formas temporais do calendário ou relógio, nenhuma delas (...). Minha segunda tese é que a mimese entre o que se diz vida e a narrativa é uma via de mão dupla: o que significa dizer que assim como a arte imita a vida, no senso aristotélico, a vida imita a arte, de acordo com Oscar Wilde (BRUNER, 1987, p. 12-13).

Após a apresentação e discussão dos conceitos teóricos necessários para embasar a questão autobiográfica no âmbito dos gêneros do discurso, da literatura e do universo audiovisual, iniciar-se-á a parte analítica deste trabalho. Dessa forma, a análise, a partir de conceitos de uma narratologia comparada, buscando identificar relações de sentido entre a autobiografia literária e

o documentário autobiográfico, assim como as diferenças na produção de sentido causadas pelas singularidades de suas configurações, será apresentada no capítulo a seguir.

## **5. A produção de sentido autobiográfico: uma análise comparativa e dialógica entre os relatos de Maura Lopes Cançado e o roteiro de *Santiago*, de João Moreira Salles**

Neste capítulo, aplicar-se-á a metodologia proposta para o cumprimento dos objetivos gerais e específicos desta pesquisa, bem como os resultados finais de todo o percurso da pesquisadora. Primeiramente, serão apresentadas as estratégias metodológicas utilizadas, sendo elas a análise quantitativa e a categorização, para que se pudesse, em seguida, analisar, comparativamente e dialogicamente, os objetos de análise desta pesquisa.

É importante salientar, neste momento inicial, que a análise comparativa é um caminho possível para demonstrar, sistematicamente, que a pluralidade do espaço biográfico e a conseqüente diversidade de modos de fazer uma autobiografia abrem espaço para diversas produções de sentido a partir do desenvolvimento de um mesmo gênero. As discussões, que tiveram início no campo estrutural e categórico, quando falamos sobre a questão da expansão das fronteiras formalísticas e conceituais do gênero autobiográfico, principalmente no capítulo anterior, permeiam, agora, o campo semântico.

Tratando-se, portanto, do campo semântico, é necessário, ainda antes das análises, apresentar dois conceitos que são de extrema importância para guiar o percurso analítico à luz do dialogismo, que são: a monofonia e a polifonia. Identificar a aplicabilidade e a diferença existente entre eles possibilitará que, posteriormente, as vozes componentes dos discursos de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles possam ser isoladas e investigadas com maior clareza.

Por isso, esta se mostra uma ocasião favorável para que se responda à pergunta: é possível delimitar categorias que atuem como indícios de que determinada produção, seja ela literária ou audiovisual, enquadra-se no gênero autobiográfico? Ainda: como a diversificação das possíveis formas de narrar a própria vida, levando-se em consideração os avanços tecnológicos e metodológicos na área da narratologia, impacta na produção de sentido dos traços autobiográficos? E finalmente: quais são as convergências e divergências entre a autobiografia literária e autobiografia no audiovisual, principalmente no documentário autobiográfico, uma vez que, nos capítulos anteriores, foram expostas as particularidades de cada um destes sistemas sógnicos?

São estas, as hipóteses que se pretende solucionar a partir da aplicação dos passos

metodológicos que serão apresentados a seguir.

## 5.1 A categorização

A categorização dos traços delimitativos do discurso autobiográfico propostas por Davis (2003) nos objetos de análise, sendo eles obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965) e no documentário *Santiago* (2007) permite-nos identificar semelhanças e disparidades na produção de sentido literário e audiovisual, o que justifica a escolha dos objetos em questão. Uma outra justificativa para a escolha de obras tão díspares e singulares, sem relações íntimas entre modos de produção e temática, é a questão da centralidade das figuras do autor, narrador e personagem em um só indivíduo, proposta pela conceituação tradicionalista e que pode ser vislumbrada nos escritos de Maura Lopes Cançado, em contraposição à uma descoincidência entre as instâncias, que corresponde às conceituações autobiográficas contemporâneas e pós-modernas, exemplificada pelo roteiro e edição de João Moreira Salles.

A aplicação da análise de conteúdo requer, inicialmente, a estruturação de categorias, que viabilizarão o mapeamento dos traços recorrentes nos materiais que compõem o conjunto analítico deste trabalho. No caso dessa pesquisa, serão 6 no total e estão descritas a seguir. As categorias foram elencadas a partir da teoria sobre discursos biográficos e autobiográficos propostos na obra de Kathy Davis, *Biography and Society* (2003), principalmente nas questões centralizadas no capítulo “Biography as critical methodology”.

É importante ressaltar que as denominações atribuídas às categorias resultaram do trabalho de reflexão da própria pesquisadora, a partir das problemáticas apresentadas por Davis (2003), uma vez que não há, na literatura recorrente sobre o tema, categorizações já organizadas exclusivamente para discursos autobiográficos. Ou seja, este conjunto não se encontra tal como qual na obra supracitada, sendo uma síntese exclusiva daquilo que a pesquisadora angariou ao longo do percurso metodológico.

A primeira concentra-se nas ambiguidades presentes nos discursos autobiográficos (A). Esta categoria reúne os traços que demonstram as ambivalências e contradições nos escritos de Maura Lopes Cançado, bem como na organização da edição final do roteiro de *Santiago* (2007). Neste conjunto, pretende-se agrupar fragmentos relacionados às digressões que aproximam o passado do

tempo presente do discurso.

A segunda categoria enfatiza as descontinuidades lógico-temporais (**D**). Esta categoria reúne os fragmentos impregnados pela inevitável falha memorialística humana, a qual não pode dar conta de armazenar todos os fatos de uma vida sem que haja lacunas que afetem diretamente na coerência do discurso. Lacunas estas que, muitas vezes, são preenchidas de ficcionalidade, o que será demonstrado por trechos de *Hospício é Deus: diário I* (1965) que não correspondem à biografia derivada da pesquisa documental acerca de Maura Lopes Cançado, bem como por passagens em que o mordomo Santiago é direcionado a formular uma resposta que satisfaça as vontades de João Moreira Salles, sem que nesta fala haja qualquer continuidade lógico-temporal com a infância real do documentarista. Nesta segunda categoria pretende-se afirmar a hipótese inicial de que a busca memorialística em relação à descoberta identitária é, de fato, o que rege e predomina nos discursos autobiográficos, acima até da coerência em relação ao tempo, enquanto elemento constitutivo destas narrativas.

A terceira categoria reúne os resgates memorialísticos de tempos anteriores àquele do presente do discurso autobiográfico (**RM**), o que é categoria essencial para a organização do discurso e da visão que se constrói de si mesmo. Maura Lopes Cançado, em muitos trechos de seu diário íntimo, cita fatos de como era sua vida no interior de Minas Gerais, acontecimentos de sua adolescência, marcada pela fortuna acumulada do pai e pela castração de sua liberdade expressivo-criativa pelos costumes conservadores aos quais foi exposta desde menina. Já João Moreira Salles, após o hiato de 13 anos entre produção e edição final do documentário *Santiago* (2007), seleciona, das 9 horas de gravação bruta, muitas falas referentes à época de sua infância, quando explorava, na companhia do mordomo, a imensidão da mansão da Gávea.

Na quarta categoria, descrever-se-á a dissociação entre a instância de “autor-criador” e “autor-indivíduo” proposta por Alberti (1991) (**D1**). Neste conjunto, reunir-se-á as múltiplas visões do “eu” e a descentralização do sujeito pós-moderno, classificado como um sujeito fragmentado, conforme apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, a partir das descrições variadas de si mesma, no caso de Maura Lopes Cançado, e dos comentários realizados em voz *off* por João Moreira Salles, durante as gravações do documentário *Santiago* (2007), que demonstram certa irritação e desaprovação de sua representação em algumas memórias, em contraste com o direcionamento e construção do próprio “eu” proporcionado pelo seu poder enquanto editor das gravações brutas.

A quinta categoria apresentará o conjunto de traços relacionados às ambientações memorialísticas (A1). Nesta categoria, incluir-se-á fragmentos nos quais constem descrições espaciais, bem como ambientações, que, de certa maneira, impactaram direta ou indiretamente na construção das narrativas auto representativas. Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), por exemplo, o contraste entre a liberdade demonstrada pela vida na fazenda durante a infância e adolescência e a vida adulta, enclausurada nos manicômios, é fator decisivo para que Maura escreva, em tom de denúncia, sobre como o espaço influencia a construção de si mesma enquanto sujeito social. Dessa maneira, essa categoria priorizará o espaço enquanto elemento constitutivo das narrativas.

Por fim, na sexta e última categoria, pretende-se agrupar os impactos contextuais das vozes sociais externas nos discursos autobiográficos de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles (I). Este conjunto atuará como gancho essencial para que se dê continuidade às análises dialógicas dos discursos, que serão apresentadas no item seguinte deste capítulo, principalmente no tocante ao impacto do Outro, enquanto sociedade pós-moderna, na construção de si mesmo.

<b>Ambiguidades</b>	<b>(A)</b>
<b>Descontinuidades lógico-temporais</b>	<b>(D)</b>
<b>Resgates memorialísticos de tempos passados</b>	<b>(RM)</b>
<b>Dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo”</b>	<b>(D1)</b>
<b>Ambientações memorialísticas</b>	<b>(A1)</b>
<b>Impactos contextuais das vozes sociais externas</b>	<b>(I)</b>

**Quadro III:** Categorização dos traços delimitativos do discurso autobiográfico

## 5.2 Análises dialógicas: estudos comparativos

O conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin (1979), já foi apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, portanto, neste item, em específico, apresentar-se-á o resultado das análises comparativas entre os objetos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Para que se realizem as análises comparativas dialógicas, no entanto, é preciso que se



compreenda dois conceitos indispensáveis à investigação das vozes sociais que compõem o segundo e o terceiro conceitos dialógicos apresentados por Fiorin (2008). Assim, justifica-se o próximo item deste capítulo, com a intenção de enriquecer o embasamento teórico para a exposição do resultado das futuras análises desta dissertação.

### **5.2.1 Parâmetros analíticos para a seleção dos fragmentos autobiográficos do *corpus* desta pesquisa**

Levando em consideração a delimitação de seis categorias a partir da constância de certas unidades de registro, sendo elas: ambiguidades (**A**), descontinuidades lógico-temporais (**D**), resgates memorialísticos de tempos passados (**RM**), dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (**DI**), ambientações memorialísticas (**A1**) e impactos contextuais das vozes sociais externas (**I**), teremos seis análises comparativas dialógicas, as quais serão referentes a cada uma das categorias supracitadas. Intenciona-se apresentar as relações dialógicas estabelecidas entre os discursos de Maura Lopes Caçado e João Moreira Salles em cada temática recorrente na obra literária e na produção audiovisual que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Para a escolha dos fragmentos analisados comparativamente, utilizou-se o critério de semelhança temática, além da importância da experiência narrada diante do contexto histórico-social amplo, no qual seus autores estavam inseridos. A partir da fundamentação teórica defendida por Brait (2006), sabe-se da importância contextual na elaboração de uma análise com perspectiva bakhtiniana.

Deve-se ressaltar que, a partir do momento em que comparamos dois modos de produção de sentido distintos entre si, a literatura e o documentário audiovisual, é necessário que, em cada análise comparativa, a pesquisadora demonstre as singularidades literárias e audiovisuais de cada fragmento, uma vez que há certas instâncias que impossibilitam uma comparação direta. Ou seja, uma narrativa literária tem suas limitações, enquanto texto verbal, assim como uma narrativa audiovisual tem as próprias restrições, enquanto canal imagético e sonoro da mensagem autobiográfica, o que será demonstrado na amostra analítica a seguir.

### 5.3 Análises dialógicas

#### 5.3.1 Ambiguidades (A)

##### **Contradições: a tensão entre o “eu” e o “outro”**

A exposição nua e crua dos fatos da própria vida pode ser dolorosa, tanto para quem os escreve, quanto para quem os lê. O uso da ambiguidade, neste caso, é feito com a intenção de preservar o íntimo e o mistério de quem escreveu. Metaforicamente, é como apresentar um corpo nu recoberto por uma fina camada que torna a interpretação menos literal.

É, inclusive, a categoria da ambiguidade que abre espaço para a discussão sobre o que é real e sobre o que é ficção nas obras autobiográficas na qual é aplicada. Após a análise dos objetos desta pesquisa como um todo, nota-se que Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles mantêm, em seus discursos, uma neblina que separa, tenuamente, o real do imaginado, sendo o imaginado tudo aquilo que o autor idealiza sobre si mesmo.

Para exemplificar a presença desta primeira categoria, escolheu-se o seguinte trecho da obra *Hospício é Deus: diário I* (1965) com a finalidade de se realizar a análise dialógica a partir das ambiguidades presentes em seu conteúdo:

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é o que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros [dos loucos]. Não conseguem transpor o “Muro”, segundo Sartre. É a resistência.(...) Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado – que prefiro chamar de santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. O que aparentam é a inviolabilidade de seu mundo (CANÇADO, 1965, p. 27).

Neste momento da narrativa, Maura contradiz seu ponto de vista quando diz que “estar internado no hospício não significa nada” (CANÇADO, 1965, p. 27), uma vez que, anteriormente, denuncia o espaço manicomial como um agravante para os diagnósticos dos doentes mentais. Neste mesmo trecho, a autora atribui significado ao estar no interior dos muros da instituição, afirmando que, ao transpassar a barreira, os loucos passam ao estado de santidade, contradizendo,

novamente, a alegação da falta de significado.

À luz da heterogeneidade de vozes que compõem o discurso dialógico de Bakhtin (1979), pode-se dizer que tal contrariedade, que se repete em outros trechos da obra, existe graças aos conflitos engatilhados pelo discurso social e histórico acerca da loucura, conforme descrito no terceiro capítulo desta dissertação. O que significa afirmar que há, no diário íntimo da autora, um impacto direto dos conceitos e posicionamentos que, ao longo dos anos de internação, formariam a bagagem discursiva de Maura sobre estar inserida em um ambiente manicomial.

O conceito da loucura, que, de acordo com Foucault (1978), sofreu diversas alterações no transcorrer do tempo, consequência das transformações contextuais ao qual esteve submetido, é definido no discurso daqueles que falam sobre ele, independentemente da forma como estes se relacionam com a loucura, podendo ser sujeito ativo, ou seja, taxado de louco, ou passivo, quando enxerga a loucura apenas de uma perspectiva externa. Por isso, Maura Lopes Cançado, apesar de, em muitas passagens, indicar que enxerga suas companheiras de manicômio naturalmente, entre em contradição, quando tem seu discurso influenciado pelas vozes sociais e externas, afastando-se ou se aproximando daquelas que, contextualmente, seriam suas iguais.

Uma outra maneira a partir da qual se expressa a categoria da ambiguidade em seu diário íntimo, com a finalidade de amenizar a realidade de decadência social sofrida pela mesma, é quando relata sua experiência no Sanatório da Tijuca, em comparação aos outros manicômios que a haviam abrigado, principalmente em relação à Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, que fora o local de sua primeira internação no Rio de Janeiro. Essa comparação entre instituições manicomiais mostra-se ambígua porque relata, simultaneamente, a degradação psicológica e financeira da escritora.

À primeira vista, quase todo o trecho fala sobre as diferenças estruturais entre a Casa de Saúde e o Sanatório da Tijuca, entretanto, em determinado momento, Maura diz que “agora, compreendo que o dinheiro suaviza tudo: até a loucura” (CANÇADO, 1965, p. 109). De certa forma, a mudança de uma instituição elegante e frequentada por pessoas agradáveis, a Casa de Saúde, para outra, o Sanatório da Tijuca, que representa a força e o descaso do Estado para com seus pacientes, demonstra também a transformação de seu *status* social.

Vagamente recordava uma passagem na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista. Agredira uma médica e uma guarda, atirando-lhes bolas de bilhar. Foi assim: joguei uma mesinha de centro (de vidro) de encontro à mesa de

pingue-pongue, quebrando-a. A tal médica aproximou-se e disse: “Dona Maura, é senhora é bastante bonita para chamar a atenção sem dar shows”. Respondi-lhe: “Os shows me agradam e não são da sua conta. A propósito de beleza, a senhora é a mulher mais feia aqui dentro”. Mandou prender-me para aplicar-me Sonifene. Corri para as mesas de bilhar, apanhei as boas e atirei-as nela. Podia recordar essa passagem, tinha consciência da minha agressividade, temia uma represália. E agora eu estava ali: fazia frio, um frio úmido, penetrante, eu usava apenas uma camisola de nylon cor-de-rosa. De vez em quando uma enfermeira abria a porta do quarto, ameaçando-me se eu não ficasse quieta. Pedi que chamassem pessoas conhecidas. Precisava saber. Perguntava onde estava, ninguém respondia (CANÇADO, 1965, p. 110-111).

Neste trecho, escrito em 16 de dezembro de 1959, temos, visivelmente, a transformação da maneira como Maura era tratada, demonstrando que o deslocamento de seu posicionamento, de paciente à louca, significa mais do que apenas uma questão psicológica. Enquanto estivera na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, pagando caro pelo seu tratamento, podia dar seus “shows”, exibindo sua mania de grandeza, conforme fora diagnosticada anteriormente. No entanto, com o esgotamento do dinheiro de sua herança, Maura não tinha mais condições financeiras ou influências sociais para bancar uma instituição privada, sendo encaminhada, portanto, para um sanatório público.

Em outros trechos, que tratam especificamente sobre o passado de abundância da autora, é possível identificar certa vaguidade proposital, o que nos remete ao conceito de memória, - e à influência deste na produção autobiográfica, trabalhado no capítulo introdutório desta dissertação. Não se pode negar a natureza ficcional das memórias, ainda que, ao final de uma produção autobiográfica, espera-se ter uma história mais completa sobre a própria vida. Ou seja, Maura, quando fala de seu passado de riqueza, mostra-se ambígua, entre a não importância e a saudade, com a intenção de preservar o inevitável mistério de como se sente atualmente em relação à transformação social consequente de suas próprias escolhas.

Aos vinte e dois anos vim para o Rio. Gastara toda a minha herança. Pensava seriamente e trabalhar; entretanto, diziam-me, a maneira mais “decente” de viver, sendo jovem, bonita e sem dinheiro, seria à custa de um amante rico. Vivi um ano com muito dinheiro, em completo desequilíbrio psíquico. Não aceitava aquela situação, talvez pela minha formação burguesa, mas, acredito, sobretudo pela minha dependência financeira (CANÇADO, 1965, p. 106).

Freud, em sua obra *Interpretação dos sonhos* (1900), afirma que teremos uma excelente memória dos fatos da infância, mesmo que eles não tenham ocorrido, ou não tenham acontecido bem como lembramos. O importante é que façam sentido e tenham significado para nós. A ambiguidade, em *Hospício é Deus: diário I* (1965) é, portanto, justificada, como uma maneira de a autora tornar menos explícita a autoimagem que construiu após passar anos de sua vida rodeada por figuras que, socialmente, eram taxadas como loucas, criando um espaço narrativo favorável à ideia de que ela, enquanto escritora, não faz, verdadeiramente, parte daquele contexto, observando-o a caráter de experimentação para seus escritos.

O leitor, dessa forma, não consegue delimitar a linha transitória entre a degradação moral, financeira e psicológica da autora, que o confunde quanto ao seu jogo de cintura para lidar com as situações degradantes e o sofrimento causado pelas mesmas, reforçando ainda mais a ideia de que as fronteiras entre a autobiografia e a autoficção são tênues demais para existirem sistematicamente.

Partindo para a análise da ambiguidade no roteiro do documentário *Santiago* (2007), pode-se dizer que a narrativa autobiográfica é também dialógica e, por isso, apresenta divergências entre o pensamento do diretor e as vozes sociais com as quais dialoga no período em que busca resgatar suas memórias, bem como naquele em que as vivenciou. Tais vozes sociais são representadas, na filmagem, pela figura protagonista do mordomo Santiago que, muitas vezes, ao responder uma pergunta, é repreendido pelo diretor até oferecer a informação desejada pelo mesmo, e pela figura do documentarista, representando, assim, o dialogismo existente no esquema social hierárquico no qual estas figuras estão inseridas.

A interação entre o mordomo e o documentarista pode ser visualizada na tela representada na Imagem V:



**Imagem V:** João Moreira Salles e o mordomo Santiago em cenário utilizado para as filmagens do documentário, em 1992. João fornecia as instruções de posicionamento e direcionava o discurso de Santiago em diversos momentos da produção.

O teor autobiográfico do documentário, quando analisado à luz das contradições, afasta-se da produção de sentido atribuída às ambiguidades presentes no diário autobiográfico de Maura Lopes Cançado. Esse afastamento entre o documentário e a obra literária dá-se, principalmente, pelos papéis do audiovisual na formulação de articulações estéticas e políticas do afeto. De acordo com Vasconcelos (2017), “onde falha ou falta o discurso, é a expressividade do corpo que pode nos ajudar a acessar o tema ou sujeito que a câmera busca investigar como pode ser observado em *Santiago*” (VASCONCELOS, 2017, p. 18).

Ou seja, a ambiguidade é uma categoria que, apesar de comum às obras autobiográficas, apresenta uma produção de sentido distinta na literatura e no cinema documental, devido, principalmente, às formas de contato estabelecidas com o leitor e/ou espectador. Enquanto a primeira faz uso desta categoria a partir da simbologia da palavra, oferecendo, portanto, o texto como representante da realidade memorada pelo autobiógrafo, o segundo apresenta esta confluência de vozes do discurso que formam o enredo na tela, a partir de uma representação performática. No entanto, a insatisfação de alguns críticos e espectadores reside no fato de que,

para eles, os produtores audiovisuais não conseguem reproduzir a realidade do texto literário com a mesma qualidade.

Essa ambigüidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem (MARTIN, 2003, p. 18).

Em *Santiago* (2007), temos, portanto, o caráter ambíguo da realidade que se intenciona demonstrar a partir das filmagens. João Moreira Salles não deixa claro, à primeira vista, se o protagonismo se encontra na voz do mordomo ou em seus recortes e direcionamentos de cena. No entanto, diferentemente da obra literária, não há como negar certas disposições cênicas transmitidas ao espectador que, invariavelmente, desmistificam essa ideia de mistério ambíguo tão presente nos escritos de Maura.

Uma outra contradição que reafirma os traços autobiográficos derivados da edição tardia de João Moreira Salles é a primeira cena de *Santiago* (2007). O documentário inicia-se com uma música e uma sequência de fotos que demonstram o sentimento de solidão da mansão dos Moreira Salles neste e em remotos tempos. O diretor contradiz-se, quando, apesar de anunciar o mordomo como protagonista, enfatiza seus próprios sentimentos, introduzindo o espectador ao universo de sua memória pessoal.

A cena inicial da porta da mansão, atuando como moldura memorialística, é uma evidência imagética desta ambigüidade existente entre o universo de Santiago e àquele pertencente à infância de João Moreira Salles. Isto porque o discurso de Santiago não é filmado no interior da mansão, mas, sim, em seu pequeno apartamento, no qual passou todo o período de sua aposentadoria. Dessa maneira, por que se faz necessário deslocar as primeiras cenas à mansão e não ao espaço ocupado por aquele que será porta-voz do discurso em primeira pessoa do documentário autobiográfico?

Quando analisada a partir da perspectiva categórica da ambigüidade, pode-se dizer que a resposta para esta pergunta se encontra no desejo de João Moreira Salles manter o mistério da ação de falar sobre si mesmo. De forma ambígua, o espectador não percebe, de forma impactante e desnuda de qualquer ambivalência, que o roteiro foi editado com a intenção de oferecer ao

documentarista um panorama sobre seu passado, permitindo-o realizar uma investigação de suas raízes em um momento de crise identitária da vida adulta.

A repetição da palavra “lebrança”, nas cenas iniciais, é também uma evidência desta contradição entre a intenção biográfica, diante do protagonismo de Santiago Badariotti Melo, e o resultado autobiográfico, a partir do desejo, secreto ou timidamente confesso, do diretor.

Neste caso, deve-se evidenciar o espaço, enquanto elemento constitutivo da narrativa, para explicitar o distanciamento da produção de sentido autobiográfico na literatura e no audiovisual.

O espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

Na obra de Maura Lopes Cançado, portanto, o leitor tem acesso às suas memórias e reflexões espaciais, sendo o enquadramento oferecido pela autora o único possível para visualizar o manicômio e a contradição do discurso da loucura. No audiovisual, por outro lado, tem-se imagem espacial nítida na tela, o que possibilita ao espectador um leque de interpretações subjetivas das cenas em questão, o que dificulta a intencionalidade ambígua do documentarista.

Para analisar comparativamente os objetos de pesquisa a partir da perspectiva desta categoria, optou-se por selecionar trechos do diário autobiográfico e do documentário autobiográfico que fizessem menção à ambiguidade existente na construção da autoimagem dos autobiógrafos analisados nesta pesquisa, paralelamente sustentada pela ambiguidade da construção espacial de ambas as narrativas, conforme demonstrado no quadro II.

### **5.3.2 Descontinuidades lógico-temporais (D)**

#### **Lacunas temporais aonde adormecem o nosso “eu”**

Tratar de descontinuidades lógico-temporais significa apresentar as lacunas existentes quando o que foi, de fato, vivido passa pelo processo memorialístico para alcançar o discurso presente. Conforme apresentado anteriormente, não lembramos exatamente todos os detalhes



daquilo que se viveu em um tempo passado, portanto, até mesmo quando se firma um pacto autobiográfico, como aquele proposto por Lejeune (1975), é aceitável que o autobiógrafo deixe transparecer em sua obra, seja ela de qual natureza for, tais descontinuidades, como indícios do gênero autobiográfico.

Por isso, para esta categorização, é preciso evidenciar o tempo narrativo como condutor da análise, uma vez que, neste momento, tratar-se-á das digressões temporais realizadas por Maura Lopes Cançado e por João Moreira Salles para tratar de acontecimentos anteriores ao presente da escrita e da edição tardia do documentário autobiográfico.

### **5.3.2.1 O tempo como organizador do discurso autobiográfico**

Encontramos, nas teorias literárias, inúmeras formas de categorização deste elemento. Para compor essa discussão, no entanto, utilizamos como referencial teórico a obra *O tempo na narrativa*, de Benedito Nunes (1988).

Ao analisar narrativas que compõem o espaço biográfico, ou seja, aquelas que, em sua maioria, retratam uma busca memorialística e, conseqüentemente, um resgate de fatos passados, é preciso seguir o viés dualístico que diferencia este elemento em tempo físico e tempo psicológico. O primeiro, relacionado a uma ordem objetiva e lógica, baseada em mensurações cronológicas precisas; o segundo, marcado por uma permanente descoincidência com as medidas temporais tradicionais, sendo, dessa forma, considerado subjetivo e qualitativo.

O tempo físico tem medidas precisas e constantes, por isso, diz-se que é um tempo de ordem direta e irreversível. No tempo psicológico, em contrapartida, as medidas temporais variam de indivíduo para indivíduo. Portanto, há, nas narrativas componentes do espaço biográfico de Arfuch uma mistura entre o tempo dos relógios e o tempo memorialístico, que apresenta suas ambiguidades e lacunas, uma vez que relembrar não é ação que oferece cópia idêntica do viver.

Nas análises, que serão apresentadas nos capítulos posteriores desta dissertação, três categorias estarão intimamente ligadas ao elemento tempo, que são, justamente, a presença de lacunas temporais causadas, majoritariamente, pelas falhas intrínsecas ao ato de rememorar fatos passados, a presença de analepses e a presença de prolepses, que são, assim, definidas:

O recuo pela evocação de momentos anteriores, como também o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, são denominados por Genette, respectivamente, de **analepse** (retrospecção) e **prolepse** (prospecção) (NUNES, 1988, p. 32).

É fato que uma narrativa autobiográfica se constrói com a intenção de, selecionando as memórias mais relevantes da própria vida, vislumbrar nossa construção enquanto indivíduos. O discurso organizado, portanto, apresenta os atalhos para que o autobiografado percorra os caminhos por sua busca identitária e, neste caso, o tempo mostra-se um grande aliado neste percurso.

De acordo com Genette (1979), o conceito de anacronia reflete a discordância entre a ordem da história e da narrativa, ou seja, nem sempre contamos os fatos na ordem exata em que eles ocorreram e, para que ocorra tal discordância, utilizamos os macetes apresentados anteriormente, a analepse e a prolepse. A anacronia é um fator recorrente na literatura tradicional, mas, também pode ser vista no audiovisual, quando as digressões imagéticas, passadas ou futuras, se sobrepõem ao relato e à cena presente.

Neste caso, é preciso discutir e distinguir as anacronias heterodiegéticas das anacronias homodiegéticas. As primeiras reportam a um conteúdo narrativo distinto da narrativa primeira, a principal da obra, enquanto as segundas apresentam grande risco de redundância ou colisão. Na obra de Maura Lopes Cançado, por exemplo, por se tratar de um diário íntimo autobiográfico, temos muitas anacronias heterodiegéticas, uma vez que a autora rememora histórias e fatos ocorridos com outros pacientes com os quais conviveu no hospital psiquiátrico, ou seja, cria uma trama narrativa na qual se entrelaçam outras histórias, além da narrativa autobiográfica.

Aragão é internado no Hospital Pedro II. Encontro-o sempre na Ocupação Terapêutica do Centro. Disse-me que leu meu conto “O sofredor do ver” e gostou muito. Aragão pinta e esculpe. É muito atualizado em arte, passa agora por uma fase concretista, ou neocretista, não sei bem. É deveras talentoso. Vive num caos permanente, e só às vezes, em conversa, consigo captar um pouco da beleza do seu mundo atormentado. Sinto-o mais talentoso do que eu, mais inteligente e mais artista. Ficaria louca se fosse médica dicante de casos como o de Aragão, abandonaria a Medicina por sabê-la tão falha, tão sem recursos (CANÇADO, 1965, p. 122).

No trecho acima, Maura conta a história de Aragão, coloca-o como protagonista do fragmento narrado, e, no cabeçalho, elemento típico do diário íntimo, insere a data de 23 de dezembro de 1959, no entanto, no escrito seguinte, de véspera de Natal, afirma que encontrara Aragão somente semanas antes, portanto, a data do relato não coincide com a data de acontecimento do fato, exemplificando uma anacronia heterodiegética, conforme o conceito apresentado por Genette (1979).

Há, ainda, em uma narrativa autobiográfica literária, que se considerar a velocidade da narrativa, principalmente no tocante ao diário íntimo autobiográfico, que caracteriza o objeto de análise desta pesquisa. Os problemas de ordem, neste caso, graças às datas contidas no cabeçalho de cada trecho, são relativamente fáceis de serem destrinchados. No entanto, estabelecer a relação temporal entre o discurso da narrativa e os acontecimentos da história não é de resolução tão simples.

Nenhuma narrativa é portadora de um perfeito isocronismo, isto é, uma constante de velocidade, seja ela ficcional ou autobiográfica. Ou seja, é impossível um relato sem anisocronias, sem efeitos de ritmo, conforme observa Genette (1979):

Se entre os romances já há enormes discrepâncias – Ulisses, de James Joyce, de 800 páginas, abrange um único dia, enquanto Orlando, de Virginia Woolf, com 200 páginas, engloba três séculos –, no interior de uma mesma narrativa o problema não é menor. No romance de Proust analisado por Genette, por exemplo, há 190 páginas para três horas e três linhas para 12 anos, “ou seja (muito grosseiramente) de uma página para um minuto a uma página para um século (GENETTE, 1979, p. 92).

Dessa forma, um dos parâmetros de análise e categorização da narrativa autobiográfica e memorialística, o diálogo entre o individual e o sociocultural, deve ser vislumbrado à luz de medições taquimétricas, mais objetivas, que relacionam a importância dos fatos narrados à duração destes no processo narrativo. Neste ponto da discussão, tempo encontra-se com o espaço, uma vez que se deve levar, também, em consideração as categorias de descrição que relacionam estes dois elementos constitutivos da narrativa, sendo elas: a pausa, que é a instância extrema de desaceleração, a cena, o sumário e a elipse, que é a instância extrema de aceleração (WINK, 2007).

Estas confluências entre tempo-espaço na narrativa autobiográfica literária serão melhor representadas e discutidas, principalmente em contraposição às confluências tempo-espaço nas narrativas audiovisuais, no capítulo de análise desta dissertação.

O cinema, no entanto e em suas particularidades, introduz uma tripla noção de tempo: o tempo da projeção, ou seja, o de duração do filme, o tempo da ação e o tempo da percepção. Diante dessa tripla noção, os efeitos audiovisuais permitem-nos, assim como na literatura, transformar nossa percepção temporal a partir da aceleração e da câmera lenta (MARTIN, 2003).

Diante do objeto audiovisual de análise desta pesquisa, deve-se, ainda, considerar algumas estruturar temporais da narrativa, como o tempo condensado e o tempo abolido. O primeiro, caracterizado pela atividade da decupagem e da montagem e o segundo, pela coexistência de realidades diferentes em um mesmo espaço conceitual.

Em relação ao enredo do documentário *Santiago* (2007), o próprio Moreira Salles diz que a beleza está no “tempo morto”, ou seja, naquilo que é resto, no tempo em que nada acontece, nas esperas. É possível notar, diante de uma edição tardia, após o hiato de 13 anos, alterações na ordem do discurso do mordomo, quando o material final é comparado com as 9 horas brutas de gravação. Tais alterações de ordem foram, segundo o documentarista, propositais e intencionais, uma vez que direcionaram o roteiro do documentário pessoal para a sua vida pessoal.

O hiato entre filmagem e edição é marcado, essencialmente, pela abertura da possibilidade de uma decupagem ou montagem mais intensa, uma vez que permite maior reflexão do documentarista acerca da mensagem que deseja transmitir com sua obra. Assim, o tempo condensado, aquele que vislumbramos na edição final do material, é marcado por alterações narrativas que impactam diretamente na produção de sentido autobiográfico da obra.

Essas alterações, que são classificadas como analepses e prolepses discursivas homodieéticas, uma vez que antecipam, a partir do conceito de aceleração apresentado anteriormente, e atrasam, de acordo com a câmera lenta, *frames* filmados em um único contexto espaço-temporal, ou seja, os adiantamentos e atrasos se dão a partir do próprio discurso de Santiago, o mordomo, e não se mostram destacados da narrativa primeira ou original. Moreira Salles promove, então, as analepses e prolepses homodieéticas, dispondo-os em sequências distintas às originais. Tais anacronias homodieéticas, podem ser demonstradas a partir da decomposição plano a plano enquanto instrumento e técnica de análise do documentário.

De acordo com Martin (2003), há uma razão para que se execute tais reversões nas sequências temporais normais dos acontecimentos:

Enfim, o *tempo revertido* é, seguramente, o procedimento de interpretação do tempo mais interessante do ponto de vista da narrativa cinematográfica e parece ter sido utilizada de forma consciente há bastante tempo; e não resta dúvida de que os diretores o tomaram emprestado do romance literário, é preciso admitir que o cinema o empregou muitas vezes com êxito por razões psicológicas. É o que ocorre, por exemplo, quando o filme está centrado numa personagem que evoca lembranças: ao invés de desenrolar a ação fazendo com o que o herói intervenha como um de seus elementos, é mais adequado concentrar nele o drama, consistindo a maior parte do filme na materialização de sua lembrança (MARTIN, 2003, p. 226-227).

No capítulo de análise, demonstrar-se-á, com maiores detalhes, os parâmetros considerados na decomposição analítica com a finalidade de apresentar como, por exemplo, as relações som-imagem, a “posição” da fonte sonora em relação à imagem (in/off), o sincronismo ou dessincronismo, interferem, enquanto instâncias temporais, na produção de sentido do discurso autobiográfico da obra (AUMONT e MARIE, 2004). Vale lembrar que, posteriormente, trabalhar-se-á também, com maior afinco, o conceito mais complexo e sutil de *flashbacks em segundo grau*, ou seja, a evocação de acontecimentos que são passados em relação a um primeiro passado, neste caso, as lembranças da infância de João Moreira Salles em relação ao primeiro passado, caracterizado pelas filmagens da década de 90.

De antemão, pode-se dizer que Moreira Salles vale-se do não dito para organizar, temporalmente, o roteiro final de *Santiago* (2007), uma vez que promove, tardiamente, uma reflexão acerca das expressões faciais, corporais e verbais de Santiago que antecedem e procedem as respostas solicitadas pela voz em *off* do documentarista, resultantes de um incômodo derivado da forma como é tratado por aquele de quem sempre cuidou. Marc Bloch, em sua obra *Apologia da História ou O ofício do historiador* (2001), apresenta um conceito que nos permite observar a construção deste documentário pessoal a partir de uma perspectiva temporal voltada para a experiência histórica dos “homens no tempo” e suas formas relações interpessoais, uma vez que, hierarquicamente, o mordomo sempre esteve em posição inferior àquela do documentarista na pirâmide social na qual convivem.

Bloch (2001) apresenta o ser humano como sujeito da História e da história que, quando adquire caractere minúsculo volta-se ao conceito genettiano, como um todo, posicionando-o temporalmente. A partir da leitura de sua obra, o que importa não são mais, necessariamente, os fatos, as datas e um passado abstrato, mas, sim, as transformações sofridas pelas relações interpessoais dos seres humanos a partir de alterações na configuração histórico-social de cada tempo.

Neste caso, a construção do enredo de *Santiago* (2007) demonstra, muito além dos elementos narratológicos, incluindo as analepses e prolepses do discurso, bem como os fatores desinenciais temporais, elementos sociológicos relacionados ao tempo, que, neste caso, é o tempo histórico. Neste momento, não se pretende esgotar as possibilidades analíticas relacionadas às perspectivas temporais presentes no documentário pessoal, exemplificando sequências de cenas ou diálogos, mas, apenas apresentar o que, posteriormente, servirá de embasamento teórico para as análises propriamente ditas.

O tempo, enquanto categoria de análise do *corpus* desta pesquisa, é, portanto, indissociável da questão memorialística das narrativas autobiográficas. É preciso reafirmar que, diferentemente de uma narrativa de ficção, o enredo construído a partir de fatos vividos pelo próprio narrador é envolto por subjetividades e ambiguidades decorrentes do anacronismo temporal existente entre o passado, instância temporal em que aconteceu o fato narrado, e o presente, instância temporal da narrativa propriamente dita.

### **5.3.2.2 A lógica temporal em *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *Santiago* (2007)**

Sabendo que uma obra autobiográfica intenciona rever fatos vivenciados pelo “eu” do passado do autobiógrafo, pode-se afirmar, já de antemão, que há, nos objetos de análise desta pesquisa, presença constante do mecanismo de debreagem temporal, o qual se manifesta de formas divergentes na obra literária e no documentário audiovisual. Para que se explicita essa divergência, que tem impacto direto na produção de sentido de cada um dos objetos de análise, deve-se identificar como a debreagem temporal aparece em cada um deles.

Greimas, em sua obra *Nouveau discours du récit* (1983), conceitua a debreagem temporal como uma disjunção do tempo da enunciação, possibilitando uma projeção de um “não eu”, “não

aqui”, “não agora” no enunciado do discurso presente. Ou seja, a debreagem temporal define a disposição das coordenadas temporais no enunciado, conforme conceituada por Fiorin, no texto *A pessoa desdobrada*, publicado em 1995:

Da mesma forma, na debreagem temporal, são enunciativos os tempos ordenados em relação ao agora da enunciação. Considerando-se o momento da enunciação um tempo zero e aplicando-se a ele a categoria topológica concomitância/não concomitância (anterioridade/posterioridade), obtém-se o conjunto dos tempos enunciativos (FIORIN, 1995, p. 28).

No entanto, examinando os discursos autobiográficos à luz do pensamento de Greimas (1983), é possível afirmar que a projeção supracitada pode ser encontrada nos processos digressivos, quando o autobiógrafo retoma lembranças que não seguem a lógica do tempo linear do discurso. Aqui, é importante ressaltar as diferentes possibilidades digressivas existentes para o discurso literário e para o discurso cinematográfico.

Primeiramente, tratar-se-á das digressões literária, apontando trechos que indiquem discontinuidades presentes no conteúdo de *Hospício é Deus: diário I* (1965), nos quais é possível identificar características que se assemelham às digressões presentes na obra de Machado de Assis. As digressões machadianas compõem o estilo singular do escritor brasileiro e podem ser definidas como intervenções de elementos que se desviam do tema central da narrativa, ou seja, são interpolações entre recordações ou reflexões e os episódios que constituem aquele momento da narrativa.

12-2-1960 (...) Fui hoje ao pátio com Isabel. Não creio que a descrição do inferno, na Divina comédia de Dante, possa superá-lo. Ocorreu-me quando estava lá, pensar na tranquilidade dos cemitérios. A toda família é tolerável e às vezes confortador visitar o tumulo de um parente. Mas é proibido entrar no pátio de um hospício. Nenhuma família resistiria, estou certa. (...) Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas – mulheres. Estando no pátio não faz diferença. Mas esta mulher, rasgada, muda estranha, um dia teria sido beijada. Talvez um bebê lhe sorrisse e ela o tomasse no colo, por que não? Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de

cada indivíduo. (...) Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os médicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela. ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu indiferentismo, egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo? Sim, diria alguém, se pudesse: recusaram-me emprego por eu ter estado antes internado num hospício. Sabe, ilustre visitante, o que representa para nós um rejeição? Posso dizer: representa um ou mais passos para o pátio (CANÇADO, 1965, p. 160).

No trecho acima temos uma descontinuidade derivada de uma reflexão que, conseqüentemente, ofereceu ao texto a característica digressional. Maura, no instante narrado, encontra-se no pátio do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, mas transporta seu fluxo de consciência para os cemitérios, apresentando uma correlação entre os dois espaços. Importante salientar que, na digressão literária, é comum que haja esta correlação temática entre o momento narrado e aquele projetado pela debragem temporal.

Essa descontinuidade, em uma narrativa autobiográfica, existe graças à relação intrínseca entre a memória individual e o contar a história da própria vida, conforme argumenta Pereira (2011):

A memória não se enraíza somente às continuidades temporais, ela está enraizada nas lembranças, nas descontinuidades, nos traumas e em tantas manifestações humanas, pois esta memória está ligada a um tempo vivo, que rompe com as cronologias lineares presas às tradições e que se abre para o passado e para o futuro, é o tempo onde os acontecimentos estão no âmbito do agora, no tempo dos acontecimentos e dos eventos. O tempo está muito presente nas histórias autobiográficas, pois uma autobiografia nunca está estática numa narrativa linear, mas estará sempre reelaborada numa simples sequência de tempo, porém composta de contínuas reestruturações de eventos passados (PEREIRA, 2011).

Quando se fala em digressão, no entanto, não nos referimos à perspectiva analítica da próxima categoria a ser apresentada, os resgates memorialísticos de tempos passados (**RM**). Tal diferenciação mostra-se necessária, uma vez que ambas as categorias utilizam o tempo como o elemento constitutivo da narrativa responsável por permitir a identificação destas. A diferença encontra-se no fato de que os resgates memorialísticos de tempos passados são inseridos no



discurso presente a partir de certa lógica, eliminando, portanto, as lacunas existentes na categoria que se intenciona analisar neste momento.

Tomemos o trecho de *Hospício é Deus: diário I* (1965) a seguir como exemplificação desta ausência de lógica temporal:

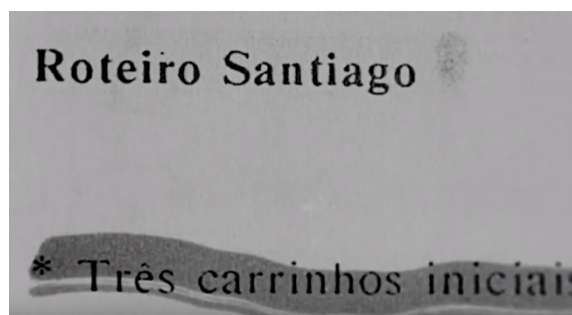
Esta noite enquanto me virava na cama, insone: não escrevo para casa, não vejo um parente há quatro anos. Chegaram cartas de minha irmã e estão no jornal; Reynaldo me disse. Fui lá diversas vezes. Por quê? Inconscientemente fujo a tudo que possa ligar-me a meus parentes. Ignoro qual seja a minha família. Só me refiro a uma família que possuí há muitos anos e não sei onde encontrá-la. Daí falar da minha infância com frequência, como se fosse ontem. Esta perda de afetividade veio marcando minha vida progressivamente. Escrevi uma carta, que seria dirigida a estas pessoas, pessoas a quem eu talvez já tenha querido (CANÇADO, 1965, p. 161).

Analisando as incidências temporais deste trecho, não se pode afirmar, logicamente, quando chegaram as cartas às mãos de Reynaldo Jardim, se antes ou depois de Maura o visitar. E mais: não se pode, ainda, afirmar a sucessão temporal entre a escrita da carta dirigida à família e a chegada das palavras familiares à Maura. Não há como comprovar quais ações vieram antes e quais vieram depois, uma vez que a autora faz uso de apenas um tempo verbal do passado para se referir a elas, o pretérito perfeito, identificado, desinencialmente, em “chegaram”, “fui” e “escrevi”.

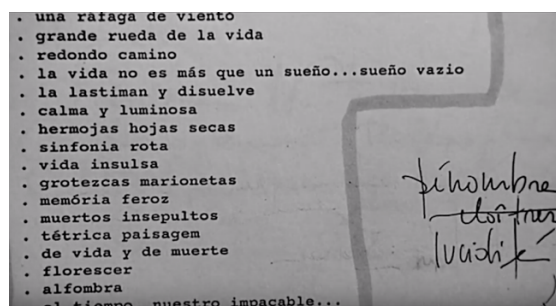
A produção de sentido causada no leitor aproxima-se da ideia de que Maura Lopes Cançado descreve os fatos, em seu diário íntimo, a partir de uma lógica memorialística, não temporal. O trecho a seguir retrata, com maior clareza, a presença desta categoria, **(D)**, nos escritos de Maura, demonstrando que as descontinuidades são inerentes ao processo de escrita autobiográfico:

Um domingo qualquer - não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas erradas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância: “Todos os cabelos são mais ou menos verdes”, segundo Saint-Beuve. Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa. Pode ser até mesmo que estejam certas. Sempre que me lembro, pergunto a dr. A ou a alguma guarda. É que não encontro a página do diário de ontem. Faça de conta que estou em 17-2-1981 (CANÇADO, 1965, p.184).

Já no documentário *Santiago* (2007), por se tratar de uma obra audiovisual, as discontinuidades não podem ser observadas a partir de desinências temporais ou pela inserção de um trecho claramente destacado do discurso presente, a partir de pontuações, como feito por Maura. Mostram-se, portanto, a partir da mudança cênica das ambientações expostas ao longo do documentário; a mansão dos Moreira Salles e os cômodos do pequeno apartamento do mordomo Santiago, assim como a partir da transição de imagens que deslocam o foco da fala do mordomo para as justificativas técnicas e semânticas do documentarista, conforme pode ser observado na sequência a seguir:



**Imagem VI:** Sequência do documentário *Santiago* (2007), de 00:06:37 até 00:06:51, que demonstra a transição entre a cena em que o enfoque da câmera encontra-se em Santiago, o mordomo, em seu discurso sobre sua primeira viagem à Itália, para a demonstração do primeiro roteiro de montagem do documentário produzido por João Moreira Salles, que inicia um percurso metalinguístico, digressivo ao sentido lógico-temporal do enredo central.



**Imagem VII:** Sequência do documentário *Santiago* (2007), de 00:06:53 a 00:07:54, que demonstra a incursão digressiva de João Moreira Salles a partir de uma perspectiva metalinguística, apontando para anotações referentes à montagem do documentário e para tomadas de imagens feitas em estúdio que, *a priori*, serviriam para ilustrar passagens do discurso do mordomo.



**Imagem VIII:** Cena do documentário *Santiago* (2007) em 00:09:00, que marca o fim da digressão e da lacuna causada pela descontinuidade lógico-temporal da tomada, retornando a câmera para Santiago, para que este dê continuidade ao discurso original.

Além dessa maneira de identificar a presença da categoria aqui exposta na obra autobiográfica, as interrupções feitas pelo diretor, João Moreira Salles, no discurso do mordomo Santiago ao longo das gravações de 1992 também podem ser vistas como quebras indiciais da presença de uma descontinuidade lógico-temporal no documentário. O indício é válido porque estas interrupções direcionam a fala e os gestos do mordomo para a direção intencionada pelo documentarista, quebrando a lógica e a sequência do discurso que carrega em si as memórias de Santiago para que, nesta lacuna, sejam inseridas as memórias de Moreira Salles.

O documentarista recorre às falas do outro para fazer seu resgate memorialístico, na esperança, talvez, de recuperar lembranças familiares que se mantiveram no subterrâneo, escondidas e encobertas por outras falas. Além disso, devido ao hiato de 13 anos entre a gravação das imagens e o lançamento do documentário, é possível notar o amadurecimento estilístico de João Moreira Salles enquanto diretor e o seu protagonismo, ainda que, imgeticamente, em segundo plano, diante dos cortes, cenas excluídas e também daquelas selecionadas para compor o produto final.

As descontinuidades temporais, bem como aquelas referentes ao roteiro inicial proposto, mostram-se, portanto, como um artifício utilizado pelo diretor para, por meio dos fragmentos do discurso de Santiago Badariotti Melo, costurar a história de si e de sua própria família.

Nota-se, a partir de uma análise dos elementos constitutivos da narrativa autobiográfica, com ênfase para o tempo, principalmente relacionado à produção das obras, que há, ainda, uma aproximação entre os narrados literário e audiovisual. Maura Lopes Cañado, no cabeçalho de seu diário autobiográfico, apresenta lacunas temporais, oferecendo ao leitor datas não contínuas; por

outro lado, em seu processo criativo de escrita, notamos digressões que permitem a inclusão de um tempo imaginário no interior de um tempo definido cronologicamente. Este, o tempo imaginário, contém traços expressivos sobre as reflexões referentes a si mesma, contribuindo, assim, para o teor autobiográfico da obra.

Em João Moreira Salles, a descontinuidade temporal entre as gravações e a retomada da produção é fator decisivo para alteração da produção de sentido, incluindo teor autobiográfico ao documentário, que, inicialmente, não se mostrava intencional.

“O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo.” (AGOSTINHO *apud* NUNES, 1988, p. 16). O tempo é um elemento de difícil abordagem e estabelece relações íntimas com o ato de narrar. No gênero autobiográfico, mais especificamente, este elemento mostra-se, muitas vezes, distante da lógica cronológica, o que caracteriza as descontinuidades propostas por Davis (2003).

### **5.3.3 Resgates memorialísticos de tempos passados (RM)**

#### **Revisitando lembranças como estratégia de busca identitária**

O processo memorialístico, tomando como perspectiva teórica os textos de Piglia (2004), Bosi (1995) e Halbwachs (2006), incluindo também as reflexões expostas no capítulo introdutório desta dissertação, é o caminho encontrado para o resgate da subjetividade do sujeito. Ou seja, em uma autobiografia, os traços que ilustram esta categoria proposta para a análise, (RM), demonstram como a rememoração do eu-passado contribui para a formação do eu-presente.

Dessa maneira, pode-se afirmar que a composição memorialística da obra autobiográfica é de extrema importância para revelar o indivíduo protagonista, existindo ou não a coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem. A narrativa do eu, neste caso, resgata, por meio do próprio enredo, as subjetividades do sujeito que viveu os fatos narrados em um tempo passado, contribuindo, também, para a formação de uma identidade pessoal, que é um dos principais objetivos do gênero do discurso autobiográfico.

A busca identitária torna-se possível, portanto, a partir do paralelismo existente entre passado e presente. O autobiógrafo justifica a constituição contextual de seu momento presente a partir da lógica causal de suas escolhas passadas e, por isso, é importante revisitá-las para construir

a identidade que pretende compartilhar em sua autobiografia, independentemente da forma como esta é veiculada.

De acordo com Bosi (1995), temos na lembrança a sobrevivência do passado. Por isso, para destrinchar essa categoria, apresentando os traços que a englobam nas obras de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles, deve-se, primeiramente, entender a memória como “capacidade de lembrar; recordação de algo passado; dispositivo que pode receber, conservar e restituir dados” (HOUAISS, 2011, p. 626). Quando, portanto, deparamo-nos com resgates memorialísticos de tempos passados em discursos autobiográficos, é possível afirmar que a memória atua como um centro de registro e armazenamento, o que possibilita a construção identitária a partir de aspectos exclusivamente pessoais.

Por que agi assim? Procuo analisar-me: justamente ela saía do hospital. Ia para a casa. Dona Dalmatie voltava para o lar, livre da gente. E eu? Mais um dia a enfrentar: os mesmos rostos, as mesmas doidices, os corredores longos. Aridez. Odeio este hospital - e não posso evitá-lo. Para onde ir? Lar - que palavra. Mas lar? Lar, lar, lar? Soa esquisito e remoto. Sou eu quem carrega o remorso, ou o encontro nas coisas mais simples? Afirmo: são palavras, mais nada: mamãe, Cesarion, eletrola bem baixinho, cama limpa e macia, sonos até tarde de manhã, minhas irmãs Selva e Helena. Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO (CANÇADO, 1965, p. 57).

Em 16 de novembro de 1959, Maura descreve em seu diário o sentimento de raiva despertado que liberdade de ir e vir de Dona Dalmatie, diretora do Serviço de Ocupação Terapêutica do Hospital Gustavo Riedel. Ao final do dia, Dalmatie pode ir para casa, enquanto Maura, sendo uma paciente, fica confinada no hospício.

Imaginar a sequência de acontecimentos desde a saída da diretora até que esta adentre em sua própria casa faz com que Maura brigue, grite desaforos e atire-lhe uma escova de dentes, conforme a escritora descreve momentos antes do trecho supracitado. Mas, acima de tudo, o fato ativa o resgate memorialístico, fazendo-a lembrar de elementos do seu passado que, no presente, subtraíram-se a palavras que soam esquisitas e remotas, uma vez que, há tempos, Maura não se relaciona com sua família, com Cesarion, seu filho, com as irmãs e com a vida confortável do seu eu-passado.

Quando, no entanto, diz que “afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar” (CANÇADO, 1965, p. 57), reconhece que há um peso semântico nas palavras que lhe causam remorso, dor e pesar, atribuindo-lhes sentido memorialístico. Autorreflexões como esta, em meio a um discurso autobiográfico, são responsáveis por atribuir ao gênero a característica singular de consolidar, no pacto estabelecido entre autor e leitor, a confiança de confessar o impacto de eventos passados no eu-presente. Maura, neste caso, ainda que não de forma literal, confessa o sentimento nostálgico de se relacionar com a família e de vivenciar o que o *status* proporcionado pela herança de seu pai lhe oferecia.

Toda trama narratológica de *Hospício é Deus: diário I* (1965) é marcada por pausas memorialísticas. A escritora justifica as aflições do seu eu-presente a partir das transformações degradantes, quando o compara ao seu eu-passado. No entanto, nesta categoria, (RM), há, ainda, o impacto das lembranças pretéritas na constituição do futuro do sujeito autobiográfico:

Após a experiência do sanatório, desisti de insistir na vida em que antes me obstinava. A atitude do psiquiatra abriu-me nova perspectiva. Eu não era a mocinha moradora em pensionados, a “Minas-girl”, como são chamadas as moças do Minas Tênis Clube. Mudei-me para um hotel de luxo, travei conhecimento com moças consideradas mais ou menos livres, que me aceitaram sem restrições, conheci rapazes, que também me aceitaram encantados, os rapazes mais em evidência na sociedade (...). Eu vivia exclusivamente o momento presente. Apesar disso, além disso, talvez buscasse o amor. Sim, por caminhos errados eu devia procurar o amor. Quase sempre pensava em matar-me. O futuro me amedrontava. Tinha um medo obsessivo da velhice e da pobreza. Era acometida de crises depressivas que duravam dias e dias. Detestava os amanhãs, mas eles me pareciam uma evidência, a não ser que me matasse. Quase sempre alguém, observando-me, perguntava: “Você não pensa no futuro?”. Não, não pensava no futuro. Ou: não podia pensar no futuro. Entretanto, temia-o (CANÇADO, 1965, p. 68-69).

Para que se possa analisar a repercussão do conjunto de elementos formadores do sujeito autobiográfico no passado em seu eu-presente e em seu eu-futuro, é preciso retomar as ideias de Halbwachs (2006). O autor, em sua obra *A memória coletiva* (2006), apresenta a concepção de que rememorar quem fomos só é possível quando expandimos nossa visão para além do indivíduo, incluindo, neste percurso retrógrado, as características do grupo social ao qual pertencemos em cada etapa vivida.

Neste momento da análise, é importante ressaltar que, dialogicamente, o discurso de Maura foi transformado simultaneamente à transformação do cenário social ao qual esteve inserida. Enquanto conviveu com a elite, devido ao *status* privilegiado de sua família, descreve espaços e situações marcados pela popularidade, quando afirma que “O telefone do meu apartamento de hotel tocava a cada instante. Amigos e amigas procuravam-me sem cessar, as amigas sempre me pediam favores” (CANÇADO, 1965, p. 68). No entanto, lembrar este período em que fora admirada e requisitada mostra-se um processo penoso para a escritora, uma vez seu eu-presente enfrenta o isolamento e esquecimento decorrente de suas consecutivas interações e do esgotamento de suas reservas financeiras.

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Quando escreve o trecho acima, em 22 de novembro de 1959, sua herança já havia acabado e, conseqüentemente, sua vida luxuosa também deixara de existir. O futuro que ela tanto temia tornara-se presente e, de fato, mostrara que a velhice e a pobreza, assim como o temido isolamento, eram destinos inevitáveis. Dessa maneira, pode-se afirmar que lembrar episódios marcados pela exuberância financeira, o que se repete durante todo o processo de escrita do diário íntimo, é, também, uma forma de rememorar o passado, resgatando o poder monetário como a principal característica estabilizadora do “eu” de Maura Lopes Cançado no pretérito.

O fragmento a seguir, quando comparado com aquele extraído de *Hospício é Deus: diário I* (1965) citado anteriormente (CANÇADO, 1965, p. 68-69), demonstra como o resgate memorialístico é necessário para que se tenha uma imagem do passado que justifique os medos do presente. Neste caso, Maura fala sobre o isolamento e a solidão decorrentes da loucura, a contraposição simétrica à popularidade antes descrita decorrente da liberdade e da riqueza:

O que me assombra na loucura é a distância - os loucos parecem eternos (...). Ainda que só diante do louco tenha experimento a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Nos parece excessivo, movendo-

se noutra espécie de vibração. Junto dele estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se em dúvida: onde se acha a solidão? (CANÇADO, 1965, p. 25).

Diante disso, tomando a obra de Maura Lopes Cançado como um todo, pode-se dizer que a categoria se repete a cada vez que a autora relembra sua condição financeira do passado e os privilégios consequentes dela, uma vez que o deslocamento de um *locus* social de prestígio para o isolamento da loucura é o cerne do impulso pelo resgate memorialístico em *Hospício é Deus: diário I* (1965).

Há, ainda, um outro aspecto relacionado à produção de sentido que deve ser analisado à luz desta categoria. Foi explicitado, primeiramente, que o resgate memorialístico tem a função de apresentar informações sobre autobiógrafo capazes de possibilitar que o leitor ou espectador, no caso da obra audiovisual *Santiago* (2007), compreenda a bagagem que Maura e João reuniram ao longo da vida. Bagagem esta que, de acordo com o dialogismo de Bakhtin (1979), é considerada singular, uma vez que cada indivíduo vivencia um conjunto único de acontecimentos - o que é corroborado no espaço biográfico a partir da pluralidade de formas de narrar a própria vida, necessária diante da diversidade discursiva disponível para tal.

No entanto, a memória, quando permeia a narrativa, além de informar, também é capaz de produzir um sentido voltado à emoção do leitor ou espectador. Esse é transportado para uma época e para situações que habitam somente a memória do autobiógrafo, tendo o discurso manipulado pelo narrador. É este aspecto que se apresenta com maior frequência em *Santiago* (2007), quando analisamos a obra a partir da perspectiva dos resgates memorialísticos de tempos passados (RM).

João Moreira Salles resgata aspectos de sua infância a partir do direcionamento do discurso do mordomo Santiago. Em 2005, quando retomou a edição do material filmado em 1992 para a composição do documentário, Moreira Salles voltou ao tempo pretérito e, após três meses na ilha de edição, o documentarista percebeu que o filme não era exatamente sobre Santiago, mas, sim, um fio condutor para a contemplação daquilo que fora seu eu-passado.

Em 1:08:00, enquanto apresenta um trecho do musical *A roda da fortuna* (1953), de Vincente Minnelli, em que os atores Fred Astaire e Cyd Charisse dançam em sincronia, a narração em *off*, gravada na voz de Fernando Moreira Salles, o irmão de João, apresenta um dos resgates memorialísticos mais evidentes da obra, lembrando que “sai da casa da Gávea no início da minha



juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança da infância e da adolescência, o início de outra coisa”<sup>11</sup>.

O documentarista encerra a exibição das cenas do musical e, repentinamente, centraliza na a imagem de uma das portas principais da casa da Gávea. A frontalidade do enquadramento, tratando o elemento de entrada como moldura do pretérito vivido por João Moreira Salles, junto ao movimento da câmera em direção ao interior da mansão, mais especificamente ao interior do salão principal revestido de mármore, em plano aproximado (AUMONT e MARIE, 2004, p. 112), auxiliam o restante da narração em *off*, que continua: “A juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar à casa, por isso, retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai. Dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com os meus irmãos. Será um dia que pede silêncio junto ao rio de minha infância. E, ainda, no orvalho do jardim, cresce um Pau-Brasil. Pena. Eu lá não brinco mais”<sup>12</sup>.



**Imagem IX:** Sequência do documentário *Santiago* (2007), de 1:08:00 até 1:08:22, que mostra a transição das cenas do musical *A roda da fortuna* (1953) para as imagens da casa da Gávea, marcando um momento de importante resgate memorialístico, o que justificaria a composição autobiográfica resultante da edição tardia da obra.

---

<sup>11</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 1:08:00 a 1:08:22.

<sup>12</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 1:08:22 a 1:09:26.

Neste trecho supracitado, que é seguido por uma tomada que retorna ao interior do apartamento no qual Santiago viveu após sua aposentadoria, João Moreira Salles deixa claro os motivos pelos quais retomou a edição da obra inconclusa desde 1992. É exatamente neste resgate memorialístico que se encontra o traço central do discurso autobiográfico na obra, uma vez que o documentarista deixa claro que manipulou o material bruto a fim de que a memória da própria família e, portanto, dele, sobrepusesse-se às lembranças pertencentes exclusivamente ao mordomo Santiago.

Um outro momento importante de resgate memorialístico que permite a explicitação de um traço autobiográfico de *Santiago* (2007) é o trecho que se inicia em 00:27:18 com a vista diurna da fachada da casa da Gávea, quando a voz *off* diz que “minha memória e a de Santiago se confundem com a casa da Gávea. Ele sempre esteve lá. Do dia em que nasci ao dia em que deixei a casa em 1992. Meu pai deu início à construção da casa em 48. Ele era um homem de negócios e mais tarde foi embaixador e ministro. Era um homem público e a casa refletia isso. Santiago era o senhor dos salões. A pessoa que lhes dava vida nos dias de grandes jantares”<sup>13</sup>

A narração em *off* cessa e, então, inicia-se uma sequência de imagens coloridas do arquivo pessoal da família Moreira Salles, nas quais seus integrantes se encontram na piscina da casa da Gávea, desfrutando do espaço que, desde a primeira cena do documentário, mostra-se protagonista na obra, uma vez que foi no interior dele que se constituíram grande parte das memórias de João. Neste ponto do documentário, Santiago não aparece em cena. Tudo remete exclusivamente à memória de Moreira Salles e de seu pai. Diante disto, o mordomo posiciona-se enquanto senhor dos salões, mas, nunca como protagonista da obra ou elemento de cenários que extrapolem os ambientes servisais.

Este trecho, além de demonstrar a lembrança que João tem de seu pai e da construção da casa onde passou sua infância e adolescência, também apresenta ao espectador o *locus* ocupado por Santiago nas memórias do documentarista, estando o mordomo sempre confinado aos afazeres que compõem o escopo de seu trabalho. Ainda que Moreira Salles o tenha escolhido como portavoza do discurso no qual estariam inseridas as autorreflexões que o levariam a construir um panorama do que foi o seu “eu-passado”, a hierarquização das relações sociais, marcada pelo senhorio, nunca deixou de existir.

---

<sup>13</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 00:27:18 a 00:27:56.

Santiago nunca é visto, no material reunido para a composição final do documentário autobiográfico, ocupando o mesmo espaço da família Moreira Salles. Metaforicamente, este resgate memorialístico tem valor semelhante àquele descrito anteriormente, na análise de *Hospício é Deus: diário I* (1965), quando Maura usa a memória como facilitadora na construção de um panorama que a permite analisar, comparativamente, o seu “eu-passado” em relação ao seu “eu-presente”; o valor simbólico de demonstrar o quanto a posição social ocupada pelo autobiógrafo nas diferentes etapas de sua vida influencia em sua constituição identitária enquanto sujeito de uma narrativa voltada ao próprio eu.

A própria perspectiva bakhtiniana afirma que “toda linguagem é um ponto de vista, uma perspectiva sócio-ideológica dos grupos sociais reais e dos seus representantes personificados” (BAKHTIN, 2014, p. 201).

No entanto, há um ponto de divergência na produção de sentido, quando o *corpus* dessa pesquisa é analisado à luz desta categoria, (RM). No caso de um documentário autobiográfico, o processo de rememoração pode ser auxiliado imagetivamente, ou seja, diferentemente da narração literária, o documentarista pode utilizar imagens captadas simultaneamente ao tempo pretérito, tornando tal resgate memorialístico ainda mais verossimilhante. Neste caso, a divergência é consequente das diferentes formas de se constituir uma narrativa autobiográfica e impacta diretamente na necessidade do estabelecimento de um pacto autobiográfico.



**Imagem X:** Cena do documentário *Santiago* (2007), 00:28:09, obtida a partir de arquivos pessoais, na qual a família Moreira Salles encontra-se na piscina da casa da Gávea, demonstrando que a categoria de resgate memorialístico na narrativa autobiográfica audiovisual apresenta distintos aportes de verossimilhança entre o que se viveu no pretérito e o que é narrado no presente daqueles utilizados na narrativa autobiográfica literária.

A memória autobiográfica em âmbito audiovisual mostra-se, portanto, passível de verificação imediata, evitando que o espectador desenvolva a sensação dúbia, que, na literatura, é mediada pelo pacto proposto por Lejeune (1975), em relação aos fatos narrados em um enredo memorialístico. Ou seja, os processos de resgate memorialístico, que é um traço classificatório do gênero autobiográfico, acontecem de formas distintas, a partir do modo escolhido pelo autobiógrafo de compartilhar suas lembranças e autorreflexões.

Neste caso, comprova-se que, a variedade de formatos de se apresentar uma narrativa autobiográfica flexibiliza, naturalmente, as tradicionais regras formais e estruturais atribuídas à identificação, classificação e categorização deste gênero do discurso, corroborando a a ideia apresentada no capítulo anterior, que propõe menos rigidez conceitual para delimitar suas características estabilizadoras.

### 5.3.4 Dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (D1)

#### Uma análise a partir da fragmentação pós-moderna da identidade do sujeito

Para promover uma análise comparativa entre os objetos que compõem o *corpus* desta pesquisa a partir da categoria (D1), é preciso, primeiramente, ressaltar que tais instâncias, “autor-criador” e “autor-indivíduo” foram retiradas das reflexões bakhtinianas contidas nos textos “O autor e a personagem na atividade estética” (2011), contido na obra *Estética da criação verbal* (2011), e “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica” (2014), que faz parte do compêndio de escritos que compõe o livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2014).

Para Bakhtin (2014), o conceito de “autor-criador” baseia-se nas relações estabelecidas entre homem e obra, quando falamos de uma narrativa autobiográfica. “Encontramos o autor fora de sua obra como um homem que vive sua vida biográfica, mas dentro dela o encontramos como criador” (BAKHTIN, 2014, p. 359).

Entretanto, o linguista russo aponta a necessidade de que não se confunda “autor-criador” com “autor-indivíduo”, uma vez que este último representa essencialmente o indivíduo para além da produção literária, ou seja, o ser humano em sua singularidade que, eventualmente, exerce a função de escritor ou, mais especificamente no caso do documentário autobiográfico, documentarista. Tal diferenciação é necessária para que não se promova um biografismo ingênuo, embasado na ideia da unicidade do indivíduo. Fora o nome, a figura do autor nunca coincidirá completamente com a da personagem ou do narrador.

Conforme discutimos em capítulos anteriores, a identidade do sujeito pós-moderno apresenta-se de forma fragmentada e, portanto, a dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” é inevitável. Fragmentação esta que também delinea a problemática relacionada à coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem que, por muito tempo, sustentou a conceituação tradicionalista deste gênero do discurso.

Quando tomamos por base a dissociação proposta nesta categoria, ampliamos as possibilidades de análise para ambos os objetos, *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *Santiago* (2007), uma vez que a configuração autobiográfica de cada um deles apresenta suas particularidades derivadas dos diferentes modos de narrar, sendo um coincidente, conforme previu

Lejeune em *L'autobiographie en France* (1971), e outro descoincidente, encaixando-se na conceituação contemporânea proposta por Arfuch (2002).

Para identificar a presença de traços que ilustrem esta categoria, buscou-se no diário íntimo e no roteiro do documentário autobiográfico momentos de autorreflexão que se afastam da construção identitária majoritária da obra, a qual constitui a instância de “autor-criador”, para, então, apresentar vestígios da personalidade do “autor-indivíduo”.

Por que serei assim? Provoco as pessoas que me querem bem, faço-as sofrer, e sofro também. Desconfio de todos. Este médico às vezes me deixa em dúvida: será tão boa pessoa como quer parecer? Se eu não fosse protegida do diretor teria tamanha paciência comigo? Minha condição no hospital é especialíssima; nenhuma doente goza das regalias que gozo. Mas já conheci o outro lado, sei o que sofri. Ninguém dava atenção às minhas queixas. Que pensar de tudo isso? Devo contentar-me com o que dr. A. aparenta ser, ou com o que deve ser na realidade? (CANÇADO, 1965, p. 182).

Maura questiona o seu modo de ser, porque, quase sempre, quando faz referencia a si mesma, enquanto “autora-criadora”, mostra-se arrogante e superior às outras pacientes, confirmando o diagnóstico de mania de grandeza que carrega em seu perfil psicológico. No entanto, há, neste ponto de autoquestionamento, uma dissociação interessante, uma vez que este trecho, em específico, é uma das raríssimas vezes em que a escritora admite que nem sempre foi privilegiada, conhecendo o “outro lado”.

Autoquestionar-se, portanto, mostra-se como uma das formas encontradas para que a instância de “autor-indivíduo” se apresente, na narrativa autobiográfica, dissociada da instância de “autor-criador”. Formular uma pergunta reflexiva em primeira pessoa sugere que, naquele momento, a resposta foge ao enredo do “autor-criador” e, por isso, recorre ao “autor-indivíduo”, como se este, enquanto indivíduo que experimenta verdadeiramente os fatos biográficos, possa auxiliar, a partir de uma perspectiva externa, a construção identitária do “eu” autobiográfico.

Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), Maura, gradativamente, passa a reconhecer a gravidade de seus problemas psicológicos. No entanto, a representação da trajetória vital da personagem não engloba a modificação da personagem ao longo de sua vida. Ou seja, utilizando a terminologia empregada por Bakhtin (2014), a relação entre mundo representante, ou seja, aquele

que reúne elementos relacionados ao “autor-indivíduo”, e mundo representado, que faz referência ao universo semântico do “autor-criador”, nem sempre se apresenta de forma simétrica.

Quando o “autor-criador” faz, portanto, uma autoanálise, observando seus comportamentos, escolhas ou ações pretéritas, que impactam diretamente na construção identitária do seu “eu-presente”, aquela que se constrói simultaneamente à narrativa autobiográfica, a instância de “autor-indivíduo” é invocada para que esta autorreflexão extrapole os limites narrativos e, no caso de Maura Lopes Cançado, as páginas do seu diário. Assim, o processo de elaboração do “autor-criador”, que é sinônimo à construção do eu narrativo, desdobra-se, atingindo a composição identitária do sujeito, do “autor-indivíduo”, uma vez que este passa a indagar certos aspectos autobiográficos de sua obra, deixando evidente a dissociação dos conceitos.

A seguir, exemplificar-se-á tal dissociação a partir da apresentação de dois trechos do diário de Maura, demonstrando como, em certos momentos, a autoimagem que se pretende transmitir ao leitor da obra sofre alterações a partir da evocação da instância do “autor-indivíduo”.

Destruí tudo agredindo Reynaldo Jardim. Foi uma briga feia. Briguei sozinha. Ele não ousaria ferir-me, pois tem sua própria maneira de demonstrar amor. Consegui escandalizar Carlos Heitor Cony, que já foi padre, é facilmente escandalizável. Além de julgar estar ferindo Reynaldo, ao falar coisas inverossímeis e degradantes a meu respeito. Algo em que pensar: se tem alguma afetividade por mim deve ter sofrido. Como me destruí. Falei de mim tantas vilezas (CANÇADO, 1965, p.28).

No excerto acima, escrito em 25 de outubro de 1959, o certo autoquestionamento está no momento em que a autora afirma “Como me destruí. Falei de mim tantas vilezas” (CANÇADO, 1965, p. 28). Narrando a briga que teve com Reynaldo Jardim, jornalista que sempre a apoiou a escrever para o *Jornal do Brasil*, mediando a publicação de suas crônicas no *Suplemento Dominical*, Maura observa, enquanto indivíduo, tomando distância do fato, o quanto o conteúdo da narrativa deste acontecimento, que agrega elementos do mundo representante e, portanto, relacionado à instância de “autor-criador”, destruiu a si mesma.

Minhas reações são completamente negativas: às vezes choro. Se interrogada, não saberia explicar a razão do meu choro. Seria falta de inteligência o que me levou a sofrer tão anonimamente? Nem sequer encontro dor no sofrimento, ou, independente de sofrer, a dor está

presente. Me canso. Os dias se estendem, mudos. Não luto. Espero. Ou não espero? - Ou luto?

Faço coisas sem nenhum sentido: permaneço horas deitada no chão do corredor do hospital, danço balé sobre os bancos, escandalizando as guardas. Estou constantemente penalizada de mim: dualizada: sou espectadora de mim mesma - você, a quem quiseram tanto bem, rica, feita para ser feliz? Você, Maura? (CANÇADO, 1965, p. 53-54).

É neste momento, no entanto, que a dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” aparece com maior clareza. O vocativo utilizado na última pergunta, referindo-se à Maura, demonstra que, muitas vezes, o autobiógrafo utiliza-se de certo ilusionismo para construir, em sua narrativa autobiográfica, a imagem de um “eu” que gostaria de ser, mas que não necessariamente o representa enquanto indivíduo, ainda que haja pontos de confluência entre aspectos da personalidade desta e daquela instância. É preciso lembrar que “apesar de toda inseparabilidade dos mundos representado e representante, apesar da irrevogável presença da fronteira rigorosa que os separa, eles [...] se encontram em constante interação” (BAKHTIN, 2014, p. 358).

No caso de Maura Lopes Cançado, a instância de “autor-criador” busca, quase sempre, transmitir ao leitor uma imagem prepotente, de alguém que conseguiu manter os privilégios consequentes do *status* social ocupado pela sua família, antes da morte de seu pai, sobressaindo-se diante das demais pacientes, que não gozam das mesmas regalias. No entanto, nestes momentos de autorreflexão, a instância de “autor-indivíduo” demonstra algumas contradições, como as questões relacionadas ao sofrimento e aos sentimentos negativos que rondam a escritora, comprovando, por meio da dissociação, que não há coerência totalmente simétrica entre a autoimagem que é transcrita no diário íntimo e a autoimagem que é destacada da narrativa autobiográfica literária e vislumbrada pelo indivíduo em seu mundo representante.

A ideia de que o autoquestionamento e a autorreflexão, responsáveis pela gênese de perguntas retóricas em primeira pessoa, são traços de identificação desta categoria, **(D1)**, em narrativas autobiográficas, também se aplica à análise de documentários autobiográficos, conforme demonstrar-se-á a partir de elementos presentes em *Santiago* (2007).

Para a identificação desta categoria na obra audiovisual de João Moreira Salles, é importante ressaltar que este é um documentário de perspectivas e camadas múltiplas, ou seja, é um documentário que, além de explicitar fatos autobiográficos relacionados à memória do documentarista e a relação padrão-criado, facilmente sugerida pelo filme, questiona, ainda, o



próprio ato de se fazer documentário. *Santiago* (2007) é visto pela crítica como uma alegoria do que se passa entre o documentarista e seu objeto de interesse, que, neste caso, é o mordomo.

Foi somente na edição tardia das nove horas de material bruto, em 2005, que João Moreira Salles reconheceu que o filme não se tratava unicamente de Santiago. Neste caso, assim como na análise da categoria anterior, relacionada ao resgate memorialístico, diferentemente do processo de busca aplicado à obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), temos, no documentário autobiográfico, recursos de imagem e som que permitem a identificação da dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” seja feita com maior clareza e precisão, sempre respaldada por elementos de análise fílmica.

Conforme explicitado no capítulo anterior, no qual foi discutido o desenvolvimento do gênero autobiográfico no cinema de não-ficção, mais especificamente no documentário autobiográfico, analisamos *Santiago* (2007) à luz da análise do filme como narrativa (AUMONT e MARIE, 2004). Para que se discuta as fronteiras entre os conceitos bakhtinianos de “autor-criador” e “autor-indivíduo”, bem como suas expressões associativas e dissociativas no documentário de Moreira Salles, tomar-se-á os conceitos de ponto de vista do narrador e a questão da “voz” narrativa como pontos de partida teóricos.

Por definição, o ponto de vista é o lugar a partir do qual se olha. Mais geralmente, é também a maneira como se olha. No filme narrativo, esse ponto de vista está na maior parte do tempo atribuído a alguém: seja uma das personagens da narrativa, seja, expressamente, o da instância narradora. Analisar um filme narrativo em termos de ponto de vista (ou de olhares, o que vai dar no mesmo) é então centralizar a análise essencialmente no que se veio a chamar a “mostra” (André Gaudreault), por oposição à narração no sentido estrito. O essencial, na maioria destas análises, é provar a relação complexa entre o ponto de vista da instância narradora e os das diversas personagens (AUMONT e MARIE, 2004, p. 99).

Há, neste objeto de análise, que se considerar a presença de um “eu-passado” do narrador, que é notada pelas intervenções de João durante as gravações, em 1992. No entanto, há, também, a presença de um “eu-presente” deste mesmo narrador, que está contido nas reflexões em *off* gravadas no segundo momento de edição. Ainda que a voz destas reflexões seja de seu irmão,

Fernando Moreira Salles, é o autoquestionamento de João que ecoa entre as tomadas gravadas no interior do pequeno apartamento de Santiago.

A dissociação entre o “autor-criador”, aquele que, por meio de interpelações, direciona o discurso do mordomo de forma autoritária, interrompendo-o e induzindo-o com a intenção de conseguir obter a cena idealizada, ou seja, o mundo representado, e o “autor-indivíduo”, aquele que, anos mais tarde, realiza uma autocrítica à maneira como conduziu as entrevistas com Santiago, demonstrando o quanto sua estratégia de direção afastara-o do entrevistado, pode ser vislumbrada nos momentos em que a narração em *off* promove uma autorreflexão sobre o fazer documental.

Diferentemente de Maura Lopes Cançado, o documentarista João Moreira Salles não direciona as perguntas retóricas, provenientes das autorreflexões que irrompem no enredo autobiográfico, a si mesmo. Maura, que chega até a fazer uso do vocativo do próprio nome, conforme foi demonstrado em um dos excertos de *Hospício é Deus: diário I* (1965) supracitados, encara os próprios comportamentos e as consequências deles como fio condutor das indagações sobre a própria vida, enquanto indivíduo do mundo representante. Por outro lado, Moreira Salles enxerga em seu modo de fazer documental a metáfora para devanear criticamente sobre a própria vida e sobre a sua constituição enquanto indivíduo a partir das transformações sofridas pelo seu “eu-passado”.

Ou seja, fazer uso da metalinguagem documental, é um traço autorreflexivo que trás ao enredo de *Santiago* (2007) a presença da instância de “autor-indivíduo”, demonstrando como este tem uma visão diferente sobre o material filmado em relação ao “autor-criador” que se faz presente nos comandos de filmagem. O trecho a seguir evidencia como, metaforicamente, tal metalinguagem provoca o autoquestionamento necessário para que se possa identificar a categoria aqui analisada, (D1).

“Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto. No que acontece fortuitamente, antes ou depois da ação. São as esperas. O tempo morto. Os momentos em que quase nada acontece”<sup>14</sup>. A narração em *off* cessa e, em seguida, tem-se o silêncio, enquanto imagens de Santiago movimentando-se livremente são transmitidas na tela.

---

<sup>14</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 1:10:37 a 1:10:57.

A narração em *off*, então, retoma: “Destes restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação e que seria, para sempre, o segredo do filme”<sup>15</sup>. Em seguida, bate a claquete e o áudio retorna para as gravações de 1992, quando temos, novamente, como em um retorno digressivo, acesso à voz de João Moreira Salles fornecendo comandos autoritários a Santiago.

Essa reflexão derivada da perspectiva do cineasta alemão, Werner Herzog, atua como justificativa para que, mais de uma década depois, o documentarista retome a obra que não concluiu na década de 90, priorizando as “sobras” da filmagem, ou seja, cenas do material bruto que, tradicionalmente, não seriam selecionadas para a composição da edição final, uma vez que, nestas sobras, encontra espaço para refletir sobre suas metamorfoses enquanto indivíduo, que refletem, direta e indiretamente, em seu fazer documental.

Um outro trecho em que se pode notar a dissociação das instâncias aqui discutidas a partir de uma autorreflexão do “autor-indivíduo” é quando a voz em *off* comenta sobre uma das cenas da piscina da casa da Gávea filmada em 1992, demonstrando, por meio de questionamentos, que são a marca desta categoria em questão, **(D1)**, que houve uma transformação de caráter anti-ilusionista no documentarista. Intenção esta que, de acordo com os comandos do “autor-criador”, visíveis nas filmagens antigas, só passou a existir após a percepção tardia do que, simbólica e semanticamente, representava o documentário *Santiago* (2007).

“Esta é a piscina da minha casa, fiz vários planos iguais a este. No terceiro deles, uma folha cai no fundo de quadro. Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas, quais são as chances de, logo no *take* seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar. Nesse dia, ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro? Terá sido o vento que balançou estes cabides? Será que neste quarto encontramos mesmo estas cadeiras cobertas por um pano branco? Na decupagem escrevi: “Sem a cadeira, só móvel coberto e cortina. Bastante bom”. E aqui? O que havia de fato? Uma cadeira e um abajur? Ou um abajur e uma garrafinha? Ou somente o abajur, sem a garrafinha? Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito e da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiagem o boxeador, de exagerar seu suor? Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 1:11:44 a 1:11:54.

<sup>16</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 00:40:36 a 00:42:08.

Quando mostra o diretor induzindo ou ordenando o protagonista a agir de certa forma, bem quando apresenta autoquestionamentos sobre a veracidade das imagens, por meio da interferência da instância de “autor-indivíduo”, plantando, também, a dúvida no espectador, Salles quebra a ilusão deste de que as cenas apresentam constituição despretensiosa e de que a personagem agia espontaneamente. Ao revelar o processo de produção, ele está o tempo inteiro chamando atenção para o fato de que o documentário é também uma forma de representação.

Dessa maneira, pode-se dizer que ao nos depararmos com uma narrativa autobiográfica, é possível encontrar, em meio à autoimagem construída pelo “autor-criador”, espaços de autorreflexão e autoquestionamentos que possibilitam a formulação de perguntas retóricas voltada ao “autor-indivíduo”, as quais, além de marcar a dissociação entre estas duas instâncias, também atribui singularidade ao processo de produção de sentido de cada obra, a partir do seu modo de fazer autobiográfico.

### **5.3.5 Ambientações memorialísticas (A1)**

#### **O espaço como ferramenta de contextualização das lembranças autobiográficas**

A identificação de traços autobiográficos a partir da perspectiva proposta nesta categoria, (A1), depende de um embasamento teórico referente ao espaço enquanto elemento dêitico da narrativa. Nos textos do espaço interdiscursivo em questão, o biográfico, no qual estão contidos os discursos de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles, observar a composição espacial das memórias narradas é importante para delimitar a percepção do entorno das personagens, uma vez que estas recontam acontecimentos que podem ter sido vivenciados em espaços distintos daqueles em que se encontram no tempo presente, atuando, dessa forma, como parâmetro de contextualização.

De acordo com Dimas (1994), o espaço é formado por denotações da linguagem, ou seja, apresenta-se de forma objetiva e explícita ao receptor ou leitor do enunciado no qual está inserido. O que significa que é possível identificar, a partir da estratégia descritiva, trechos narrativos que são destinados ao desenvolvimento espacial da obra.

Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (1989), diz que o estudo deste elemento constitutivo da narrativa na literatura pode ser chamado de topoanálise. Em seu texto, o filósofo

francês também delimita algumas funções dessa categoria narrativa, que apresenta variação de acordo com o gênero discursivo no qual é aplicada.

Nas discussões acerca das narrativas do “eu”, que é o enfoque desta pesquisa, aborda-se a perspectiva de que o espaço é a categoria responsável por situar as personagens em um contexto histórico, socioeconômico e psicológico. Contextualização necessária para que se realize esta análise, uma vez que nosso norteador teórico, o conceito de dialogismo (BAKHTIN, 1979), leva em consideração tais interações dialógicas contextuais.

Tomando como exemplo a obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), que faz parte do *corpus* de análise dessa pesquisa, é possível classificar o espaço manicomial como protagonista da obra, uma vez que é a partir dele que se desenrola e acontece todas as experiências vividas, denunciadas e relatadas por Maura Lopes Cançado. E mais: no caso dos escritos de Maura, devemos levar em consideração, durante o processo analítico, um outro conceito que está intimamente relacionado a este elemento constitutivo da narrativa, a ambientação, uma vez que a percepção da autora do local em que se encontra e das condições, bem como dos elementos que o compõem, impactam diretamente na produção de sentido de sua narrativa autobiográfica.

Fui hoje ao pátio com Isabel. Não creio que a descrição do inferno, na *Divina Comédia* de Dante, possa superá-lo. Ocorreu-me, quando estava lá, pensar na tranquilidade dos cemitérios. A toda família é tolerável e, às vezes, confortador visitar o túmulo de um parente. Mas é proibido entrar no pátio de um hospício. Nenhuma família resistiria, estou certa. Metade descoberto, a outra metade é um galpão. Um banco frio de pedra vai de ponta a ponta. Junto à parede, que contém várias inscrições. Parecem ser de dona Auda (...). Ao lado do sanitário imundo. O rádio ligado bem alto só transmite músicas. A sensação que se tem é esquisitíssima. E não poderei descrever bem o quadro nem minha emoção. O cinema captaria exatamente (CANÇADO, 1965, p. 159).

Nesta descrição do pátio do hospício, Maura apresenta ao leitor o espaço no qual está inserida, expondo características comparativas para que seja possível, ainda que apenas no imaginário, deslocar-se até o contexto de suas lembranças. No entanto, tomando o *corpus* de análise como um todo, é possível firmar que, em uma narrativa autobiográfica com apelo pessoal, a apresentação espacial dos locais em que o “eu-passado” do autobiógrafo viveu as situações narradas, na maioria das vezes, vem acompanhada de aspectos e elementos necessários para que

se compreenda o fato em sua totalidade de percepções e sensações acompanhantes do resgate memorialístico que naquele local é descrito, ou seja, não se restringe à descrição visual e geográfica do local, apelando, assim, para essa ampliação conceitual que se apresentará a seguir.

Anteriormente, apresentamos a conceituação de Dimas (1994) para o espaço enquanto elemento constitutivo da narrativa. No entanto, não se deve confundir o espaço com a ambientação. Na proposta desta categoria, mais especificamente, (A1), a ideia é que se analise os traços espaciais e seus impactos na produção de sentido autobiográfico da obra à luz da ambientação, uma vez que este conceito, mais amplo, agrega os aspectos e elementos supracitados, necessários para que o autobiógrafo alcance a produção de sentido desejada.

Este conceito, revestido de conotação, é utilizado para criar a noção de um determinado ambiente, incluindo, além dos fatores espaciais e dimensionais, típicos de uma descrição geográfica, fatores sensoriais, como o cheiro, as texturas e também as sensações causadas por determinado ambiente. A ambientação pode ser subdividida em (LINS, 1976):

- a) Ambientação franca: composta por um narrador que não participa da ação;
- b) Ambientação reflexa: aquela em que as coisas são percebidas por meio da personagem, ou seja, há uma visão compartilhada entre personagem e narrador;
- c) Ambientação dissimulada: o espaço nasce a partir dos gestos e ações da personagem.

Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), mais especificamente, nota-se a predominância de uma ambientação reflexa, uma vez que, devido à narração em primeira pessoa, acessamos os espaços ocupados por Maura e pelas pacientes do hospital psiquiátrico por meio, unicamente, da percepção da “autora-criadora”, que, neste caso, coincide com a “autora-indivíduo”, tomando como base teórica a conceituação apresentada anteriormente. Esta coincidência existe, neste caso, porque, independentemente da produção literária, Maura, enquanto indivíduo, viveu nos espaços narrados simultaneamente à descrição deles.

Dessa maneira, criamos, em nosso imaginário, a cena a partir dos elementos narrados em cada fragmento do diário íntimo constituído a partir dos princípios da ambientação, como pode ser visto no trecho a seguir:

Detesto o refeitório. Creio que todas o detestam. Imenso: duas mesas de pedra cinzenta, os bancos também de pedra. As mesas nuas. Tem-se impressão de necrotério, qualquer coisa relacionada com defunto. A fila de mulheres passa por um balcão onde cada uma apanha seu prato, já preparado. Além do prato de alumínio (gorduroso e sujo), um outro menor de sobremesa e colher (a ninguém é permitido comer de garfo). Gostaria de não sentir fome. É humilhante, como nos chiqueiros. Isto mesmo: comparação exata: jeito de necrotério, sanha de porcos, necrofagia. Não sei exatamente o número. Mais ou menos trezentas mulheres. Mal se entra no refeitório se sente o cheiro. Cheiro de gente, gente sem se lavar. Algumas mulheres denunciam nos vestidos manchados de sangue a higiene exigida e desprezada aqui. E o cheiro. Cheiro de mulheres. Mulheres menstruadas e sem asseio. Procuo comer às pressas, sem mastigar, os olhos baixos evitando ver (CANÇADO, 1965, p. 47).

Quando descreve o refeitório, Maura inicia sua narrativa limitando-se às características espaciais, no entanto, no decorrer da descrição, insere, gradativamente, suas percepções sensoriais, ambientando o leitor a um espaço quase inabitável e totalmente repugnante. Ainda que os receptores de sua memória não tenham acesso físico ao refeitório do hospital psiquiátrico, podem, a partir da perspectiva pessoal da autora, que resulta na ambientação reflexa proposta por Lins (1976), construir a noção de como aquele ambiente era tóxico para todos que o frequentavam, causando uma repulsa simbólica pelos limites manicomiais.

Os traços que nos permitem identificar as ambientações memorialísticas em *Hospício é Deus: diário I* (1965) têm grande peso semântico, uma vez que auxiliam a narrativa de Maura a alcançar uma de suas intenções, que é o tom denunciativo. A escritora, conforme dito anteriormente, afirma que seus escritos são o canal para que os leitores tenham acesso à realidade do universo manicomial, sem que esta seja maquiada pelo discurso daqueles que apoiam que os pacientes sejam apartados da sociedade como um todo.

Na próxima categoria, quando discutir-se-á o dialogismo de vozes sociais presentes no discurso de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles, as denúncias contidas no diário íntimo se mostrarão mais evidentes, uma vez muitas delas surgem graças às contradições existentes entre o discurso da escritora, que identifica graves falhas no sistema manicomial, e o discurso dos profissionais de saúde que contribuem para que estas falhas, mais tardes combatidas pela Reforma Psiquiátrica, existam. No entanto, neste momento, é importante ressaltar elementos narrativos que tenham impacto nesta produção de sentido, sendo a ambientação um traço evidente.

Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue - e sempre outro. Hospício são flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro - como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde - paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus (CANÇADO, 1965, p.26).

Neste trecho, escrito em 25 de outubro de 1959, Maura descreve, a partir de metáforas, o que significa o espaço que ocupa, justificando, inclusive, o nome da obra. Hospício é deus porque hospício é não se sabe o quê, fazendo referência à impossibilidade de definir esta entidade metafísica com concretude, uma vez que é envolta pela subjetividade de cada indivíduo.

Caso descrevesse apenas a estrutura ou o ponto geográfico do hospital psiquiátrico no qual esteve internada, sem apresentar traços de ambientações memorialísticas (A1) ao leitor com suas percepções e sensações, a escritora não conseguiria produzir o sentido pretendido, que é despertar a urgência de se discutir as condições dos pacientes psiquiátricos no Brasil. Portanto, pode-se dizer que, em uma narrativa autobiográfica, há certa identidade com o espaço escolhido para ser palco das memórias compartilhadas, assim como em *Santiago* (2007).

Neste caso, João Moreira Salles decide incluir, na abertura do documentário pessoal, a filmagem de espaços da mansão dos Moreira Salles, que fora sua residência nos tempos de infância e, hoje, abriga o Instituto Moreira Salles, na Gávea. O documentarista confessa que, quando fez a montagem do roteiro, em 1992, não pretendia iniciar a obra com imagens da casa da Gávea, mas, que, após se dar conta de que o documentário apresentava múltiplas camadas simbólicas, não se restringindo à vida do mordomo Santiago, notou a importância de ambientar o espectador, direcionando-o a reconhecer, a partir do modo de retratar cada espaço, como se constituíam suas memórias e seu modo de fazer documental.

Aqui, cabe fazer uma observação que conecte a análise espacial do documentário autobiográfico à proposição histórico-temporal de Bloch (2001), citada anteriormente. Em 00:23:19, vemos Santiago sentar-se ao lado de uma estante repleta de papéis empilhados, mais de trinta mil páginas datilografadas sobre dinastias do mundo todo, reafirmando sua dedicação à nobreza, que permeou toda a sua vida. Ali, notamos como o seu pequeno apartamento era claustrofóbico, paradoxalmente à imensidão encontrada nos espaços ventilados da mansão dos Moreira Salles.





**Imagem XI:** Cena do documentário *Santiago* (2007), 00:23:19, que mostra Santiago em seu apartamento, ao lado das pilhas de papéis milimetricamente organizadas, trinta mil páginas datilografadas, fazendo referência à solidão do mordomo, sempre combatida a partir da escrita.

Há, portanto, relação entre o espaço ocupado e o poder social de um indivíduo, não à toa, os marginalizados ocupam a periferia dos centros urbanos e os privilegiados, as regiões centrais. Neste caso, a noção espacial está intimamente relacionada às relações existentes entre João Moreira Salles e Santiago.

Em *Santiago* (2007), é possível vislumbrar, com maior frequência, dois espaços opostos; a amplitude da mansão dos Moreira Salles e o apartamento claustrofóbico no qual o mordomo viveu sua aposentadoria. É a partir desta dualidade espacial, juntamente com as antíteses que sustentam o espaço ocupado por João frente ao espaço ocupado por Santiago, conforme demonstrar-se-á na comparação imagética a seguir, que se pode afirmar a importância dos traços desta categoria, a ambientação memorialística, (A1), para que o documentário autobiográfico adquirisse certa produção de sentido relacionada à hierarquização social, que é o cerne inevitável e indeletável dos laços sustentados por João e Santiago.



**Imagem XII:** Cena do documentário *Santiago* (2007), 00:03:04, mostrando a imensidão do salão da casa da Gávea, na qual viveu a família Moreira Salles. Nota-se, a partir da imagem, que a ambientação memorialística das lembranças de João Moreira Salles tem poucos elementos e, assim, demonstra o *status* social da família. Grandes posses são traduzidas em grandes espaços de vivências.



**Imagem XIII:** Cena do documentário *Santiago* (2007), 00:05:03, mostrando a cozinha do apartamento de Santiago. Nota-se um ambiente claustrofóbico e cheio de elementos que se amontoam em um pequeno espaço. Além do contraste dimensional entre esta imagem e a anterior, referente à casa da Gávea, é possível notar, ainda, que, após uma vida de dedicação à família, poucas foram as posses que Santiago conseguiu acumular, comprovando o engessamento das relações sociais. Apesar de despertar a curiosidade de João, a relação estabelecida entre este e o mordomo será sempre baseada na hierarquização senhorial.

Um outro ponto que emerge dos traços de representação da ambientação memorialística é o de que, apesar de estar sempre presente nas memórias do documentarista, Santiago mostra-se como um indivíduo solitário, afirmando, em muitos momentos, não estar acostumado a receber visitas em seu “apartamento”, o que é confirmado pela voz *off* do narrador: “Santiago não estava acostumado a receber pessoas no seu apartamento. Quando chegamos, ele entregou a cada um de nós um guardanapo embebido em álcool e cânfora para que limpássemos as mãos. Ele vivia só, cercado de seus livros: a história dos Médices, a biografia de Lucrecia Bórgia, e da obra de toda sua vida. Trinta mil páginas transcritas em bibliotecas públicas e particulares, espalhadas por três continentes”<sup>17</sup>.

Ainda em relação ao espaço, enquanto elemento dêitico da narrativa autobiográfica do cinema de não-ficção, vale lembrar que o cinema é a primeira arte em que a dominação deste elemento pode ser realizada de forma plena. De acordo com Martin (2003), o cinema trata tal elemento de dois modos: reproduzindo-o ou produzindo-o, o que nos direciona a levar em consideração o conceito de *mise-en-scène*, que possui ampla bibliografia no âmbito do cinema de ficção e designa o modo pelo qual a encenação frente às câmeras é disposta na tomada, levando em consideração os aspectos materiais que compõem a cena, bem como a disposição narrativa que se apresentará em planos, para orientar a análise e identificação de traços representantes desta categoria, (A1) (AMOUNT e MARIE, 2004).

Retomando aqui o que foi exposto no item anterior sobre a confluência espaço-tempo, pode-se dizer que “o cinema tem, portanto, o privilégio de ser uma arte do tempo que goza igualmente de um domínio absoluto do espaço” (MARTIN, 2003, p. 208). O que significa dizer que os recursos imagéticos e sonoros atribuem certa vantagem à análise das obras audiovisuais em relação às obras literárias, uma vez que tais recursos amenizam as subjetividades interpretativas das descrições espaciais e, conforme discutido anteriormente, neste capítulo, também das descrições memorialísticas.

Pode-se citar um exemplo da *mise-en-scène* presente na obra de João Moreira Salles a partir das instruções em *off* contidas tanto na versão bruta, quanto no material final das filmagens: “Agora, Santiago, você levanta, fica um pouco nessa posição”, “Santiago, coloque-se mais à direita”, “Não, não, não levante tanto as mãos”, dentre outras.

De acordo com Ramos (2012), estas instruções podem ser consideradas

---

<sup>17</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 00:19:44 a 00:20:12.

(...) *inserts* extradiegéticos que não pertenceram ao contexto do depoimento e que o ilustram em montagem alternada, em um tipo de composição narrativa muito criticada por Coutinho e pelo grupo de documentaristas que circula em torno da Videofilmes, pois nela haveria uma espécie de déficit ético, uma trapaça com o espectador, no fato de se compor o espaço com tomadas fora de ordem ou que não pertencem ao seu contexto original (RAMOS, 2012, p. 39).

Diante de tal colocação, podemos concluir que a disposição espacial das cenas de *Santiago* (2007), em sua maioria direcionada artificialmente pelo próprio documentarista, reflete as relações entre Moreira Salles e Santiago, além da maneira como o primeiro deseja que o segundo narre as suas próprias memórias, uma vez que o documentarista toma carona nas memórias do mordomo e percebe que algumas transformações em sua própria vida aconteceram sem que tivesse percebido.

Diferentemente dos relatos autobiográficos literários, os quais não têm o suporte imagético-realista das produções audiovisuais, o documentário que faz parte do *corpus* de análise desta pesquisa nos permite discutir e refletir acerca dos limites de verossimilhança e identidade, questões autobiográficas centrais, a partir de uma outra perspectiva, mais atual e dinâmica, que, certamente, servirá de colaboração para os estudos tradicionais acerca deste gênero do discurso.

### **5.3.6 Impactos contextuais das vozes sociais externas (I)**

#### **O dialogismo como norteador da produção de sentido**

Quando iniciamos a discussão sobre as vozes sociais distintas que compõem um discurso autobiográfico, ainda que haja, como no diário íntimo de Maura Lopes Cançado, coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem, devemos inserir, aqui, nesta última categoria de análise, (I), a ideia central da obra de Bakhtin, que envolve a questão dialógica entre os enunciados componentes de uma narrativa, seja ela autobiográfica ou não. De acordo com Bakhtin (1979), o conceito de dialogismo baseia-se nas relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. Nota-se, sobretudo, a necessidade de lembrar a definição de enunciado, diferenciando-a do conceito de unidades linguísticas.

Os enunciados são formados por três elementos essenciais, sendo eles o conteúdo temático,

o estilo e a construção composicional, o que os caracteriza como unidades da comunicação discursiva, como já foi dito anteriormente. As unidades da língua, em contrapartida, ficam restritas às palavras e orações, constituindo relações semânticas ou lógicas. Quando entramos no âmbito dialógico, portanto, devemos levar em consideração as unidades que produzem sentido no discurso, ou seja, os próprios enunciados (FIORIN, 2008).

Para Bakhtin (1979), as unidades da língua são repetíveis, enquanto os enunciados mostram-se de forma singular, uma vez que dependem da combinação exclusiva dos três elementos essenciais supracitados. Dessa forma, pode-se dizer que, cada vez que se produz um enunciado, replica-se um diálogo, pois a produção leva o enunciatador a participar de um diálogo com outros discursos, estabelecendo, assim, uma relação dialógica.

Diz-se que o enunciatador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, ou seja, todo discurso é ocupado pelo discurso alheio. Por isso, a concepção dialógica da língua é fator essencial para o desenvolvimento de qualquer estudo no campo da linguagem, incluindo a esfera teórica dos gêneros do discurso, na qual se insere esta dissertação.

Bakhtin ressalta o estatuto da palavra do outro, ou seja, a importância do discurso do outro no estabelecimento de relações dialógicas, principalmente quando se leva em consideração a interdiscursividade como conceito teórico norteador das análises. A discussão sobre o papel da compreensão ativa e a presença do outro como constituintes do discurso constitui a base de sua teoria dialógica da linguagem ao relacionar o discurso ao diálogo, sustentando a noção de que o discurso tem eminentemente uma natureza dialógica (ROHLING, 2014).

Dessa forma, o dialogismo bakhtiniano pode ser dividido em três conceitos centrais, descreveremos cada um deles a partir do capítulo *O dialogismo*, presente na obra *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, de Fiorin (2008).

O primeiro conceito baseia-se na ideia de que o dialogismo é o princípio constitutivo do enunciado, o qual é composto, minimamente, por duas vozes, podendo apresentar mais delas no decorrer do seu desenvolvimento. Diante do primeiro conceito, conclui-se que um enunciado, é, portanto, heterogêneo.

Nota-se, nos objetos de análise desta pesquisa, que há relações dialógicas convergentes e também relações dialógicas divergentes no interior de cada uma das narrativas autobiográficas, o que significa que as vozes do discurso podem estar em concordância ou discordância. Esta heterogeneidade do discurso permite a observação de traços autobiográficos mais evidentes, como

a descontinuidade lógico-temporal, conforme descrita em categorias anteriores, que pode ser identificada, principalmente, a partir de da perspectiva temporal ou espacial (DAVIS, 2003).

Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), por exemplo, há um trecho em que Maura narra, em tom denunciativo, sua visão perante ao comportamento médico no modelo manicomial, o qual será transcrito a seguir:

A verdade é que ninguém se incomoda com os maus-tratos dispensados aos doentes. As guardas dizem que devemos nos sentir felizes por termos o que comer. (Naturalmente não me dizem isso. Ah, se dissessem.) Médicos não sabem se comemos ou não. Sim: POR QUE O MÉDICO VAI SE PREOCUPAR COM A SENSIBILIDADE DO DOENTE MENTAL? ELES GOZAM DE PERFEITA SAÚDE, PRINCIPALMENTE MENTAL. GOZAM REALMENTE OS MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL? É a questão (CANÇADO, 1965, p. 49).

Neste excerto, escrito em 12 de novembro de 1959, a escritora apresenta uma confluência de vozes sociais discordantes, ainda que desenvolva seu raciocínio em primeira pessoa. Temos, portanto, a presença do discurso crítico à forma como os doentes mentais eram tratados no interior dos manicômios da década de 50, o discurso construído pelas guardas e funcionários da instituição e, ainda, o discurso da própria Maura, como indivíduo. O uso do parêntese como recurso de pontuação, neste caso, marca a separação entre o discurso construído socialmente pelas guardas, que afirma que, apesar da situação precária, as internas devem sentir-se felizes, daquele que habita o imaginário de Maura, influenciado pelo seu diagnóstico de mania de grandeza que a diferencia das demais pacientes.

Outro recurso que demarca o desenvolvimento do discurso denunciativo, que vai na contramão do discurso que defendia o modelo manicomial naquele contexto, é o uso proposital das maiúsculas para compor os questionamentos sobre o comportamento médico e seu descaso alegado pela paciente. Nota-se, portanto, que no desenrolar da narrativa autobiográfica de Maura Lopes Cançado, são apresentadas discordâncias, ainda que a escritora encontre maneiras de expressar o seu posicionamento de forma clara.

Em seguida, Maura prossegue com o trecho denunciativo, deixando evidente, novamente apelando ao uso das maiúsculas, a contradição, ou seja, a discordância entre os discursos sociais que, a partir de relações dialógicas, interagem entre si para a composição desta narrativa

autobiográfica:

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, que tudo se tem feito para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os refeitórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita, por princípio, o que qualquer guarda afirma. Se é fácil desmentir um psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. Em prejuízo de um considerado “não psicopata”. Que é um caso a estudar: as guardas deste hospital são quase todas loucas. Ou oligofrênicas (CANÇADO, 1965, p. 49).

As concordâncias e discordâncias de vozes de compõem o discurso da narrativa autobiográfica, edificadas pelo primeiro conceito do dialogismo, apresentam, no entanto, particularidades nas formas de expressão, quando o objeto analisado é o documentário autobiográfico de João Moreira Salles, *Santiago* (2007).

Neste caso, mais especificamente, o recurso de imagem e som auxilia a análise, possibilitando, assim, que sejam identificados trechos em que o comportamento do mordomo Santiago não corresponde às expectativas do documentarista, João, apresentando uma discordância de vozes. Além disso, tal discordância está presente, ainda, entre o discurso do “autor-criador”, entoado nas gravações de 1992, e o discurso do “autor-indivíduo”, que se faz presente nas narrações em *off* gravadas após os 13 anos de hiato entre a captação das imagens e a edição final, conforme os conceitos foram descritos no subitem destinado à análise da dissociação existente entre eles.

Para identificar, portanto, este primeiro conceito de dialogismo em uma obra audiovisual, deve-se levar em consideração os diálogos e suas formas anexas: monólogo e comentário. Mas, é preciso ressaltar um comentário feito por Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2003):

Fica claro, portanto, que *a fala deve evitar o máximo possível ser uma simples paráfrase da imagem* (reencontramos aqui um princípio que é válido para a música). Mas, o que é mais importante, o diretor também pode jogar com a *dualidade possível entre as palavras e o conteúdo fático da imagem*, fazendo surgir desse confronto (em contraponto ou em contraste) efeitos simbólicos muito ricos do ponto de vista da linguagem. Pode haver, por exemplo, uma dualidade entre a palavra e a expressão do

rosto de quem fala (...) (MARTIN, 2003, p. 178).

Em *Santiago* (2007), encontramos diversos momentos de tensão, que marcam essa “dualidade entre a palavra e a expressão do rosto de quem fala” (MARTIN, 20003, p.178), como nos já apresentados trechos de 00:43:28 até 00:45:18, de 01:03:40 até 01:05:25 e de 01:11:40 até 01:12:30. Nestes trechos do documentário autobiográfico, a dualidade existe entre a expressão espontânea de Santiago e os direcionamentos de João Moreira Salles, demonstrando, por meio de comentários, a divergência de vozes nas cenas.

Em relação à segunda expressão de tensão entre as vozes do discurso que compõem o roteiro do documentário, a voz do “autor-criador” e a voz do “autor-indivíduo”, essa pode ser encontrada na reflexão metalinguística e na autocrítica de João Moreira Salles sobre a transformação no seu modo de fazer documental. Neste caso, fazendo uso do monólogo.

Partindo para o segundo conceito de dialogismo apresentado por Fiorin (2008), analisar-se-á as maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado. Essa inserção pode ocorrer quando o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado, ou seja, quando o texto apresenta discurso direto, indireto, aspas ou travessão. No caso do documentário, mais especificamente, essa inserção pode ser identificada com a presença física deste outro na tela, uma vez que, na produção audiovisual, temos a imagem atuando também como ferramenta de produção de sentido. No entanto, há também a possibilidade de desenvolver um discurso bivocal, o qual é marcado pelo discurso indireto livre e não apresenta separação nítida, o que foi identificado com maior frequência na obra de Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus: diário I* (1965).

Quando apresenta a possibilidade de inserir o discurso do outro no enunciado, a perspectiva bakhtiniana de análise amplia o que, à luz das teorias tradicionalistas de Lejeune, ficaria restrito à coincidência absoluta entre autor, narrador e personagem. Dessa maneira, temos Santiago, o mordomo da família Moreira Salles narrando fatos biográficos do diretor João Moreira Salles e, simultaneamente, uma voz em *off*, que representa o “autor-indivíduo”, intercalando e norteando as falas daquele que se encontra frente às câmeras.

O segundo conceito de dialogismo, portanto, abrange essa descoincidência entre autor, narrador e personagem, possibilitando, assim, que este objeto seja classificado como autobiográfico e que haja embasamento teórico para as análises dos traços que estabilizam os



enunciados de Santiago e de João Moreira Salles no âmbito do gênero do discurso em questão.

Em *Santiago* (2007), portanto, muitos dos fatos autobiográficos são transmitidos ao espectador por meio do discurso do mordomo. De acordo com Martin (2003), que cita o estudo de André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), a classificação dos diálogos pode ser feita a partir de três definições; os diálogos teatrais, os diálogos literários e os diálogos “realistas”. No documentário de João Moreira Salles, notamos a expressão dos diálogos literários, principalmente quando se faz uso do meio-tom e dos silêncios, e traços de diálogos “realistas”, quando encontramos vestígios de naturalidade e oralidade nas falas improvisadas de Santiago, que são duramente repreendidas pelo documentarista, em seu papel de diretor.

Como exemplo de um diálogo literário, temos o trecho de 00:19:38 até 00:20:08. Enquanto a voz em *off* narra a chegada da equipe de filmagem no apartamento de Santiago, a câmera filma o silêncio do mordomo, que alisa as pilhas de páginas datilografadas, posiciona-se de acordo com o direcionamento do diretor, que, neste momento, não é audível, e, em alguns momentos, mantém a cabeça baixa, aguardando o momento de iniciar a fala sobre o assunto orientado por João.

Já os diálogos “realistas”, que reúne as falas de improviso, permeiam todo o roteiro das filmagens, uma vez que, a cada fala temática, Santiago demonstra espontaneidade, utilizando expressões de sua língua materna, o italiano, e marcas de oralidade.

Em contrapartida, quando analisamos a obra *Hospício é Deus: diário I* (1965) à luz do segundo conceito de dialogismo, não contamos com o aparato imagético e sonoro para identificar as outras vozes discursivas, além daquela por meio da qual se desenvolve o discurso em primeira pessoa, que compõem o diário íntimo de Maura. Por isso, a inserção do outro se dá, principalmente, pelo discurso bivocal, que não apresenta separação nítida de vozes, conforme podemos visualizar no trecho a seguir:

A presença de uma garota recém-internada aqui me é insuportável. Tem dezessete anos, não é nem um pouco bonita, está completamente biruta. Fala o tempo todo, sobe nas mesas, se despe ao avistar o médico. É chatíssima. Deve ser muito mimada em casa. Fala como se tivesse oito anos. Sua pronúncia é horrível, é baiana. Chama-se Durvaldina. Hoje não me contive e disse, mesmo perto de Dr. A.: “Que garota nojenta”. Dr. A. falou-me depois a seu respeito. Seu diagnóstico é: Psicose-maníaco-depressiva (...) (CANÇADO, 1965, p. 63).

O discurso de Dr. A. é inserido nos escritos de Maura a partir do trecho “Dr. A. falou-me depois a seu respeito”. Mas, não há indicação de nenhuma pontuação, como aspas ou travessão, que faça a separação nítida entre a voz da escritora e a voz do médico que lhe forneceu o diagnóstico de Durvaldina. Essa estratégia, do discurso bivocal, gera, no leitor, certa dúvida diante da veracidade das informações, uma vez que as concordâncias e discordâncias do discurso alheio são transmitidas e transpostas no próprio discurso de Maura.

No entanto, nem sempre a escritora faz uso do discurso bivocal. Em alguns escritos, encontramos, claramente, a separação de vozes por meio do uso de travessões, demonstrando que o segundo conceito de dialogismo permeia as páginas de seu diário de formas variadas, sendo que, cada uma delas proporciona uma produção de sentido singular para o leitor.

- O senhor deve ter péssima impressão de mim. Imagino o que lhe falaram.  
Respondeu-me:  
- Não se preocupe como que falam. Se fosse levar em consideração o que me disseram, nem estaria falando com você.  
Resposta muito estranha para ser dada por um médico. Que podem ter dito de mim, que sou louca? Mas então? Aqui é hospício. Compreendo por que me têm tanta antipatia (CANÇADO, 1965, p. 36)

Neste trecho, por exemplo, o uso do travessão ameniza a produção de sentido dúbio citado anteriormente, quando se demonstrou a presença do discurso bivocal, sem a separação nítida de vozes. Incluindo a delimitação de fala do Dr. A., as palavras se tornam mais verossimilhanes em relação ao diálogo ocorrido na vida real, no qual há a fala de um e, em seguida, a fala do outro.

Finalmente, chegamos ao terceiro conceito, que é aquele marcado pela subjetividade dos enunciadorees. De acordo com Fiorin (2008), este conceito define que o mundo interior de um sujeito é a dialogização da heterogeneidade das vozes sociais, o que comprova a teoria bakhtiniana inicial, baseada na constituição discursiva do sujeito a partir da apreensão de vozes sociais que constituem a realidade na qual está imerso.

Para as análises realizadas nesta pesquisa, o terceiro conceito mostra-se essencial para que exista instâncias comparativas entre a produção de sentido autobiográfico de uma obra literária e de uma obra audiovisual. Isto porque as vozes sociais presentes nos discursos autobiográficos derivam os traços identitários deste gênero, já demonstrado nas categorias descritas neste capítulo,

do discurso proposto por Davis (2003), em sua obra *Biography and Society*.

Bakhtin (1979) afirma que o outro constitui um valor de autoridade sobre o “eu”. Essa tensão dialógica entre as vozes externas e vozes internas influencia diretamente a construção da identidade do sujeito realizada por ele mesmo. Portanto, é possível afirmar que, quando o narrador conta a própria história, não está livre de apresentar ambivalências e contradições, uma vez que os fatos narrados são permeados pelos aspectos memorialísticos, históricos e sentimentais (DAVIS, 2003).

Como podemos notar neste trecho de *Hospício é Deus: diário I* (1965), em que Maura é descrita como perigosa por uma paciente, que representa, simbolicamente, o valor de autoridade do Outro, e incomoda-se com tal definição, ainda que, no início do parágrafo, tenha narrado a agressão contra Maria de Oliveira, o que confirma sua periculosidade:

Hoje agredi Maria de Oliveira, dando-lhe uns pontapés. Ela não reagiu; correu. Maria costuma trazer sua filha de treze anos para o hospital. Tentando quebrar a reserva que tem comigo, dei o livro *O diário de Anne Frank* à menina, escrevendo uma dedicatória: “Para a jovem Arlete, o diário de uma jovem”. Procurava falar com a menina, mostrar-me simpática, perguntar-lhe pelos estudos. Ela me evitava, coisa que não fazia com as outras internadas. Encontrando-a no correr da seção, saiu correndo. Desci para a seção MB, queixei-me com Isabel: não voltaria à minha seção enquanto a menina estivesse lá. À hora do mate, Lazineha perguntou a Maria: “Você manda sua filha correr da Maura? Por quê?”. “Porque ela é perigosa. Se você fosse minha filha eu faria o mesmo com você”. Eu estava por trás da porta escutando tudo (CANÇADO, 1965, p.132).

A apreensão das vozes que se dispõem no entorno de Maura, impactando diretamente na produção de sentido de seu discurso, mostram-se com maior frequência quando a escritora se refere a assuntos relacionados à dinâmica do hospital psiquiátrico. Muitas vezes, Maura não concorda com aquilo que os profissionais da instituição alegam, denunciando as incoerências. Em outras, o discurso desse Outro, que se edifica a partir de constatações sociais e contextuais, faz com que a escritora se questione quanto aos próprios pensamentos.

Devo escrever sempre no princípio de cada página do meu diário que sou uma psicopata. Talvez essa afirmação venha despertar-me, mostrando a dura realidade que parece tremular entre esta névoa longa e difícil que

envolve meus dias, me obrigando a marchar, dura e sacudida - e sem recuos (CANÇADO, 1965, p.75).

Neste escrito de 26 e novembro de 1959, por exemplo, a escritora diz que deve relembrar constantemente sua psicopatia, característica de sua autoimagem derivada das vozes sociais que a rodeia. Quando faz uso do advérbio “talvez” e de expressões como “névoa longa e difícil que envolve meus dias”, deixa evidente a dúvida diante daquilo que dizem sobre ela e sobre o que ela pensa de si mesma.

Além dos aspectos relacionados à sua saúde mental, a escritora também leva em consideração, no decorrer da narrativa autobiográfica, a influência das vozes que com ela dialogam em diferentes etapas de sua vida, deste Outro social que influencia direta ou indiretamente em sua auto percepção, diferenciando-se, principalmente, em relação ao *status* social ocupado por Maura desde que saiu de Minas Gerais, em posse do dinheiro da herança de seu pai, até ocupar a posição de interna em instituição pública, no Rio de Janeiro, após o esgotamento de seus bens. É visível a transformação desta interação discursiva, bem como da maneira como era tratada, diante do declínio financeiro de sua família.

Para ter-me junto dela, mamãe mudou-se da fazenda para Belo Horizonte. Eu rompera com todos os preconceitos que alicerçavam a moral burguesa de minha família. Tornava-se difícil viver junto deles. Viam no meu extremo descaso pelos seus valores grande agressão. Em tudo o que aconteceu, o mais grave foi o fato de eu ceder, aceitando a responsabilidade de todas as desgraças que aconteciam na família, ainda aquelas que ela mesma preparara, e que, apenas por questão de tempo, desabrochavam na minha presença. É forçoso reconhecer: uma família decadente financeiramente não se equilibra também moralmente. E desde a morte de papai as finanças de minha casa desciam em vertical, atingindo todos os valores: estruturados na superioridade financeira. Evidentemente necessitavam lançar a culpa em alguém - e fui, indefesa, este alguém (CANÇADO, 1965, p. 194).

No discurso de João Moreira Salles, a subjetividade das vozes sociais que o compõem podem ser visualizadas na autocrítica direcionada à inevitável hierarquização social existente entre

o documentarista e o mordomo Santiago, que se reflexe, metalinguísticamente, em seu modo de conduzir as gravações, em 1992.

Como neste trecho de narração em *off*, que explicita, de forma clara, que as interações dialógicas existentes entre João e Santiago são intimamente marcadas pela questão social que sempre os acompanhou, durante os trinta anos que o mordomo serviu a família Moreira Salles: “Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo”<sup>18</sup>

Há, ainda, um dialogismo com outros modos de fazer documental, como a influência de Eduardo Coutinho na filmografia de Salles e, como o próprio documentarista menciona em um dos trechos de narração em *off*, a influência da visão de Werner Herzog. Cada documentarista e cineasta que impacta direta ou indiretamente na produção e montagem de *Santiago* (2007) pode ser considerado, portanto, como uma voz interdiscursiva. No caso de *Santiago* (2007), portanto, o Outro que impacta na construção do “eu-passado” e do “eu-presente” de João Moreira Salles, indicando a fragmentação pós-moderna da primeira pessoa, é composto pelas vozes dos cineastas e documentaristas que o influenciaram durante toda a carreira, uma vez que suas autorreflexões são guiadas pelos trechos metalinguísticos do fazer documental.

Diante dessas características dialógicas singulares a cada um dos objetos desta pesquisa, é preciso, neste momento, delinear como a produção de sentido da obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965) e do documentário audiovisual *Santiago* (2007) dialogam entre si, seja de forma convergente ou divergente. Convergentemente, temos, apesar das formas distintas de se construir uma narrativa autobiográfica, a produção de sentido propiciada pelo resgate memorialístico de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles como tentativa de reconstrução do “eu-passado” para que se possa criar um panorama de análise do “eu-presente”. Mesmo quando a palavra é usada como ferramenta sónica, no diário íntimo de Maura, ou, como no caso do documentário, faz-se uso da imagem e do som, a memória mostra-se como norteadora de todo o enredo, possibilitando, assim, que se construa trechos pretéritos da própria história.

---

<sup>18</sup> SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min), trecho de 01:12:45 a 01:13:30.

Essa convergência de sentidos entre os objetos de análise demonstra aquilo que se discutiu no capítulo anterior sobre a flexibilização dos limites estabilizadores do gênero, o que será apresentado com maior detalhamento a seguir, nas conclusões desta dissertação.

No entanto, as relações dialógicas de sentido também são compostas pelas divergências derivadas da composição *sui generis* de cada discurso aqui analisado. Não há como negar as diferenças existentes em narrar a própria história por meio de um enredo literário e optar pelos recursos sonoros e imagéticos para que se faça o resgate memorialístico, conforme demonstrado em *Santiago* (2007).

No primeiro caso, o diário íntimo de Maura Lopes Cançado possibilita que algumas das categorias aqui propostas para a análise de uma obra autobiográfica ganhem destaque e possam ser identificadas com maior frequência e nitidez, como as ambiguidades (**A**), as descontinuidades lógico-temporais (**D**) e os impactos contextuais das vozes sociais externas (**I**). Por outro lado, o documentário autobiográfico audiovisual, com seus recursos distintos, permite a identificação dos resgates memorialísticos de tempos passados (**RM**), dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (**DI**) e das ambientações memorialísticas (**A1**) com maior clareza. Estas divergências também sugerem a complexidade deste gênero do discurso, corroborando a ideia de expansão das fronteiras delimitativas, o que sugere menor engessamento das características enunciativas de categorização discursiva.

Nesta categoria, (**I**), portanto, quando os objetos são observados a partir da perspectiva dialógica, notamos que, apesar de carregarem traços característicos de cada categoria que os define como discursos autobiográficos, é possível, também, que divirjam em relação à produção de sentido propiciada pelo formato de seus respectivos enredos, tomando como ponto de partida o conjunto sógnico da palavra ou o simbolismo típico dos recursos audiovisuais. Essa divergência dialoga com o conceito de espaço biográfico (ARFUCH, 2002) apresentado anteriormente, uma vez que é neste espaço interdiscursivo que se desenvolvem essa variedade de narrativas autobiográficas, conforme apresentada nos objetos selecionados para compor o *corpus* de análise desta pesquisa.

## 6. Conclusões finais

Após a apresentação das categorias propostas para a identificação de traços que permitem a categorização de um discurso como autobiográfico, extrapolando as características estabilizadoras tradicionalistas, que restringiam a classificação discursiva, realizaram-se as análises dialógicas com a finalidade de demonstrar como tais categorias se apresentam de formas diversas a partir da pluralidade existente de maneiras de narrar a própria vida.

A partir desta categorização e análises dialógicas, apresentar-se-á, neste momento, as conclusões acerca do desenvolvimento do gênero autobiográfico em esferas diversas da narratologia, que é temática interdisciplinar, uma vez que reúne, em suas definições, aspectos derivados de variadas formas de narrar, como a literária ou a documental audiovisual. Primeiramente, tratar-se-á da expressão das categorias em cada objeto deste *corpus* de análise, que não se apresenta constante, uma vez que cada um deles reúne um conjunto mais expressivo para demarcar sua singularidade e, conseqüentemente, a produção de sentido desejada.

Quando se analisa, comparativamente, uma obra literária e um documentário audiovisual, deve-se estar ciente de que não há parâmetros simétricos de categorização. Por isso, é natural que algumas categorias apareçam com mais frequência e maior nitidez na obra de Maura Lopes Cançado, enquanto outras mostram-se mais evidentes no documentário de João Moreira Salles. Essas discrepâncias se dão, principalmente, devido às diferenças dos conjuntos sógnicos; enquanto as palavras possibilitam a expressão de certos traços, os recursos imagéticos e sonoros possibilitam a manifestação de outros.

Conclui-se que, em uma narrativa autobiográfica literária, as ambiguidades (**A**), as discontinuidades lógico-temporais (**D**) e os impactos contextuais das vozes sociais externas (**I**) são categorias que têm identificação mais nítida que as demais, devido ao sistema sógnico dos enunciados transpostos em palavras. No caso das ambiguidades, o discurso escrito, por não contar de recursos que possibilitem a verificação de verossimilhança simultânea à apreensão do enredo, é mais propício a apresentar trechos ambíguos que gerem dúvidas ao leitor quanto à real sucessão de fatos.

Já em relação às discontinuidades lógico-temporais, as digressões, conforme se apresentam, mostram-se mais nítidas pois, além do cabeçalho, que é inserido no início de cada

página do diário íntimo, possibilitando a checagem da sucessão de datas, é possível, também, identificar traços desta categoria a partir do uso de pontuações específicas. Maura, muitas vezes, cita que está desviando os escritos do foco inicialmente pretendido, enquanto, no documentário audiovisual, as digressões dependam de estratégias de edição e montagem para existirem e serem coerentes com o roteiro. As digressões literárias, em contrapartida, dependem apenas do fluxo de consciência do escritor, podendo existir e se encaixar no discurso com maior facilidade e, portanto, expressando-se com maior intensidade e frequência.

Por fim, temos o impacto contextual das vozes sociais externas que, especificamente no caso de *Hospício é Deus: diário I* (1965), apresenta maior expressão devido ao contexto e à temática exposta na obra de Maura Lopes Cançado. A discussão acerca da Reforma Psiquiátrica e os discursos discordantes sobre o sistema manicomial no Brasil na década de 50 geram impactos que não se limitam, exclusivamente, à vida da autora. A narrativa autobiográfica de Maura, portanto, faz uso das situações vivenciadas em primeira pessoa para discutir uma problemática coletiva, que diz respeito, também, à vivência das demais internas dos hospitais psiquiátricos nos quais esteve internada.

Em *Santiago* (2007), as categorias supracitadas também são identificadas, conforme foi demonstrado no capítulo final desta dissertação, no entanto, as diferentes formas de expressão são justamente as responsáveis pela divergência de produção de sentido nas autobiografias que compõem o *corpus* dessa pesquisa. No roteiro de João Moreira Salles, a presença destas vozes sociais externas (**I**) volta-se ao microcosmo social no qual se desenvolvem as relações interpessoais entre o documentarista e o mordomo. A hierarquização sugerida pela posição social ocupada por cada um deles tem impacto na produção de sentido desta narrativa autobiográfica, no entanto, a expressão desta categoria no documentário autobiográfico volta-se ao interior da mansão dos Moreira Salles e não expande o discurso para o coletivo, como o faz Maura Lopes Cançado.

No documentário, ainda, as categorias que apresentam expressão mais acentuada são os resgates memorialísticos de tempos passados (**RM**), a dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (**DI**) e as ambientações memorialísticas (**A1**). Este conjunto de categorias, quando aplicadas à uma narrativa que conta com suporte imagético e sonoro, mostra-se em maior evidência, uma vez que há a possibilidade de checagem imediata dos fatos narrados em primeira pessoa, a partir de imagens e áudios de arquivo, captados simultaneamente à ocorrência destes fatos.



Por isso, quando João Moreira Salles faz uso das tomadas de cenas gravadas na mansão Moreira Salles, enquanto descreve o espaço, o espectador tem acesso ao objeto daquela descrição sem as modificações subjetivas encontradas em uma descrição literária, que conta apenas com o conjunto de enunciados discursivos do escritor. Dessa forma, as ambientações memorialísticas de *Santiago* (2007) são percebidas de forma concreta e visual, ou seja, o espectador tem acesso ao interior da mansão na qual o documentarista conviveu com o mordomo Santiago durante sua infância, diferentemente do que acontece quando há traços desta categoria, (A1), em *Hospício é Deus: diário I* (1965), quando o leitor não os enxerga a partir de imagens comprobatórias, mas, sim, a partir de uma descrição subjetiva de Maura Lopes Cançado.

Assim como as ambientações ganham forma em uma narrativa audiovisual, os resgates memorialísticos (RM) também se intensificam, uma vez que seguem a mesma lógica de verificação de verossimilhança. Quando a narrativa autobiográfica se constrói a partir de um enredo literário, ou seja, a partir de um conjunto sógnico de palavras, as fronteiras entre autobiografia e autoficção, que margeiam tais resgates de vivências e experiências pretéritas, tornam-se mais difusas graças ao subjetivismo intrínseco ao ato de escrever, conforme discutiu-se em capítulos anteriores.

Para a análise da expressão dos traços desta categoria, (RM), a percepção da fronteira entre estes dois gêneros discursivos, a autobiografia e a autoficção, é de extrema importância. Em *Santiago* (2007), enquanto o espectador acompanha a narração em *off* e o discurso do próprio mordomo, é possível que se verifique, nas próprias cenas, o que é narrado pelas instâncias de narrador e personagem. Ou seja, quando, no discurso de uma destas instâncias, verifica-se traços autoficcionalis, a discordância com o que se transmite por meio da imagem e do som elimina essa nebulosidade existente em *Hospício é Deus: diário I* (1965), quando encontramos traços de resgates memorialísticos.

Na obra literária, portanto, quando buscamos expressões desta categoria, é incerto definir até que ponto se trata, unicamente, de uma narrativa autobiográfica e de que ponto em diante podemos afirmar que Maura Lopes Cançado faz uso da autoficção para preencher as lacunas derivadas das falhas do processo de rememoração. É, aliás, essa particularidade das delimitações fronteiriças entre estes gêneros, que interagem no espaço interdiscursivo biográfico (ARFUCH, 2002), que nos permite concluir que a autobiografia pede uma flexibilização conceitual capaz de

abarca-la sem, no entanto, deixar de lado o caráter estabilizador da ideia proposta para que se segmente discurso em gêneros específicos.

Por fim, chegamos à categoria que propõe a análise da dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (D1), que, conforme supracitado, faz parte do conjunto de traços que são mais expressivos no documentário *Santiago* (2007) do que na obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965). Os traços que sugerem a presença dessa dissociação abrem espaço para que se responda às hipóteses referentes à necessidade de coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem para que se classifique um discurso como autobiográfico, conforme proposto por Lejeune (1975) em seu pacto autobiográfico.

No último capítulo desta dissertação, apresentamos trechos do diário íntimo de Maura que demonstram tal dissociação. É evidente que este traço categórico esteja presente em um discurso autobiográfico a partir das autorreflexões propostas pelo rememorar da própria vida e de uma narrativa em primeira pessoa, independentemente do formato narratológico a partir do qual se desenvolva este enredo. São estas autorreflexões e autoquestionamentos que inserem o “autor-indivíduo” no discurso majoritariamente composto pela voz do “autor-criador”.

No entanto, as intenções autorreflexivas, as quais impulsionam certo autor a desenvolver sua autobiografia, variam de acordo com o objetivo central desta busca memorialística que guia os rumos da narrativa.

Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), as autorreflexões de Maura sobre seu comportamento e sobre a aceitação de ideias divergentes sobre o sistema manicomial capilarizam-se pelo texto, demonstrando maior dificuldade de demarcação. Em contrapartida, João Moreira Salles tem suas autorreflexões que inserem o “autor-indivíduo” no discurso guiadas por um discurso metalinguístico autocrítico, transformado após o hiato de mais de uma década entre a gravação original e a edição final do documentário. O “autor-indivíduo”, neste caso, surge, de forma evidente, na voz *off* que comenta a postura do “autor-criador” que entra em cena, dirigindo a fala e os movimentos de Santiago.

Estas diferentes formas de expressão das categorias aqui propostas para a análise e classificação de um discurso autobiográfico nos conduz a confirmar a necessidade de uma perspectiva menos formalística para o gênero, uma vez que a variedade de formas de expressão do próprio eu sugere que a conceituação engessada impede a agregação de narrativas como *Santiago*

(2007), que não apresenta a condição basal proposta por Lejeune, no espaço biográfico que reúne as narrativas do eu.

Dessa forma, conclui-se que ambos os objetos selecionados apresentam os traços categóricos que nos levam a classificá-los como autobiográficos. As categorias que guiaram as análises desta pesquisa mostraram-se inexistentes até o momento presente, o que contribuía para que houvesse certo desarranjo, quando uma narrativa autobiográfica apresentava dificuldade de reunir todos os requisitos necessários para que se estabelecesse o pacto autobiográfico entre autobiógrafo e leitor e/ou espectador.

Como conclusões teóricas desta pesquisa, portanto, pode-se afirmar que, diante da variedade de formas de narrar a própria vida, que compõe o espaço biográfico proposto por Leonor Arfuch (2002) para discutir a autobiografia a partir de uma perspectiva mais contemporânea, não há necessidade estrita de existir coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem para que se possa afirmar uma autobiografia. E, ainda, que os requisitos estabelecidos por Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975), incluindo aqueles necessários ao estabelecimento do pacto romanesco ou do pacto fantasmático, conforme conceituado anteriormente nesta dissertação, nem sempre se mostram necessários para que se estruture uma narrativa autobiográfica.

*Hospício é Deus: diário I* (1965) é uma autobiografia que, devido ao seu sistema sígnico, permite-nos confirmar coerência na conceituação tradicional deste gênero do discurso. No entanto, *Santiago* (2007) é um desafio para o conceito tradicionalista, o que nos leva a propor uma reflexão teórica mais abrangente. Primeiro, em relação à necessidade restritiva da existência de um pacto autobiográfico que engessa a produção de sentido diante da subjetivação do leitor e/ou espectador. Em segundo lugar, em relação às características estabilizadoras dos enunciados que farão parte deste conjunto discursivo.

Desde a conceituação de gêneros do discurso proposta por Bakhtin (1979), há o questionamento em torno da delimitação rígida de um gênero e de outro, uma vez que as fronteiras entre os conjuntos característicos enunciativos se mostram cada vez mais difusas. Nesta pesquisa, evidenciou-se a necessidade da expansão fronteira do gênero autobiográfico, a fim de agrupar, neste espaço interdiscursivo, narrativas tão plurais quanto a singularidade de cada vida, como se confirmou por meio da construção do “eu-presente” de Maura Lopes Cançado e do “eu-presente” de João Moreira Salles.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALBERTI, Verena. **Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

AMARANTE, Paulo. **Saúde Mental e Atenção Psicossocial**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

\_\_\_\_\_. **La vida narrada: memoria, subjetividad y política**. Córdoba: Eduvim, 2018.

ATTRIDGE, Derek. **J.M. Coetzee and the ethics of reading**. Chicago: Chicago University Press, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2004.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1979, p. 277-326.

\_\_\_\_\_. **Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica**. In: BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 2014, p.211-362.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da Unicamp, 1988.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BEAUVOIR, Simone. **Le deuxième sexe**. Paris: Gallimard, 1949.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire - Essai sur la relation du corps à l'esprit**. Paris: Pierre Hidalgo, 1907.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 1989.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

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

\_\_\_\_\_. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. Análise e Teoria do Discurso. In: **Bakhtin: Outros Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006;

BRETHES, Romain. **Fabrice Neaud, l'enfant terrible de la BD française**. Paris: Le Point, 2012.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

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

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus: diário I**. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**, São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DAVIS, Kathy. Biography as critical methodology, in: **Biography and Society**, 2003.
- DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.
- DUQUE-ESTRADA, E. M. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: HAMBURGER, E. et al (org.) **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- \_\_\_\_\_. O *pathos* do enunciatário. **Alfa**, São Paulo, n. 48, p. 69-78, 2004.
- \_\_\_\_\_. Polifonia textual e discursiva. In: **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bahktin Mikhail**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. Qu'est-ce qu'un auteur? In: **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**, Brasília: Editora UnB, 2009.
- GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.
- GUSDORF, George. **La découvert de soi**. Paris: Les Presses universitaires de France, 1948.
- \_\_\_\_\_. **Conditions and Limits of Autobiography**. In: **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Mouton, 1976.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Biblioteca Azul, 1980.
- LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEJEUNE, Philippd. *L'autobiographie en France*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *L'autobiographie en France*. 2.ed. Paris: Armand Colin, [1971] 1998.
- \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2008.
- LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MACDONALD, Scott. *American Ethnographical Film and Personal Documentary: The Cambridge turn*. Londres e Los Angeles: University of California Press, 2013.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLNEY, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2002.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas: Papyrus, 2012.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004

RENZA, Louis. The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography. In: OLNEY, James. **Autobiography: essays theoretical and critical**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Confissões**. São Paulo: Edipro, 2008.

RUSSELL, Catherine. Autoethnography: Journeys of the Self. In: **Experimental Ethnography – The Work of Film in the Age of Video**. Durham and London: Duke University Press, 1999.

SIBILA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TOURAINE, Alain. **La société post-industrielle**. Paris: Denoel, 1969.

VAPEREAU, Gustave. **Dictionnaire universel des littératures**. Paris: Hachette, 1876.

### Artigos de periódicos

AMARAL, Pauliane; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. O cronotopo bakhtiniano: da Antiguidade à Contemporaneidade. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 10 (3), p. 111-129, 2015.

BARROS, Cindhi Vieira Belafonte; SPANNENBERG, Ana Cristina Menegotto. Do impresso ao digital: a história do Jornal do Brasil. **Anais do X Encontro Nacional de História da Mídia (ALCAR)**, Porto Alegre, 2015.

BLOMMAERT, J. Chronotopes, scales and complexity in the study of language in society. **Annual Review of Anthropology**, v. 44, p. 105-116, 2015.

BRUNER, Jerome. Life as narrative. **Social Research**, vol.54, n.1, pp. 11- 32, 1987.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, Universidade de São Paulo (ECA), 2012.

COETZEE, J. M. Confession and double thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. **Comparative Literature**, vol. 37, n. 3, p. 193-232, 1985.

FIORIN, José Luiz. A pessoa desdobrada. **Alfa: Revista de Linguística**, n. 39, p. 23-44, 1995.



FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166- 182, 2002.

KINGLER, Diana. A escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 11.-30, 2008.

MACHADO, Márcia Benetti. Jornalismo e perspectivas de enunciação: uma abordagem metodológica. **Intexto**, Porto Alegre, v.1, p. 1-11, 2006.

OLIVEIRA, Marta Kohl de; REGO, Teresa Cristina; AQUINO, Julio Groppa. Desenvolvimento psicológico e constituição de subjetividades: ciclos de vida,narrativas autobiográficas e tensões da contemporaneidade. **Pro-posições**. São Paulo, , v. 17, n. 2 (50), p. 119-138, 2006.

PEREIRA, Nelci Bilhalva. Memória: continuidades ou descontinuidades?. **Anais do II Congresso Internacional de História da UFG**, Jataí, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, n.1, v.1, p. 16-53, 2008.

ROHLING, Nívea. A pesquisa qualitativa e análise dialógica do discurso: caminhos possíveis. **Cadernos de linguagem e sociedade**, Brasília, v.15, p. 44-60. 2014.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica no romance contemporâneo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.95, p. 83-97, 2013.

TORO, Alfonso de. ‘Meta-autobiografía’/ ‘Autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: A Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Dejebar, A. Khatibini, N. Brossard y M. Mateo. **Estudio Públicos**, n.107, p. 213-308, 2007.

VASCONCELOS, Túlio Souza. Santiago: cinema de afetos de João Moreira Salles. **O Mosaico**, Curitiba, n.14, p. 13-25, 2017.

### **Dissertações e teses**

CORRÊA, Louise Bastos. **A consciência no abismo: uma leitura da obra de Maura Lopes Cançado**, 2013, 130f., Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MOREIRA, Daniel da Silva. **A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

MOURÃO, Patrícia. **A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental.** Tese (Doutorado do Programa de Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MUSILLI, Celia. **Literatura e loucura: a transcendência pela palavra.** Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

PACE, Ana Amélia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune.** Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. **Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro.** Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado.** Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

WINK, Otto Leopoldo. **Aventuras da linguagem: princípios da narratologia genettiana aplicados à obra de de Jamil Snege.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2007).

## **Filmografia**

**SANTIAGO.** Direção: João Moreira Salles, 2007. 1 DVD (80 min),