

## Mauro em Caiena: Estratégias de Primeira Pessoa no Documentário Contemporâneo<sup>1</sup>

Larissa ALBUQUERQUE<sup>2</sup>

Beatriz FURTADO<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### Resumo

Este trabalho parte do questionamento sobre as estratégias e recursos utilizados em documentários contemporâneos em primeira pessoa para que o diretor registre, busque e/ou (re)construa memórias de sua vida. Analisa essa problemática no curta-metragem “Mauro em Caiena” (2012), do diretor cearense Leonardo Mouramateus. Por meio de uma carta ao tio, que vive na Guiana Francesa, Mouramateus recupera e fabula memórias de infância e reflete sobre os efeitos da passagem do tempo, presentes tanto nele mesmo como na sua família, no bairro e na cidade em que vive. A obra é situada historicamente, pondo em perspectiva questões trazidas por outros documentários em primeira pessoa produzidos nos últimos treze anos, e são destacadas as novas questões provocadas pelo curta de Mouramateus, de forma a contribuir para reflexões e debates nesse campo.

**Palavras-Chave:** cinema; documentário; memória; subjetividade; autobiografia.

### 1. Introdução

O filme documentário tem passado por mudanças significativas nos últimos anos, sendo desconstruído em relação a estéticas e mecanismos cultivados desde seu surgimento, como o pressuposto de ser um retrato fiel da realidade e a responsabilidade de informar, denunciar ou defender um ponto de vista. O documentário também sempre esteve ligado à noção de representação do outro, alguém ou um grupo cuja realidade tivesse relevância social, política ou cultural suficiente para ser levada às telas.

O avanço dos aparatos tecnológicos sempre foi fundamental para as mudanças dentro do gênero; são mudanças técnicas que inevitavelmente levam a mudanças estéticas. Para exemplificar, temos o fato de que, no Brasil, durante os anos 60, época de efervescência do Cinema Novo, eram produzidos documentários de cunho crítico, que tinham o objetivo de dar voz ao outro de classe que era marginalizado pela sociedade. A

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 11º semestre do Curso de Jornalismo da UFC-CE, email: larissabj@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do curso de Cinema e Audiovisual do ICA – UFC, e-mail: sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com.

principal estratégia utilizada para isso eram as entrevistas. Elas vinham legitimar discursos e argumentos pré-estabelecidos. Nesse período, o acesso a câmeras e outros aparatos era bastante difícil, não só pela questão financeira, mas também porque quem produzia eram apenas aqueles considerados intelectuais.

Atualmente, com a democratização dos meios de produção, não há mais a distância entre aquele que filma e aquele que é filmado; o custo para fazer um filme pode se reduzir a zero. Com uma câmera digital ou um celular na mão, qualquer pessoa tem a possibilidade de registrar instantes do cotidiano. Imagens da “vida real” estão por toda parte, em redes sociais e aplicativos. Os reality shows, por exemplo, são produzidos cada vez mais e sempre são sucesso de público, assim como vídeos amadores são apropriados pelo jornalismo da grande mídia.

O documentário contemporâneo brasileiro tem absorvido essas questões e provocado reflexões sobre elas. Podemos notar algumas características recorrentes entre eles, como a construção de dispositivos<sup>4</sup> que permitem ao espectador questionar-se se o que está na tela é ficção ou realidade, estreitando os limites entre uma e outra, a experimentação, a menor utilização de entrevistas, pois não há um discurso a ser legitimado, assim como também tem sido muito frequente a partir dos anos 2000 a abordagem em primeira pessoa, dando um tom autobiográfico aos documentários. São obras em que o diretor é também personagem e retrata memórias de pessoas, lugares ou fatos de sua vida. Todos são, de certa forma, a busca do diretor pela própria história e se dão a partir de relações afetivas de parentesco e/ou de lugar, numa espécie de tributo/homenagem/busca/registro que passa a ter uma dimensão pública, além da privada.

Neste trabalho, o foco será o documentário “Mauro em Caiena” (2012), do cearense Leonardo Mouramateus. No curta-metragem, Mouramateus narra uma carta escrita para o tio Mauro, que vive em Caiena, capital da Guiana Francesa. A voz em off é acompanhada de imagens da casa onde Mauro viveu, dos arredores do bairro Maraponga, em Fortaleza, e da família, especialmente de Marquinhos, primo do diretor.

Uma das questões que chamam a atenção para “Mauro em Caiena” e o tornam relevante para as discussões sobre as formas de se fazer documentário hoje em dia é o distanciamento de recursos tipicamente utilizados em filmes desse gênero, como entrevistas, depoimentos e imagens de arquivo. O filme de Mouramateus é composto

---

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

basicamente da montagem entre voz e imagens, mas não de maneira totalmente interdependente. A voz do diretor não explica nem guia as imagens, mas as complementa, lhes dá um novo sentido. Além de documentar e registrar imagens, ele as inventa a partir da literatura de sua carta.

Neste artigo, serão destacados dois pontos que constituem o diferencial de Mouramateus em relação a características que geralmente compõem os documentários em primeira pessoa: a carta como recurso principal para que o diretor de coloque “em cena”, e a aproximação de elementos ficcionais, construindo uma forma de fabulação para compor a narrativa.

### **Documentários em primeira pessoa: quando o diretor busca a própria identidade**

Os documentários em primeira pessoa não são exclusividade dos tempos atuais, podemos encontrá-los em diversas produções das décadas passadas. Nos documentários da diretora francesa Agnès Varda, por exemplo, é constante a presença da cineasta também como personagem. Em “Salut les cubains” (1963), Varda, com voz em off, expõe impressões pessoais sobre a cidade de Cuba a partir de fotografias tiradas por ela mesma. Já em “O universo de Jacques Demy” (1995), a diretora faz um documentário sobre o marido, também diretor de cinema, falecido havia cinco anos. Para recompor a história de Demy, Varda se utiliza de entrevistas com amigos e profissionais que trabalharam com ele, além de imagens de seus filmes. Tudo é costurado por uma narrativa de tom muito pessoal, na qual ela se coloca como parte fundamental daquela história. Isso é o que torna o filme particular, diferente de um documentário feito sobre alguém com quem nunca se teve qualquer convivência. Na obra da diretora japonesa Naomi Kawase, encontramos uma trilogia de documentários nos quais, com uma câmera na mão e ainda muito jovem, ela registra momentos de e com sua avó, por vezes narrando o afeto e até ressentimentos em relação àquela que a criara. Compõem a trilogia os filmes “Caracol” (1994), “Viu o céu?” (1995) e “O sol poente” (1996).

O que me faz analisar neste artigo filmes produzidos a partir de meados dos anos 2000 é o fato de, a partir desse momento, ter havido uma profusão de documentários com voz em primeira pessoa, o que pode ser relacionado à efervescência, de um modo geral, de “imagens do real” devido ao maior acesso aos meios de produção, promovido pelo avanço

tecnológico. Em “Filmar o real” (2008), Consuelo Lins e Cláudia Mesquita fazem um mapeamento de quantos documentários por ano foram lançados no cinema no Brasil de 1996 a 2007. De 1996 a 1999, foram lançados menos de 5 documentários por ano. Só é notável um real crescimento a partir de 2004, quando foram lançados 16 documentários. Em 2007, esse número aumenta para 28.

A memória passa a ser trabalhada de diferentes formas, a partir de diferentes estratégias, de acordo com o intuito do cineasta. O que podemos constatar como fator comum a todos eles é a eleição de um “objeto”, ou seja, daquilo que será o tema do documentário, uma espécie de justificativa. Mas, na verdade, o real protagonista acaba sendo o próprio diretor, pois o filme é construído e conduzido com base principalmente em suas lembranças e angústias. A crise causada por uma ausência o leva a buscar sua própria identidade.

Para que tenhamos um breve panorama da diversidade de mecanismos presentes nesses documentários, destacarei três obras: “Um passaporte húngaro” (2003), de Sandra Kogut, “Person” (2007), de Marina Person e “Los Rubios” (2003), de Albertina Carri,

“Um passaporte húngaro” registra a busca de Kogut, cujo avô era húngaro, por um passaporte húngaro. O dispositivo do documentário é justamente a busca pelo passaporte; é isso que faz o documentário existir. O espectador acompanha juntamente à cineasta, que fica sempre por trás da câmera e de quem apenas se ouve a voz, o desenrolar dos acontecimentos: as idas e vindas aos consulados, a procura de documentos antigos, as dificuldades com a língua húngara e a investigação da história dos avós. Kogut apoia sua pesquisa basicamente em entrevistas. Mas elas não seguem o modelo do documentário tradicional, no qual o entrevistado é alguém distante do entrevistador e cujo depoimento serve para legitimar o ponto de vista defendido no filme. As entrevistas são conversadas e há total proximidade entre a diretora, a protagonista e os entrevistados, que se tornam personagens secundários. De acordo com Jean-Claude Bernardet, essa noção de protagonista e personagem secundário é um elemento de proximidade com a ficção.

*Um passaporte húngaro* não é um “filme de depoimentos”. Em nenhum momento ninguém sai da estória para analisar nada como se estivesse de fora. Quando as pessoas contam alguma coisa, isso sempre está em relação com a situação que elas estão vivendo naquele momento. Portanto, é um “filme de situações”, em que temos um personagem principal com um objetivo a ser alcançado e personagens secundários. Estamos muito perto da ficção.” (BERNARDET, 2003, p. 65)

No caso de “Person”, o documentário se dá por meio da busca da filha, a diretora, por fatos da sua vida pessoal que envolvem o pai, o cineasta Luís Sérgio Person, um importante cineasta brasileiro da década de 60 mais conhecido pelos filmes “São Paulo S/A” e “O caso dos irmãos Naves”. Marina deixa claro que o objetivo do documentário é conhecer mais o pai, de quem se recorda apenas por meio de filmes e fotos, pois ele faleceu quando a diretora era ainda criança. Para isso, ela se utiliza de depoimentos de familiares, amigos de Person, como os cineastas Carlos Reichenbach e José Mojica Marins, e outras personalidades de reconhecimento nacional, o que legitima a importância da obra do pai. Também são registradas conversas (que não sabemos se são espontâneas ou previamente planejadas) de Marina com a mãe e a irmã, que contam histórias e falam de suas lembranças. As imagens de arquivo, muito utilizadas para ilustrar documentários pela veracidade que dá ao discurso, são recorrentes, assim como trechos dos filmes de Person. Marina Person está em destaque na maior parte do filme, manuseando fotos, estabelecendo diálogos e tecendo comentários sobre Person e sobre ela mesma.

Quando a diretora revela sentimentos tão íntimos para os espectadores, produz um discurso sobre si, sobre questões muito pessoais. Nesse momento, torna público algo da ordem do privado para se constituir a partir da revelação, na e pela imagem, e vai além: aproveita o instante da filmagem para trazer à tona o que talvez não fosse dado se não em consequência da câmera. É também o equipamento que torna possível reunir, de uma só vez, fragmentos de memórias, de documentos e de imagens que estavam guardados. No entanto, esses objetos, imagens e falas só ganham sentido, um novo e único sentido, quando revelados no ato de filmar. (MACHADO, 2008, p. 42)

Enquanto “Person” se aproxima do modelo mais tradicional de documentário, com uma estrutura que inclui entrevistas mais formais, com câmera fixa, e imagens de arquivo, o argentino “Los Rubios” quebra essa estrutura ao trabalhar com uma narrativa que mescla explicitamente documentário e ficção para compor a busca da diretora pela história dos pais, desaparecidos em consequência da ditadura militar na Argentina, em 1976. É inclusive importante observar a recorrência de documentários sobre vítimas das ditaduras, dirigidos por alguém que tem um laço afetivo, geralmente familiar, com essas pessoas cuja história fora interrompida. Por meio de uma tentativa de construção de uma identidade pessoal, esses filmes acabam por contribuir para a construção de uma memória coletiva de um período marcado por episódios ainda tão obscuros. Temos, como outros exemplos, “Diário

de uma busca” (2010), de Flávia Castro, e “Calle Santa Fe”, da diretora chilena Carmen Castillo.

“Los Rubios” traz alguns experimentalismos. Todo o processo do filme nos bastidores é mostrado: Carri fazendo entrevistas, analisando-as e buscando documentos. Ela reconstitui situações com o auxílio de uma atriz que assume o papel da filha em busca dos pais. Outro recurso para simular a realidade é a utilização de uma animação com bonecos Playmobil. Ou seja, a ficção torna-se um mecanismo usado para melhor retratar a realidade.

Carri construye esta tensión en Los rubios extremando los recursos del género documental para agudizar, por un lado, lo “real” con el cruce de referencias (testimonios de vida y militancia, textos teóricos del padre y narración propia, citas de poetas y filósofos). Por el otro, – y apegada a la idea de que la memoria es obra de ficción, por lo cual la deshace a cada paso – agudiza la oscilación entre fábula y realidad con el montaje de los recursos más heterogéneos (relato puesto en abismo, una actriz en representación o repetición de la propia Carri, reparto de funciones de la narración, figuración inestable de espacios y lugares, etc.). (AMADO, 2005, p. 226)<sup>5</sup>

### **Mauro em Caiena: uma carta para si mesmo**

Assim como os filmes anteriormente citados, “Mauro em Caiena” (2011) surge de uma crise provocada por uma ausência. Ou melhor, por várias ausências. Ausência do tio Mauro, que fugiu de casa muito jovem, ausência da namorada (a quem o filme é dedicado) e dos amigos que foram morar em outra cidade e ausência do próprio bairro, da própria cidade, que passa por mudanças, nem sempre boas, em uma velocidade às vezes tão grande que não deixa rastros do que havia ali antes. Esse crescimento desenfreado da cidade é representado pelo monstro Godzilla. Imagens dos filmes “Godzilla raids again” (1955) e “Mothra vs Godzilla” (1964) dão início ao documentário e apresentam o monstro destruindo a cidade, que vira uma mistura de caos e pânico.

---

<sup>5</sup> Tradução: Carri contrói esta tensão em Los Rubios exagerando os recursos do gênero documental para aguçar, por um lado, o “real” com o cruzamento de referências (testemunhos de vida e militância, textos teóricos do pai e narração própria, citações de poetas e filósofos). Por outro lado, - e ligada à ideia de que a memória é obra de ficção, motivo pelo qual a desfaz a cada passo, aguça a oscilação entre fábula e realidade com a montagem dos recursos mais heterogêneos (relato posto em risco, uma atriz em representação ou repetição da própria Carri, divisão de funções da narração, figuração instável de espaços e lugares, etc.).

Dia desses, eu acordei com mamãe me chamando para filmar a árvore da infância de vocês, que estava sendo derrubada. Eu já tinha filmado esse monte de cruzeiros em vários troncos. Eu estava com uma ressaca braba de uma festa no dia anterior. Eu não queria filmar essa árvore sendo derrubada. Mas eu estava filmando tudo desde que minha vida tinha virado essa ficção científica grosseira, com tratores atravessando o silêncio que havia na rua, os carros que fazem racha de madrugada, e os amigos sendo abduzidos por oportunidades novas em lugares novos. (Trecho do texto de Mouramateus narrado em Mauro em Caiena)

Para sintetizar essa ausência, mas sem exatamente buscar respostas, Leonardo Mouramateus, com 20 anos na época de produção do documentário, faz uma carta para o tio, que partiu de Fortaleza para Caiena, capital da Guiana Francesa, não se sabe bem com quais objetivos. Essa dúvida está presente no texto. Não se trata de fatos, mas de sentimentos trazidos por essas lembranças e de como o contexto atual da vida do diretor vai ao encontro dessas memórias. Podemos dizer, então, que a carta, escrita em um processo simultâneo à captação das imagens e cuja narração percorre todo o documentário, é o dispositivo usado por Mouramateus para construir o filme. Ela na realidade não é endereçada a Mauro, que não aparece em momento algum, mas ao próprio filme, ao próprio diretor, mais parecendo uma página de um diário íntimo. É por meio dela que ele acessa, organiza e torna públicas suas memórias e angústias.

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

O filme, após as imagens de Godzilla, continua em preto e branco. A câmera filma Marquinhos, primo pequeno de Mouramateus que finge (ou acredita) ser um cachorro e brinca com aquela máquina à sua frente. Marquinhos se diverte com os amigos nas obras perto de sua casa, as montanhas de areia viram playground.

É Marquinhos quem está em cena quando Mouramateus começa a falar do passado de Mauro, aquele que ele mal chegou a conhecer e que veio a ele principalmente por meio de relatos de sua avó. As ações de Marquinhos coincidem com as memórias do diretor, como se ele estivesse encenando aquelas palavras. É neste momento que as camadas temporais se fundem. Ouvimos falar de Mauro e de Mouramateus, mas vemos Marquinhos. Serão eles a mesma pessoa, mas em tempos diferentes? Ou é apenas coincidência? Terá

Marquinhos as mesmas angústias de Mauro, terá o mesmo destino? No meio, está Mouramateus, que não possui mais a inocência do primo, nem a coragem do tio. Às vezes, ele é confundido com Mauro pela avó:

Vovó às vezes para na rua, pra ver minha silhueta vindo de longe, e me confunde contigo. Como se eu estivesse voltando, vindo não da faculdade, mas de Caiena. Ela me diz que eu tenho o seu andar, que eu tenho a sua voz, e me abraça como se eu fosse você.

(...)

Fico pensando se o Marquinhos um dia não vai fazer um filme sobre minha fuga para um lugar tão estranho como Caiena. Ou um filme mais interessante, sobre um monstro gigante que cospe radioatividade e que varre a cidade de lado a lado.

A montagem das imagens e a locução seguem, portanto, caminhos paralelos, mas encontram pontos em comum nas diferentes camadas temporais costuradas por Mouramateus e representadas por três personagens principais: Mauro (passado), Mouramateus (presente) e Marquinhos (futuro), compondo um jogo onde as imagens ganham um novo significado, proporcionando ao espectador novos modos de compreendê-las.

(...) ela (a imagem) pode mentir, falsificar, simulando dizer a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. As imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, que é possível trabalhar com elas. (LINS, 2008, p. 82)

É clara a identificação de Mouramateus com Mauro. No primeiro, a vontade de partir como o tio, misturada com a recusa de uma fuga; a reflexão sobre o ir embora e deixar o seu lugar, sobre deixar a si mesmo e tornar-se outro em um lugar diferente. No segundo, a realização vinda talvez após essa mesma crise. Mauro, na verdade, percorre o caminho realizado por alguns e buscado por muitos em Fortaleza, estabelecendo, dessa forma, uma conexão coletiva. O Ceará, região marcada por duros períodos de seca, tornou-se lugar de partida, de onde famílias inteiras saíam em busca de uma vida melhor. E isso se reflete ainda hoje no ímpeto de partida dos que aqui vivem. Como é ficar e ver os outros partirem? Como é também partir e perder de vista as transformações da própria terra? São questões que, apesar de se aplicarem a um contexto específico, na verdade são universais. É nesse momento que entra a fabulação, como aponta Ikeda (2012):

MAURO EM CAIENA é um filme sobre o extracampo. Aparentemente é um curta sobre o tio do realizador que mora na Guiana Francesa. Acontece que tanto o Mauro quanto Caiena estão no extracampo, como pontos de fuga. Revelam-se, quase como subterfúgios, para que Leonardo Mouramateus, fale, assim como em Europa, do seu entorno. Mas como falar de seu entorno sem falar nessa tensão entre o desejo de pertencimento e o desejo de fuga? É por isso que na mesma medida em que MAURO EM CAIENA é um contundente documentário sobre um bairro de Fortaleza HOJE (por exemplo, o registro das demolições, as árvores e casas marcadas com um “X”), ele também expressa um desejo por uma fabulação. Fabular, para poder melhor documentar. Pois o que é viver ali em Fortaleza senão entender a necessidade de fabular e de ver a possibilidade de um ponto de fuga? Ou seja, não é possível documentar sem fabular (não é possível falar de quem somos sem fabularmos o que desejamos, um lugar outro, uma coisa outra). (IKEDA, 2012)

A fabulação também fica evidente no trecho em que Mouramateus diz imaginar Mauro em diversas situações. Nota-se o desejo do diretor de construir memórias e lembranças que não teve oportunidade de viver. Ele cria uma imagem e movimentos do tio para suprir a sua ausência:

Eu consigo ver você dizendo a seus irmãos que já observou o céu suficientemente durante tanto tempo que é capaz de saber o minuto exato em que o céu vai desabar. E que ninguém em casa vai saber a diferença entre o que é água da lagoa e o que é água da chuva. Porque toda água é igual. Molha a farda igual. Independente de sua origem. E eu consigo ver você Mauro, frustrado, olhando para o céu enquanto seus irmãos se divertem mergulhando. Notando que o céu se abriu. E que a última coisa que deve acontecer agora é chover. E imagino você voltando para casa em silêncio, enquanto Ana chora, e Carlinhos tenta iniciar uma briga contigo. Porque todo mundo sabe da confusão que você acabou de criar.

(...)

E até hoje quando você liga, imagino você numa cabine telefônica no meio da rua, numa rua escura e deserta, à luz das lâmpadas incandescentes, colocando fichas a cada minuto.

E me vem a imagem da família acordando um belo dia, e vendo sua cama arrumada, o guarda-roupas vazio, e o portão levemente encostado.

E mais forte do que todas as outras imagens você correndo, pela floresta amazônica, com os vários colegas caçadores de ouro, em meio aos disparos da polícia da fronteira. E todos os colegas sendo capturados antes de passar para o outro lado. Menos você.

E mais forte do que todas as outras imagens você escondido na floresta amazônica, durante três dias, se alimentando de frutas do mato e água das plantas. Porque é assim que a vovó me fala, que ‘o Mauro sobreviveu comendo frutas do mato e bebendo a água das plantas, antes de passar para o outro lado.’

Ao final do filme, cenas de uma festa. Uma garota dança e têm os olhos fixos na câmera. Ela é a representação do instante, daquilo que é efêmero, de uma noite de diversão que acaba quando vem o tempo e traz a manhã. Mouramateus faz com ela o que faz durante todo o filme: guardar instantes para que não sejam esquecidos. Em seguida, Godzilla volta a ocupar a cena. Desta vez, ao fundo, em vez de música de suspense, ouvimos música eletrônica. Godzilla recebe descargas elétricas, faz movimentos que mais parecem uma dança. Ele está dentro do mar e anda em direção ao outro lado, como se estivesse indo embora. Neste momento, Mouramateus diz as últimas palavras da carta:

Sabe Mauro, a impressão muito forte que fica, é que você sempre terá 20 e tantos anos nesta cidade, com o desejo latente de se mudar, mesmo que se mudar signifique sair do interior da festa para o meio-fio da calçada, ou do posto de conveniência para o interior da festa. A gente sempre volta pra casa no domingo de manhã.

Godzilla é Mauro chegando em Caiena, indo para o outro lado? Ou é Mouramateus indo pra casa no domingo de manhã? “Mauro em Caiena” trata de passagens, de partir/chegar. Mas há sempre a dúvida. No meio de camadas temporais que se misturam, nunca sabemos exatamente de quem Mouramateus está falando, pois ele fala de si ao falar de Mauro, e fala de Mauro ao falar de si. É entre fabulações, subjetividades e tensões entre o que vemos e o que podemos ver que “Mauro em Caiena” dialoga fortemente com os documentários contemporâneos.

### **Considerações finais**

Podemos concluir que os documentários contemporâneos vêm trazendo novas questões ao fazer cinematográfico. Os filmes citados no trabalho provocam reflexões sobre mudanças na linguagem e na estética do gênero documentário, desencadeadas principalmente pelo surgimento de meios acessíveis de produção de vídeos. Os documentários em primeira pessoa, com o uso dos mais variados mecanismos, têm se apropriado da noção de exposição do pessoal, geralmente explorada pelos meios de comunicação, e tensionado as dimensões de público e privado, assim como as dimensões do documental e do ficcional. “Mauro em Caiena” não traz recursos típicos de documentários mais tradicionais, como entrevistas e imagens de arquivo. Também não se dispõe a investigar o passado, nem segue uma narrativa cronológica. O diretor também não se coloca à frente da câmera em nenhum momento, apenas acompanhamos a sua voz em off, mas

nem por isso ele deixa de ser um personagem. Trabalha com fabulações. É um exemplo de como esses documentários têm trabalhado com as mais diferentes estratégias para construir novas linguagens, novas estéticas e novos discursos dentro desse campo.

### Referências bibliográficas

AMADO, Ana. **Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia**. In: Andrea, Andújar (comp.), *Historia, género y política en los 70. Segunda parte: “Relatos e imágenes de la violencia”* (pp. 221-240). Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. Disponível em: <[http://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Las-nuevas-generaciones-y-el-documental\\_AnaAmado.pdf](http://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Las-nuevas-generaciones-y-el-documental_AnaAmado.pdf)> Acesso em: 13 de julho de 2013.

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

IKEDA, Marcelo. **Mauro em Caiena**. Blog Cinecasulofilia, 2012. Disponível em: <<http://www.cinecasulofilia.blogspot.com.br/2012/11/mauro-em-caiena-e-um-filme-sobre-o.html>>. Acesso em: 13 de julho de 2013.

LINS, Consuelo. **Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

MACHADO, Patrícia. **Arquivos íntimos na tela: os filmes de família no documentário Person**. Doc On-line - Revista Digital de Cinema Documentário. Campinas – SP, n.5, p. 36-49, jul./dez.2008. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/>. Acesso em: 20 de novembro de 2010.

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

\_\_\_\_\_. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, n°3, 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em: 13 de julho de 2013.