

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

SÉRGIO DE OLIVEIRA SILVA

EU ME LEMBRO: MEMÓRIA E CINEMA EM EDGARD NAVARRO

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
ABRIL DE 2020

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

SÉRGIO DE OLIVEIRA SILVA

EU ME LEMBRO: MEMÓRIA E CINEMA EM EDGARD NAVARRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Coorientador: Prof. Dr. Euclides Santos Mendes.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA

ABRIL DE 2020

Silva, Sérgio de Oliveira.

S58e

Eu me lembro: memória e cinema em Edgard Navarro. / Sérgio de Oliveira Silva - Vitória da Conquista, 2020.
91f.

Orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Coorientador: Euclides Santos Mendes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2020.

Inclui referências: F. 85 - 87.

1. Cinema - Memória. 2. Edgard Navarro. 3. *Eu me lembro* - Filme. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 791.437

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890
UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

Título em inglês: *I remember*: memory and cinema in Edgard Navarro.

Palavras-chaves em inglês: Memory; Cinema; Edgard Navarro; *I remember*.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (presidente), Prof. Dr. Euclides Santos Mendes (titular), Profa. Dra. Maria Salete Souza Nery (titular), Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (titular), Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (titular).

Data da Defesa: 29 de abril de 2020.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

SÉRGIO DE OLIVEIRA SILVA

EU ME LEMBRO: MEMÓRIA E CINEMA EM EDGARD NAVARRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 29 de abril de 2020.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão

(presidente)

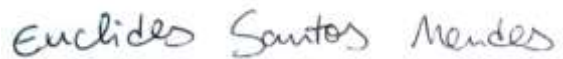
Ass:



Instituição: UESB

Prof. Dr. Euclides Santos Mendes

Ass.:



Instituição: UESB

Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery

Ass.:



Instituição: UESB

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira

Ass.:



Instituição: UESB

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara

Ass.:



Instituição: UFBA

Aos pesquisadores interdisciplinares
e das humanidades.

AGRADECIMENTOS

O ato de agradecer é o que nos torna capazes de perceber que não fazemos nada sozinhos. O resultado desse trabalho só foi possível devido à cooperação prestimosa de uma multidão de seres, em diversos momentos e espaços. Elencá-la aqui, seria um relevante exercício de reconhecimento das inúmeras contribuições que recebi até agora, no entanto esta relação não teria fim. Dessa forma emano minha energia de gratidão a Tudo que Existe!

Ainda assim, creio ser necessária externar mais objetivamente esse sentimento de agradecimento. Portanto, agradeço

Ao mestre Edgard Navarro, pelos ensinamentos para além do cinema.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, inicialmente pela existência deste curso, e também pelo afastamento que permitiu a realização desta pesquisa.

Às amigas Cláudia e Virgínia, pelo apoio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, suas professoras e professores, especialmente à Professora Edvania pela sua gestão; e suas colaboradoras, em particular à Vilma por sua gentileza constante.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela concessão da bolsa de estudos.

Às colegas e aos colegas da turma, pelo tempo e saberes compartilhados.

Ao grupo de pesquisa Memória, cinema, audiovisual e processos de formação cultural, e aos amigos Danilo e Gil.

À professora Salete Nery e aos professores Rogério Luiz e Paulo Alcântara.

Às professoras e professores que encontrei pelo meu caminho.

A Euclides, pelas preciosas contribuições.

À Camilla Borges.

À mainha e painho.

À incansável professora Milene Gusmão, pelo apoio, estímulo e cuidado.

Às amigas Amanda e Pat, principais incentivadoras deste trabalho.

Ao Cinema.

À amada Milene, e aos meus amores Sérgio Jr., Ísis e Kali.

À Criadora de Tudo o Que É.

Quando vier o século XXI tudo vai ser diferente.
Terceiro Milênio... Era de Aquarius.
É isso, tudo luz. Um dia, tudo o que existe vai
virar luz!

(Guiga)

RESUMO

Esta dissertação é o resultado de pesquisa que buscou lançar um olhar reflexivo sobre as relações entre cinema e memória, a partir da análise do filme *Eu me lembro*, roteirizado e dirigido por Edgard Navarro, na tentativa de compreender como as memórias de seu diretor-roteirista comparecem no filme, problematizando sobre as questões relativas às circunstâncias que possibilitaram que *Eu me lembro* pudesse ser realizado. O texto se dedica a investigar a rede de inter-relações sócio-histórico-culturais que se traduziram em aprendizados incorporados por Navarro, amparado no esquema analítico psicogênese/sociogênese, do sociólogo Norbert Elias, como forma de observar como os processos sociais influenciam os processos psíquicos e vice-versa. Isto posto, a pesquisa se debruça sobre a formação da estrutura social de personalidade de Navarro, apontando para seus potenciais criativos, alicerçados na memória e que eclodiram na feitura do filme, entendendo este como fruto do seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Cinema; Edgard Navarro; *Eu me lembro*.

ABSTRACT

This dissertation is the result of research that sought to take a reflective look at the relationship between cinema and memory, from the analysis of the film *I remember*, scripted and directed by Edgard Navarro, in an attempt to understand how the memories of its director-scriptwriter appear in the film, problematizing the issues related to the circumstances that enabled *I remember* to be realized. The text is dedicated to investigating the network of socio-historical-cultural interrelationships, which translated into learning incorporated by Navarro, supported by the analytical psychogenesis / sociogenesis scheme, by the sociologist Norbert Elias, as a way of observing how social processes influenced psychic processes and vice versa. That said, the research focuses on the formation of Navarro's social personality structure, pointing to his creative potentials, based on the memory that broke out in the making of *I remember*, understanding the film as the fruit of his time.

KEYWORDS: Memory; Cinema; Edgard Navarro; *I remember*.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1.....	25
Fotograma 2.....	42
Fotograma 3.....	43
Fotograma 4.....	45
Fotograma 5.....	51
Fotograma 6.....	51
Fotograma 7.....	54
Fotograma 8.....	55
Fotograma 9.....	57
Fotograma 10.....	57
Fotograma 11.....	59
Fotograma 12.....	63
Fotograma 13.....	67
Fotograma 14.....	68
Fotograma 15.....	68
Fotograma 16.....	71
Fotograma 17.....	77
Fotograma 18.....	78
Fotograma 19.....	78
Fotograma 20.....	79

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.....	25
Quadro 2.....	41
Quadro 3.....	42
Quadro 4.....	44
Quadro 5.....	46
Quadro 6.....	47
Quadro 7.....	48
Quadro 8.....	48
Quadro 9.....	50
Quadro 10.....	51
Quadro 11.....	53
Quadro 12.....	54
Quadro 13.....	58
Quadro 14.....	61
Quadro 15.....	63
Quadro 16.....	64
Quadro 17.....	66
Quadro 18.....	74

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 EDGARD NAVARRO: A VIDA PELO CINEMA.....	19
2.1 SEQUÊNCIA DE ABERTURA.....	20
2.2 A CONSTITUIÇÃO DO CINEMEIRO.....	25
3 A MEMÓRIA EM TRÊS ATOS.....	37
3.1 MEMÓRIA E INFÂNCIA.....	38
3.2 MEMÓRIA E LIBERDADE.....	53
3.3 MEMÓRIA E PERSONALIDADE.....	60
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	84
ANEXOS.....	87

1 INTRODUÇÃO

A primeira vez a que assisti ao filme *Eu me lembro* (2005), dirigido por Edgard Navarro, foi em 17 de novembro de 2007, na abertura da Mostra Cinema Conquista daquele ano. O filme me tocou por vários motivos. Não foi difícil para aquele garoto, então com 31 anos de idade, criar logo uma empatia com a história. Então me dei conta da realidade de se poder fazer cinema na Bahia e poder exibi-lo na tela grande. Aquele desejo insano de estudar cinema parecia que não era tanta maluquice assim. Naquele momento a graduação em cinema não passava de um sonho distante.

Após o filme, eu me lembro de sair da sessão meio extasiado, porque durante as quase duas horas em que fiquei ali, me entreguei ao que Navarro propôs e várias emoções se manifestaram. Era um misto de alegria e, ao mesmo tempo, de certa inquietação, que se traduziu no questionamento de como uma história pessoal pode ser transformada em filme e de como é possível emocionar, com os movimentos de idas e vindas da vida, enfocando as adversidades que nos são impostas desde o nascimento, mas que no final deixa anunciada a forma de se vencer tudo isso: fazendo cinema. Aquela última cena, oniricamente orquestrada, revelando os bastidores do espetáculo, ainda ecoa no meu ser com uma potência que não consigo explicar, só sinto. O que seria de nós sem nossas memórias?

O filme tem como premissa ser uma narrativa da história pessoal de seu diretor, desde a infância até a juventude, através do personagem Guiga, seu alter ego, tendo como pano de fundo a discussão de várias de nossas mazelas sociais, muitas delas persistentes até os dias atuais, porém com um olhar gracioso e cheio de afeto, com pitadas características do humor navarriano. Apesar das agruras de alguns temas o filme traz também certa leveza. O longa-metragem recria a atmosfera das épocas que vão sendo reveladas a partir da exibição de cada fotograma, trazendo por vezes uma nostalgia do tempo vivido, e procura dar conta dos processos de formação cultural, conflitos e das transformações sociais pelas quais o Brasil passou entre as décadas de 1950 e 1970, tendo como cenário a cidade de Salvador, revelada em suas paisagens urbanas e costumes. O diretor age

com maestria ao montar um universo possível de ser reconhecido pelos espectadores, promovendo uma aproximação, em que cada espectador pode se identificar com algum aspecto da história narrada. E busca resgatar uma memória, que para muitos poderia estar perdida.

Navarro coloca em evidência questões essenciais para sua formação, particularmente as relativas à família, à religião, à organização do Estado, enfocando o quanto estas instituições foram instrumentos de opressão para sua geração. O filme traz também suas reflexões sobre sexualidade, Deus, drogas, lugar no mundo, dramas existenciais, utilizando-se da narrativa fílmica para promover uma espécie de catarse, fazendo uso da arte, nas palavras de Navarro, como sua “única condição de sobrevivência”.

Debruçar-se por algum tempo pesquisando e analisando determinada obra, ainda mais quando se é profundamente atravessado por ela, causa certo frenesi. Os caminhos de exploração do tema revelaram-se desafiadores desde o seu início, ainda na elaboração do pré-projeto de pesquisa. Naquele instante, decidi que analisaria os três longas-metragens de Navarro: *Eu me lembro* (2005), *O homem que não dormia* (2012) e *Abaixo a gravidade* (2017), tendo como objeto seus roteiros, procurando dar conta de como as memórias de seu diretor e roteirista seriam o motor criativo de seus filmes. No decorrer do aprofundamento dos estudos e dos contatos com minha orientadora, Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão, decidimos que eu deveria me concentrar num único filme e que, para um trabalho mais substancial, a análise deveria recair sobre a obra completa, trazendo à frente o filme materializado. Dessa forma, a pesquisa aqui apresentada foi alicerçada no filme *Eu me lembro* e buscará compreender como a memória é abordada por seu diretor-roteirista.

Eu me lembro evoca, para mim, um poema audiovisual, em que a memória é utilizada como argumento, como objeto e como resultado final. Nas minúcias do roteiro, podemos observar como a memória comparece a partir de um olhar doce, singelo, às vezes contundente, ou evocada pela forte emoção. Navarro se esmera em cada detalhe do filme, trazendo um relato pessoal preenchido de suas interações sociais. Explicitando um pouco de como suas memórias comparecem no filme,

Navarro relata: “Tem uma nostalgia do passado. Acho que um desejo de que as coisas fossem realmente eternas. Como são. Há uma ambivalência nisso: minha mãe já foi, os vizinhos já foram, aquele tempo já foi? Já foram. Mas estão aqui. Estão dentro da minha alma [...]” (NAVARRO, 2012a). E aqui podemos compreender como a memória do diretor está diretamente ligada aos espaços onde viveu, juntamente aos grupos com os quais se relacionou.

No processo de autodescoberta que se desvela cena a cena, vamos percebendo o quanto a vida do protagonista pode ser compreendida, a partir de suas experiências bem próximas às experiências da maioria dos brasileiros. Nossas histórias se entrecruzam e é nesse entrecruzamento que o filme ganha veracidade e força, sendo possível a criação de uma vinculação afetiva dos espectadores com o menino Guiga, acompanhando suas peripécias a cada nova descoberta ou a cada decepção, ao trazer à tona determinadas visões fantasiadas pelo garoto, que pouco a pouco, a vida faz questão de desnudar.

Com uma produção bastante autoral, Navarro, além de dirigir e escrever o roteiro de *Eu me lembro*, assina também a montagem com Jefferson Cysneiros. Atuando nessas três funções-chave, foi possível a Navarro ter maior controle criativo da história contada. É possível observar no filme um processo de memórias, lembranças e recriações, a partir de experiências vividas e compartilhadas com outras pessoas. O diretor revela também as influências da literatura e do próprio cinema, a partir dos filmes que o marcaram, na construção de suas histórias.

Além de ter dirigido três longas-metragens, Navarro tem uma relevante produção de curtas-metragens, desde o movimento superoitista¹ dos anos 1970/1980. É autor de uma importante coletânea de obras cinematográficas com características distintas e que se destacam na história do cinema brasileiro. Seu média-metragem *Superoutro* (1989) é destacado por ele como de grande relevância na sua produção; o filme também foi aclamado pela crítica, tornando-se um marco em sua produção.

1 Referente à produção de filmes no formato de 8mm.

O cinemeiro² Edgar Navarro, juntamente à sua obra cinematográfica, vem se destacando nos últimos anos, recebendo uma série de homenagens em diversos eventos. Em 2019, ao completar 70 anos de idade, Navarro foi homenageado na 14ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, Minas Gerais, tendo efetiva participação no evento, onde foram exibidos alguns filmes seus. Destacando sua relevância para o cinema baiano, Maiara Bonfim Barbosa (2017) considera que:

Edgard Navarro está entre os realizadores cinematográficos comumente requisitados a participar de eventos que discutem cinema na Bahia. Memória viva de um movimento que marcou a produção experimental na década de 1970 e ainda atuante, tornou-se um informante, quase um oráculo, fonte local, inspirador daqueles que hoje começam a estudar e realizar cinema na capital baiana. Mas o tema favorito do realizador parece mesmo ser como a sua própria vida se liga a todo esse processo. No meio de um debate cujo tema seria discutir a produção cinematográfica da Bahia, está ele falando sobre suas dores, amores, feitos, defeitos e projetos. (BARBOSA, 2017, p. 32).

Navarro e sua obra têm sido amplamente estudados. Dentre os trabalhos pesquisados e que auxiliaram na elaboração deste texto destacam-se as dissertações: *Nucontrapelo: autobiografia e contracultura em Eu me Lembro, de Edgard Navarro*, de Paulo Santos Fernandes (UFBA), que aborda as representações autobiográficas e a contracultura no filme; *Um olhar sobre o cinema experimental de Edgard Navarro, o Superoutro*, de Maiara Bonfim Barbosa (UNEB), que analisa o experimentalismo do diretor; *Superoutro de Edgard Navarro e o processo de transição da abertura política no Brasil*, de Taís Rodrigues Freire (UFSCAR), que também se debruça sobre *Superoutro*, enfocando as transformações políticas e culturais pós-ditadura; e o artigo *A tessitura dialógica em Eu me lembro, de Edgard Navarro*, de Marinyze Prates de Oliveira, que aborda as citações, apropriações e empréstimos de outras obras nesse filme.

Além dos trabalhos aqui citados, uma série de outros textos escritos sobre Navarro, bem como entrevistas, vídeos e críticas dos seus filmes, foram materiais que ajudaram a compor o arcabouço de fontes dessa pesquisa. Destaque para um

2 Termo preferido por Navarro, por achar que ser chamado de cineasta é muito pomposo.

episódio da série *A linguagem do cinema*, dirigida pelo cineasta Geraldo Sarno. Dedicado a Navarro, *O Canto da Sabiá*, é um primor. Registro afetuoso e rico, onde Sarno, de uma geração anterior, presta uma homenagem ao cinemeiro, que com simplicidade, se desnuda frente à tela, revelando fatos sobre sua vida e seus processos de criação.

Durante o desenvolvimento da pesquisa foi possível constatar que, em *Eu me lembro*, Navarro procura fazer uma compilação de temas reflexivos, buscando abordar questões que revelam os contextos sócio-histórico-culturais de cada período retratado. Isso só foi possível a partir das inter-relações estabelecidas por ele no espaço onde escolheu para exercer seu ofício. A despeito de todas as dificuldades de se fazer cinema na Bahia, ele preferiu ficar em Salvador. E isso não pode ser dissociado de sua trajetória. Então, pode-se dizer que foi preponderante para a realização de *Eu me lembro*, a permanência de Navarro na cidade, onde formou-se uma rede relacional composta por pessoas que conviveram com ele nesse espaço, muitos também sendo realizadores cinematográficos, revelando os aprendizados e experiências obtidos a partir das relações com sua geração, impactando fortemente suas narrativas fílmicas.

Delimitou-se, então, como objetivo geral desta pesquisa, compreender as relações entre cinema e memória que compõem na construção de *Eu me lembro*, buscando evidenciar suas inter-relações com questões sócio-histórico-culturais, e também refletir sobre os aprendizados geracionais que influenciam esse processo. Aqui, evidencio a escolha de *Eu me lembro* por este filme ter sido constituído essencialmente pela matéria-prima denominada memória.

Para desenvolver esta pesquisa, utilizamos o esquema analítico de Norbert Elias, em particular a formulação sobre psicogênese e sociogênese. Propõe-se assim, compreender como os processos sociais interferem nos processos psíquicos e vice-versa, para que, a partir do filme *Eu me lembro*, seja possível indagar sobre a formação da estrutura social de personalidade que expressa o seu diretor-roteirista Edgard Navarro. Isto diz respeito aos processos sociais de formação que resultam em aprendizados, capacidades, recursos cognitivos e talento criativo, tomando como principal referência o trabalho de Elias (1995) intitulado *Mozart: sociologia de um*

gênio, no qual o renomado sociólogo investiga a formação das disposições e do processo de aprendizado e incorporação dos saberes musicais (sonoros, melódicos, rítmicos, harmônicos) que possibilitaram a genialidade expressa na obra de Wolfgang Amadeus Mozart. Segundo Alves (2018, p. 175), “o amálgama *psicogênese/sociogênese* é mobilizado para compreender a formação da *estrutura social de personalidade (o habitus)* de um indivíduo em particular, que também pode ser definido como o saber social incorporado e externalizado”.

Considerando que a psicogênese e sociogênese são processos sociais, e que, embora, para compreendê-los em suas características conceituais podemos tomá-los separadamente, cada um com suas próprias especificidades, o que nos interessa aqui, a partir da concepção eliasiana, é desvendar os pontos de conexão na dimensão relacional entre estes processos. Penso que essa perspectiva analítica possibilita melhor percepção dos modos como os indivíduos formam suas estruturas psíquicas ao mesmo tempo que estão parametrados pelas estruturas sociais, que também são construídas a partir das relações estabelecidas pelos indivíduos, nas diversas situações, em que as tensões e pulsões individuais se processam num processo de retroalimentação da sociedade.

Nesse sentido, a análise aqui proposta levará em consideração as transformações sociais percebidas na sociedade, e também como a personalidade de Navarro foi sendo moldada no decorrer de sua vida, no que tange à percepção desses processos plasmados em *Eu me lembro*.

A investigação se dá a partir do filme com o auxílio de seu roteiro. Para facilitar o entendimento do processo de criação de Navarro, julguei relevante transcrever as cenas que serão aqui destacadas, acompanhadas dos fotogramas para ilustração, na tentativa de demonstrar a potência das imagens. Cabe salientar também que algumas sequências descritas no roteiro não aparecem no filme; outras cenas que aparecem no filme não estão no roteiro; algumas outras estão modificadas. Quando for trazida a citação ou transcrição do roteiro e que houver alguma divergência em relação ao filme, o texto trará essa observação se for relevante para a discussão.

O texto está desmembrado em duas seções. Essa divisão é por conta da possibilidade de tornar mais compreensível os processos de produção do filme e também lançar luz à formação da personalidade de Navarro, buscando no filme elementos representativos dessas dimensões. A primeira seção trata do processo de produção do filme, apontando aspectos relativos à feitura de *Eu me lembro*, e também mostra como se deu o entrelaçamento de circunstâncias que possibilitaram a constituição da personalidade de Navarro, que encontrou no cinema meios de se expressar.

A segunda seção se dedica a explorar e analisar o filme, buscando elucidar elementos memorialísticos presentes em *Eu me lembro*. Para compreender esses elementos, dialogamos metodologicamente, com a proposta de segmentação do enredo, conforme demonstram Bordwell e Thompson no livro *A arte do cinema* (2013), sendo uma ferramenta essencial para auxiliar na análise fílmica: “[...] segmentar um filme nos permite não apenas perceber as similaridades e as diferenças entre as partes, mas também organizar a progressão formal geral”. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 135).

Assim, a segmentação do enredo de *Eu me lembro* (Anexo B) passará pela divisão da narrativa em três atos principais, demarcados pelas grandes sequências que representam a vida do personagem Guiga em diferentes fases da vida: infância, adolescência e juventude. As fases foram intituladas a partir das temáticas que mais se destacam em cada uma delas.

A segmentação do enredo será aqui utilizada de forma a atender os objetivos desta pesquisa, procurando focar os aspectos mais relevantes em cada sequência e que contribuam para a discussão aqui sustentada.

Vale ressaltar que o propósito desta pesquisa não é o de empreender um estudo biográfico de Navarro, ou realizar apenas uma análise fílmica, mas buscar compreender as condições de possibilidades que viabilizaram a realização do filme *Eu me lembro*, que toma a questão da memória (individual-social) como guia para estruturar-se como criação cinematográfica. Dessa forma, pretende-se aqui abarcar aspectos relativos à memória de Edgard Navarro, entendendo o filme *Eu me lembro* como registro manifesto dessa memória.

2 EDGARD NAVARRO: A VIDA PELO CINEMA

Esta seção apresenta uma abordagem que contextualiza a produção fílmica de Navarro, levando em consideração as questões pertinentes à sua formação como um artista multifacetado, que escolheu o cinema como seu meio de expressão, sem deixar de lado as suas principais inspirações, influências e/ou diálogos. Aqui delineamos as teias de inter-relações entre acontecimentos, encontros, desencontros, escolhas e contextos únicos que possibilitaram que o cinemeiro emergisse, procurando problematizar a sua trajetória no percurso de sua arte.

Para explicitar melhor qual é nosso objetivo nesta seção, dialogamos com Elias (1995), que traz uma explanação sobre como se deu seu processo de análise de Mozart para entender o indivíduo por meio de sua conexão com a sociedade:

O destino individual de Mozart, sua sina como ser humano único e portanto como artista único, foi muito influenciado por sua situação social, pela dependência do músico de sua época com relação à aristocracia da corte. Aqui podemos ver como, a não ser que se domine o ofício do sociólogo, é difícil elucidar os problemas que os indivíduos encontram em suas vidas, não interessa o quanto incomparáveis sejam a personalidade ou realizações individuais – como os biógrafos, por exemplo, tentam fazer. É preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa – neste caso, um artista do século XVIII – formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época. (ELIAS, 1995, p. 18-19).

Assim, procuramos traçar um perfil capaz de fundamentar a problemática estabelecida em torno das especificidades individuais e inter-relações sociais que culminaram na composição do filme *Eu me lembro*, que pode ser compreendido como resultado do conjunto das memórias e vivências de seu diretor-roteirista compartilhadas com sua geração.

2.1 SEQUÊNCIA DE ABERTURA

É só tentar trazer esse baú mental das memórias, das emoções. Houve muita emoção que estava recôndita e ela flutuou e eu fui pondo aquilo no papel de uma forma desordenada, e descobri que tinha um roteiro muito maior do que poderia caber em duas horas de filme (Edgard Navarro, 2007).

A história do filme *Eu me lembro* inicia-se muito antes de o longa ficar pronto. Após o sucesso de *Supertoutro*, Navarro acreditava que sua carreira iria decolar e que a partir dali poderia viver de cinema. Em 2001, a Secretaria de Turismo e Cultura do Estado da Bahia promoveu um concurso para financiar a produção de um longa-metragem, o Prêmio Carlos Vasconcelos Domingues. Navarro, que na época tinha dois roteiros escritos, decidiu que deveria investir numa história que agradasse ao júri de seleção e que tivesse um apelo ao público, tendo assim, mais chances de ser aprovado. “Eu então saquei essa história. Eu vou contar a história tão pessoal, tão íntima, que ela vai ser universal.” (O CANTO DA SABIÁ, 2018). Por unanimidade, *Eu me lembro* foi selecionado. O filme foi rodado em 2002, e como não havia mais dinheiro, inclusive para filmar tudo que estava no roteiro, sua finalização dependeu de outros financiamentos. Assim, o filme somente foi finalizado e lançado em 2005. *Eu me lembro* tem sua noite de glória durante a premiação do 38º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, onde o filme é consagrado com sete premiações: melhor filme, roteiro, direção, atriz, atriz coadjuvante, ator coadjuvante e prêmio da crítica.

O crítico baiano André Setaro faz um relato que procura dar conta da importância do diretor na composição dessa obra:

[...] O resgate memorialístico se faz por meio de sua percepção do homem e das coisas desde tenra idade. É, neste ponto de vista, um inventário, um recuerdo, mas um inventário, diga-se logo, de um artista sensível e exultante, que oscila entre o amargor e a alegria, entre o riso e a tristeza. Eu me lembro, em mãos de um outro cineasta que não as de Edgar Navarro, poderia resultar num amontoado de lembranças pueris, mas o autor soube resgatá-las com halo poético não destituído, entretanto, de um olhar irônico muito acentuado e de uma consciência sempre presente da tragicidade da existência (SETARO, 2012, p. 149-150).

Navarro demonstra ter um cuidado ao descrever cenas que são a manifestação de sua memória, descrição minuciosa e cuidadosa, que transbordam afeto, transpondo para seus filmes tudo aquilo que ele julgou ser relevante para retratar o que precisava ser mostrado. *Eu me lembro* revela a história vivida, representando a vida de uma geração, perpassando por fatos que fazem parte da história do Brasil, sendo, portanto, passível de ser reconhecível por nós.

É possível perceber que, durante o processo de criação de *Eu me lembro*, Navarro direciona seu olhar para dentro de si, elaborando a expressão de um aprendizado em imagens, sentimentos, emoções e percepções, transmutando-o em novos signos, que serão convertidos em novas representações na tela do filme. E isso fica claro ao combinar elementos durante o processo de escrita de seus roteiros: suas memórias vividas, as socialmente partilhadas, as reveladas nos aprendizados, que são apropriadas de modo muito singular e mescladas com a fantasia e o imaginário, como instrumento primordial de sua criação, o que lhe permite uma intervenção criativa necessária para, a partir de suas escolhas, conceber algo novo. Ao se deter sobre o processo de escrita do roteiro Navarro esclarece que: “[...] grande parte do filme tem coisas de verdade e muita coisa é inventada. Não era prioridade contar a minha vida, era mais retratar a minha geração [...]” (NAVARRO, 2012a).

Ao tratar do processo de criação de Mozart, Elias (1995) vai nos informar sobre sua consciência artística, dotada de muito conhecimento sobre a música, sensibilidade e inovação, e completa que

A inspiração vem. Algumas vezes se desenrola por si mesma, como os sonhos de uma pessoa que dorme, deixando sua marca mais ou menos completa no gravador que chamamos de “memória”, de modo que o artista pode inspecionar suas próprias ideias como um espectador que observa o trabalho de outro. Pode examiná-las como se à distância, elaborá-las e corrigi-las ou, se sua consciência artística hesita, piorá-las. Diferentes das ideias dos sonhos **as ideias do artista sempre estão ligadas ao material e à sociedade**. São uma forma específica de comunicação, que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativa, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio. (ELIAS, 1995, p. 64, grifo nosso).

No caso de Navarro ao explicitar os elementos de autobiografia e criação em *Eu me lembro*, o diretor-roteirista detalha:

Primeiro eu fiz um *brainstorm* com as minhas memórias reais. Depois aglutinei fatos, personagens. Seria um mundo ainda maior de personagens, atores, e tornaria as coisas mais difíceis. Cheguei a um roteiro com cerca de cento e sessenta sequências, das quais filmamos um pouco acima da metade: oitenta e três, por aí. Aquilo que eu vejo no filme parece a verdade para mim, e não o que aconteceu. Tem esse condão também: o cinema parece que afirma algo. Como uma mentira dita muitas vezes. Não diria mentira, mas existem muitas fantasias que surtiram melhor efeito dramático do que a própria realidade. Principalmente o efeito de condensar o tempo. Eventos que se passaram em um ano, dois anos, no filme acontecem em um dia (NAVARRO, 2012a).

Um dos diálogos possíveis de serem percebidos na cinematografia navarriana é aquele travado com o próprio cinema. Navarro revela suas experiências de idas ao cinema para assistir a filmes diversos, essenciais para seu despertar como *cinemeiro*. Seu interesse pela sétima arte era tão grande que ele guardava o dinheiro da merenda para poder ir ao cinema. É possível, por exemplo, perceber uma relação temática de *Eu me lembro* com o filme, *Amarcord* (1973), dirigido por Federico Fellini, que tem também a memória como fio condutor da história. Sobre este aspecto, Marinyze Prates de Oliveira (2012) destaca que:

O diálogo que se estabelece entre *Eu me lembro* e *Amarcord* explicita-se por meio da convergência de muitas cenas que ressignificam, no contexto brasileiro – e baiano, mais especificamente – da década de 60, fatos que circunscrevem uma família italiana da década de 1930, a começar pelo regime de força ao qual se encontram submetidos os dois países nesses momentos: o fascismo na Itália e a ditadura militar no Brasil (OLIVEIRA, 2012, p. 163).

Outras situações presentes no filme evocam a memória coletiva sobre as instituições sociais, particularmente, a Família, a Igreja Católica e a Escola, e também as memórias da ditadura militar no Brasil (1964-1985), da iniciação sexual, do movimento hippie, do racismo e do uso de drogas. Essas cenas são exibidas, recontando a história vivida por Navarro, demonstrando que os fatos que

aconteceram no passado continuam vivos na memória daquele que recorda, fazendo emergir elementos problematizadores, que compelem os espectadores ao aprofundamento reflexivo sobre o presente. E da forma como estas questões comparecem em *Eu me lembro*, não há como deixar de contemplar o modo como Navarro mostra esses temas ao compor um perfil memorialístico de sua geração.

Sobre o caráter da expressão da geração de Navarro presente em *Eu me lembro*, André Setaro destaca:

Estruturado através de fragmentos de memória, *Eu me lembro* não possui uma narrativa para aqueles que buscam a instalação do conflito clássico *in progress* ou páginas de viradas explosivas. Se há conflito, este se instaura no interior dos fragmentos e na obra como um todo como o conflito de um realizador com suas lembranças. O *corpus*, portanto, do filme de Edgard Navarro, é um *corpus* pleno de fragmentos, estilhaços do que se lembra de mais essencial na formação de uma personalidade. Mas o que se possa ver como individualismo se espraia numa perspectiva universalista, porque a obra navarriana é, na verdade, o inventário poético de toda uma geração” [...] (SETARO, 2012, p. 150).

Um ponto de destaque até aqui é que Navarro escolhe fazer um filme sobre a memória. Ele quer lembrar daquilo que foi relevante para ele e sua geração e, com isso, faz com que seus espectadores também lembrem, ou aqueles que não viveram o período enfocado, conheçam essa história. *Eu me lembro* passa-se nas décadas de 1950, 1960 e 1970, apresentando a vida de Guiga, segmentada em três fases / atos: infância, adolescência e juventude. A narrativa se dá de forma cronológica, trazendo os fatos relevantes da vida do protagonista.

O filme é ambientado em Salvador, sendo possível perceber a construção do espaço cênico, com a preocupação de recriar um universo narrativo para dar maior veracidade à história, o que pode ser observado também nas indumentárias dos personagens, bem como nos objetos e espaços. A coesão do filme se deve muito ao trabalho da equipe de Direção de Arte, regida por Moacyr Gramacho, que conseguiu transmitir na tela a sua dedicação e cuidado com os mínimos detalhes, acompanhando as transformações em cada fase retratada. Figurino, móveis e a arquitetura visual do filme são um misto de escolhas e possibilidades criativas que

nos auxiliam na composição imagética e, aliados ao contexto histórico, recriam visualmente a estética necessária para dar verossimilhança à história. Outro ponto a destacar é a presença de um elenco de atores e atrizes exclusivamente baiano.

Adentramos na atmosfera do filme já durante a exibição dos créditos iniciais com a apresentação de uma série de vídeos caseiros, com cenas de famílias da sociedade soteropolitana nos anos 1950. Nessas imagens aparece a família de Tuzé de Abreu, responsável pela música original do filme, cujo pai tinha o costume de filmá-la em 16mm. Tuzé e Navarro nasceram no mesmo ano (1949) e as imagens caíram como uma luva: para Navarro era como se aquela família fosse a sua própria família. Essa primeira sequência já revela alguns dos temas que serão tratados durante o desenvolvimento da história. Há uma preocupação com a cronologia que se inicia com um bebê e sua interação com a mãe e irmãos, passando pelo batizado, festa de aniversário, brincadeiras, casamento, festa de Carnaval, encerrando-se com a imagem de um idoso, que aparece manuseando uma câmera. Todos esses eventos promovem um reconhecimento por parte dos espectadores nessas filmagens, fazendo com que seja logo criada uma relação afetiva com o filme, já que se trata da representação de costumes comuns a muitas famílias. Parte da criação dessa atmosfera também se dá com o tema musical criado por Tuzé, que acompanha o desfile precioso dessas imagens de arquivo.

Após essa sequência de abertura, Navarro começa a nos conduzir nessa história que é sua, mas que agora também já é nossa. Tomando à mão um recurso valioso para se contar histórias de cunho pessoal no cinema, o diretor insere a narração em voz *off*, e como que para não deixar dúvidas de que o filme apresenta suas memórias, é o próprio Navarro quem narra as passagens que vão sendo mostradas cena a cena. Isso faz com que o filme ganhe força dramática, endossando certa autenticidade ao que está sendo dito e visto na tela. Segundo Fernandes (2013, p. 60):

A narração em primeira pessoa, através da utilização da voz *off* – estratégia que se repetirá diversas vezes ao longo do filme *Eu me lembro* – é um elemento imprescindível para pensar o papel da voz do narrador na transmissão da história da ação que se passa na tela, na contextualização ou explicação de uma ou mais imagens.

Desse modo, Navarro escolhe para iniciar sua narração no filme o que ele atribui ser uma de suas lembranças mais antigas; assim ouve-se um apito de navio:

Quadro 1 – Sequência 1 – Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 1- Exterior/Amanhecer – CAIS DO PORTO
<p>NARRADOR (off) Uma de minhas lembranças mais arcaicas é a fotografia de um navio. Tia Nieta estava voltando da América. Eu achei que fosse naquele navio... Gente grande dizia que os bebês eram trazidos pela cegonha. Não sei por que eu achei que eles chegavam de navio, no meio da neblina, de algum lugar indeterminado. Seria da América?</p>

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 1).

Fotograma 1 – Imagem do navio



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

2.2 A CONSTITUIÇÃO DO CINEMEIRO

Edgard Navarro estudou Engenharia Civil na Universidade Federal do Estado da Bahia (UFBA); disseram-lhe que isso lhe daria dinheiro. Depois de sair da universidade, começaram as cobranças sociais exigindo que fosse um profissional. Foi trabalhar na Odebrecht, empresa de engenharia e construção, e não suportou

ficar lá. Conseguiu um emprego na Prefeitura de Salvador, ganhando menos, mas logo se deu conta de que aquele mundo não era seu lugar e pediu demissão.

Nesse período teve contato maior com o agravamento dos problemas da ditadura militar e acompanhou os movimentos dentro da universidade. Seus ídolos foram presos ou tiveram que sair do país para sobreviver, seus amigos mais velhos foram para a guerrilha, porém Navarro preferiu não se envolver com isso, e foi se dedicar aos estudos.

Declara que, assistindo a *Meteorango Kid* (1969), de André Luiz Oliveira, se reconheceu fortemente no protagonista: “Além de ser na minha cidade, falava de um jovem que tinha minha idade e que estava numa insatisfação com o mundo, numa atitude irreverente, pirracenta, iconoclasta, transgressora, que me interessava sobremaneira” (O CANTO DA SABIÁ, 2018). E pensou: “Se esse cara fez um filme aqui na Bahia, um dia eu posso fazer cinema também” (O CANTO DA SABIÁ, 2018).

Navarro revela a importância de se reconhecer na Salvador mostrada em *Meteorango Kid*, em contraposição à Salvador mostrada em dois filmes do Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964): “Quando eu vi o *Meteorango* eu vi a minha cidade. Não a cidade do *A Grande Feira*³ e do *Redenção*⁴. Mas a minha cidade habitada por um tipo com o qual me identificava. E era o meu tipo naquele momento, em 69” (NAVARRO, 2012a).

Falando ainda sobre o fascínio que André Luiz Oliveira exerceu sobre ele nessa época, Navarro comenta:

Eu acho o “Meteorango” um filme básico. Eu revi o “Meteorango” há pouco tempo e vi o quanto de “Meteorango” existe no “Super Outro” e o quanto de “Meteorango” tem no *Eu me Lembro*. Até a trilha é parecida. Eu descobri o André pessoalmente um pouco mais tarde. Adorava o filme dele mais ainda não o conhecia. Eu só comecei a fazer filmes sete anos depois do “Meteorango”, na época ainda não sabia que ia fazer cinema. Tive um contato maior com o André só na época do “Louco por Cinema” quando ele escreveu um livro e me deu de presente. Lendo o livro me veio essa descoberta. Nossa, a vida dele foi a mesma coisa que a minha. O bicho ficou doido, tinha medo de ficar doido como eu, tem uma busca esotérica como a minha. A diferença é que ele está mais adiantado do que eu na

3 Filme de 1961, dirigido por Roberto Pires.

4 Filme de 1959, dirigido por Roberto Pires.

procura. Ele tem mais base. Nós temos uma identificação total. Ele é meu irmão. O André é a figura com quem eu mais me identifico da minha geração (NAVARRO, 2006).

Logo depois, Navarro entrou para a Escola de Teatro da UFBA e lá, a partir das experiências no palco, entrou em contato com vários conhecimentos que foram essenciais para a composição do artista nascente. Da experiência com a escola de teatro, Navarro vai desenvolver sua aptidão de ator, tendo atuado em alguns de seus filmes e também nos de outros diretores. Falando sobre esse período ele diz:

[...] na Escola de Teatro aprendi bastante sobre a anatomia do drama e trabalhei no sentido de dar uma finalidade dramática àquele aglomerado disforme de emoções e fatos, carregando nas tintas, aglutinando personagens, condensando o tempo... Também inventei um pouquinho (algumas vezes muito) pra apimentar a história. Sobre isso de inventar, uma das coisas úteis que aprendi nas aulas de dramaturgia foi que tudo tinha que ser verossímil, passível de acontecer, ou seja: não precisava que fosse verdade, bastava parecer que era... (NAVARRO, 2012b).

Junto a tudo isso, ele se dá conta do fenômeno da contracultura e de como isso muda seu entendimento do mundo, sua percepção de mudança de atitude em relação à vida:

Eu já tinha plantado em meu espírito, com os Beatles, a coisa do ácido lisérgico, do movimento hippie, da guerra no Vietnã, aquela coisa do Martin Luther King, tudo isso, e Caetano com a Tropicália, Gil, Chico, são os quatro pilares, eu acho, dentro do meu espírito, desta construção de uma forma de pensar que tocava minha sensibilidade do jeito certo. Sentia que era aquilo que queria para mim: *Alegria, alegria* deveria ser o hino nacional. Era essa desarticulação, uma coisa que parecia feita a facão. O cinema também vinha com Godard, quebrando essa coisa da narrativa linear, uma coisa também muito nova, às vezes até feia para mim, que eu não entendia direito. O filme de Godard, eu não consegui entender, só vim a entender depois, mas já me tocava de um jeito diferente. Dizia assim: “Porra, é nesse mundo que eu quero atuar, não é um mundo de mentira. É o mundo de investigação, ninguém está dizendo nenhuma verdade absoluta. Isso aí é uma coisa muito verdadeira para mim” (NAVARRO apud FREIRE, p. 120, 2018).

Esse ambiente foi descrito por Fernandes (2013) ao informar sobre a conjuntura que tomava conta de várias partes do planeta naquele período:

Seja nos cenários que recorrem ao místico, à magia, à natureza, na trilha sonora que fala diretamente à alma ou nos objetos de cena que trazem símbolos reconhecíveis da *geração hippie*, seja ainda nos diálogos com teor existencialista, nos gestos de quem está à procura de si mesmo e, ao mesmo tempo, compartilha coletivamente experiências profundas, ou nos vistosos figurinos artesanais, as décadas de 1960 e 1970 são representadas no filme através de um mosaico de fatos históricos marcantes. A respeito destes, *Eu me lembro* retoma, em certa medida, o caminho trilhado por uma juventude que conheceu intensas transformações (sociais, políticas, econômicas e culturais) e que tentou a todo custo reinventar os modos de vida e comportamento frente às normas e condutas tradicionais, consumadas ao redor do mundo, ao longo de muito tempo (FERNANDES, 2013, p. 35).

Assim, Navarro começa a compreender a forma como o regime militar afetava sua vida. Com essa nova perspectiva sobre sua própria condição existencial, os embates com o pai ficaram mais intensos. E isso refletiu no seu desejo de fazer cinema, de colocar suas ideias na tela, de expressar esses sentimentos reprimidos:

O meu vale-tudo era radical porque eu tive um pai muito repressor, e isso me deu como compensação desse radicalismo um contestador tamanho família. O meu ódio era à família e tudo que ela representava, ao Estado, a Igreja, tudo que representa a repressão. Eu tinha esse caminho, que concordava com a esquerda, na sua mudança “devagar e sempre” da sociedade, uma mudança necessária desse fiel da balança da justiça social, toda essa coisa marxista... mas a minha prática era guerrilheira. Era mudar, não com a guerrilha urbana, que foi feita de forma estapafúrdia, mas muito corajosa e inteira e eu reconheço e faço tributo a essa geração que pegou em armas para mudar o país, onde muitos morreram ou foram torturados por causa disso. Tenho um respeito muito grande por eles, mas eu não era dessa falange. Eu não ia pegar em armas, talvez eu não tivesse a coragem suficiente e fazer a guerrilha. Eu digo no *Eu me Lembro* (Edgard Navarro, 2001). Me faltava convicção para que era isso que eu tinha que fazer. Eu usei outra arma, que é a câmera super-8 e para fazer um discurso “troncho”, grotesco, trabalhando com o círculo da merda com *O Rei do Cagaço* (1977), uma provocação muito potente. O mínimo que as pessoas fazem é rir nervosamente, dizer “o que é isso?”, “será que é isso mesmo que eu estou vendo?” Aquela imagem é poderosa. Desde o primeiro

momento que ela surgiu na tela eu pude entender que ela tinha uma força muito grande. Eu que filmei a cena (NAVARRO, 2015).

São estas questões que Navarro vai colocar no filme, que se torna a expressão da condição vivenciada por diversos grupos no mundo todo, e que mostra como o indivíduo está marcado pelas circunstâncias do tempo vivido. Aqui enfatizamos que, como parte dessa conjuntura toda, Salvador também está imersa nesse caldeirão que mistura contestação e desejo de mudança.

O espaço geográfico está marcado pela condição de vida de seus habitantes, ao mesmo tempo em que estes tem sua existência também marcada por esses espaços. Salvador, pela sua constituição cultural miscigenada e pulsante, tornou-se um espaço propício para o desenvolvimento de diversas artes, é um celeiro de tantos artistas que eclodiram no campo musical, teatro e, notadamente, no cinema.

Com o desejo crescente de fazer cinema, Navarro se aproxima de Fernando Beléns, o primeiro a achar que ele levava jeito para o cinema. Beléns tinha uma câmera Super-8 e exibia seus filmes aos amigos nas paredes de sua casa. Como fatores preponderantes para poder acreditar que daria para fazer cinema em Salvador, Navarro cita André Luiz Oliveira com *Meteorango Kid*, Fernando Beléns com seus filmes caseiros e o cineasta espanhol Luis Buñuel com *O fantasma da liberdade* (1974), este último por ter um “roteiro fácil” e que remetia a sua maluquice.

Em 1972, realiza-se a Jornada Baiana de Curta-Metragem, que mais tarde viria a se chamar Jornada Internacional de Cinema da Bahia, idealizada e promovida por Guido Araújo. O evento foi a porta de entrada para vários jovens cineastas, que tinham a possibilidade de exibir seus filmes. Foi Fernando Beléns quem aproximou Navarro da Jornada, e logo depois vieram Pola Ribeiro e José Araripe Jr.

O espaço da Jornada foi essencial para a formação desses jovens na arte do cinema. O evento teve destaque a nível nacional, sendo ponto de encontro de grandes nomes do cinema brasileiro, o que possibilitou a esses realizadores baianos ter contato com cineastas, críticos e pesquisadores na Bahia, tornando-se também espaço de trocas de experiências e saberes. Para Navarro, a importância do evento se deu sobretudo porque

Era uma jornada muito concorrida, onde todos os curta-metragistas, abedistas⁵ e todos se reuniam para discutir a política de cinema, o curta-metragem, o cinema político, o cinema de guerrilha, o cinema alternativo, de esquerda, stalinista, trotskista... o festival mais engajado que existia, com uma grande assistência de todo o Brasil (NAVARRO, 2001).

As Jornadas de Cinema da Bahia tiveram um papel essencial na história desses jovens desejosos pela sétima arte, onde a figura de Guido Araújo merece ser destacada por possibilitar que os filmes realizados na bitola 8mm pudessem participar das Jornadas, ocupando o mesmo espaço de filmes em 16mm e 35mm.

A pesquisadora Izabel de Fátima Cruz Melo (2016) resume bem o importantíssimo papel que a Jornada teve para a geração de Navarro:

Ao se falar de cinema brasileiro, a Jornada de Cinema da Bahia constituiu-se num espaço onde nos períodos mais conturbados da ditadura militar, as pessoas envolvidas com o cinema em todos os seus desdobramentos estavam presentes, discutindo problemas específicos da atividade enquanto profissão, reflexão e experimentações. No que concerne ao cinema baiano (se é de fato possível separar esses dois domínios), ressaltamos sua importância como elemento fomentador da gestação de uma nova geração de cineastas, que a partir da bitola super-8 enveredaram pela realização cinematográfica (MELO, 2016, p. 17-18).

Após as primeiras experiências da Jornada, Navarro decide comprar sua própria câmera Super-8. Viaja para a Zona Franca de Manaus em janeiro de 1976 e volta com sua preciosa “arma” nas mãos; arma porque, ao invés de partir para a guerrilha, resolve usar seus filmes para combater o regime militar e seus símbolos.

Nesse momento, seu objetivo era encontrar uma forma de expressão, bem como combater as formas de opressão vigentes.

Comecei em 1976, na bitola superoito, ainda em tempos irrespiráveis de ditadura militar; comecei como forma de resistir a uma espécie de morte a que estavam condenados todos os que não queriam se submeter às regras impostas. Desde então, fazer cinema tem sido uma aventura extraordinária e uma estratégia salvadora de sobrevivência, em meio a um universo hostil que nos tolhia a ação e

5 Referência aos membros da ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas, entidade criada durante a realização da II Jornada de Cinema da Bahia, em setembro de 1973.

a liberdade; coisa que de outra forma e em certo sentido ainda acontece até os dias de hoje pra todos os que desejam qualquer sorte de ruptura dos valores estabelecidos (NAVARRO, 2011).

Seus três primeiros curtas-metragens são: *Alice no país das mil novilhas* (1976), *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978). Navarro usa muitas referências para a construção de suas histórias. Esses primeiros filmes são considerados por ele a trilogia freudiana, por trazer muitos elementos da psicanálise. Em *Alice*, tem-se a influência direta do livro *Alice no país das maravilhas* (1865), de autoria de Lewis Carroll, e também do livro *Fazenda modelo* (1974), de Chico Buarque. Os três curtas-metragens já trazem a alma libertária de seu diretor, sua verve provocadora, sem medos, sem medir as consequências de seus atos.

Navarro teve uma formação crítica, intelectual e interpretativa marcada pela leitura de autores diversos: Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Carlos Castañeda, Jean-Paul Sartre, Fiódor Dostoiévski, Salvador Dali, Allan Kardec. “Leituras estapafúrdias que eu fazia sem nenhum critério, sem sistematização nenhuma” (NAVARRO, 2012a). E vem daí também uma fonte inesgotável de sua criação. Seus roteiros costumam trazer elementos de livre inspiração nesses autores. Navarro busca registrar sua relação com os livros e traz isso numa cena do roteiro de *Eu me lembro*: um vendedor de enciclopédias está convencendo ao pai de Guiga a comprar uma série de livros. Esta sequência não aparece no filme.

Depois dessas primeiras experiências, ele se junta a Fernando Beléns, Pola Ribeiro, José Araripe Jr. e Ana Nossa em novembro de 1979 e formam a Lumbra Cinematográfica, um coletivo que foi responsável pela produção dos filmes dos jovens diretores. Eles consideram a Lumbra como uma espécie de filha rebelde da Jornada de Cinema da Bahia, devido à possibilidade dos encontros e da aproximação propiciada pelo evento (MELO, 2018).

Navarro começa a perceber a importância do grupo, que tinha na amizade um forte elo: a Lumbra foi essencial para que pudessem colaborar entre si, facilitando assim os processos de criação, produção e experimentação da linguagem cinematográfica. Com a Lumbra, Navarro dirigiu: *Lin e Katazan* (1979), *Na Bahia*

ninguém fica em pé (1980), *Porta de fogo* (1984), *Lin e Katazan* (1985 - refilmado em 35mm), e o média-metragem *Superoutro* (1989).

A estratégia de Navarro para ganhar o concurso do edital de financiamento para *Eu me lembro* já tinha dado certo antes, quando ele propôs filmar o curta-metragem *Porta de fogo*, que narra os últimos dias de Carlos Lamarca. Na época, já tinha inscrito o roteiro de *Superoutro* e este tinha sido recusado. Então pensou:

Vou pegar Lamarca com o lado que é documental e está no livro: as cartas que ele escrevia para a lara [*Iavelberg, esposa de Lamarca*]. Vou pegar a vida desse homem e sair daqui com um puta roteiro que os caras não vão poder dizer não. Eles vão ter que aprovar Edgard Navarro, um porralouca. Não deu outra. Um dos pareceres dizia: “agora tomou juízo e virou um cineasta que pode ser levado a sério” (NAVARRO, 2012a).

Porta de fogo ficou pronto em 1984, mas foi censurado, sendo liberado só no ano seguinte, após o fim da ditadura militar. Mais um capítulo que revela como a repressão o afetou diretamente. O filme foi premiado na Jornada de Cinema da Bahia e no Festival de Brasília em 1985.

Navarro narra uma passagem interessante em sua história, que aconteceu após as conquistas de dois prêmios seguidos no Festival de Brasília. Depois de *Porta de fogo* em 1985, conquistou o prêmio de melhor curta-metragem por *Lin e Katazan* em 1986. Com o dinheiro dos prêmios começou a construir sua casa e obteve o reconhecimento do pai, que então lhe disse: “Não é que deu certo, está ganhando dinheiro, esse negócio de cinema está dando certo”. Navarro narra isso com uma alegria nos olhos, como se essa admiração de seu pai por ele fosse o prêmio que faltava.

O filme *Superoutro* (1989) abriu portas para Navarro. Premiado no Festival de Gramado daquele ano, o média-metragem recebeu os prêmios de melhor filme, melhor diretor e melhor ator (Bertrand Duarte). Consta na lista dos *100 melhores filmes brasileiros* (2016), publicação da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), sendo uma obra de referência quando se discute o cinema experimental. O caminho para um maior reconhecimento parecia estar acessível. Porém as coisas não saíram como Navarro imaginava.

Quando saiu “SuperOutro”, achei que a minha carreira ia decolar de uma vez, porque já tinha um reconhecimento dentro de um círculo restrito de cinéfilos. Mas não decolou. Nós tivemos, imediatamente, uma eleição que elegeu o Collor presidente e ele fechou a Embrafilme. Fechou o Ministério da Cultura. E eu passei muito tempo sem filmar. Nesse intervalo, produzi algumas coisas pequenas. De mais importante, um documentário que se chama “Talento Demais”. É um vídeo sobre a produção baiana naquele momento, com depoimentos dos cineastas baianos, dizendo por que a Bahia tem tanto talento, mas tá lento demais, entendeu? Depois dele, foi novamente um marasmo enorme (NAVARRO, 2011b).

Durante o período em que o Brasil passava pela redução drástica na produção de filmes, nos anos 1990, Navarro, “não podendo fazer filme-de-cinema faz filme-sobre-cinema” (FERREIRA apud BARBOSA, 2017, p. 70), realiza o documentário *Talento demais* (1995), fazendo um trocadilho com a grande quantidade de talentos na Bahia e a morosidade nas condições de produção.

Nesse período, chegou a trabalhar com publicidade e em campanhas políticas. Contrariando a sua própria ideologia política, trabalhou na campanha de Antônio Carlos Magalhães, um dos símbolos da ditadura militar. Falando sobre isso, relata:

[...] Campanha de 1990, trabalhei na campanha de ACM porque eu sabia que ele ia ganhar, ele já estava ganhando. Queria ganhar era o meu dinheiro, um cara me chamou para fazer um negócio de uns desenhos para eu dirigir e eu falei: “Vamos lá, vou ganhar essa grana para comprar os tijolos da minha casa”. Porque eu estava fazendo a minha casinha, a puta ganhando leite das crianças. Então, não tem essa de não fazer campanha política. Agora, foram campanhas confortáveis de ACM, tinha certeza que ele ia ganhar, a de Nilo eu tinha certeza que ele não ganhava e a de Lula, fiz por coração mesmo (NAVARRO apud FREIRE, p. 140-141, 2018).

Nessa fala, podemos perceber que Navarro faz uma autocrítica, justificando a sua necessidade de sobrevivência ao trabalhar na campanha de ACM, reconhecendo uma possível contradição ideológica, ao mesmo tempo em que afirma que trabalhou na campanha de Luís Inácio Lula da Silva por amor. Talvez tenha sido

a forma que encontrou para justificar a necessidade de se vender num determinado momento, e noutro, ter feito o que realmente queria.

A feitura de *Talento demais* se deu a partir da inquietação de Navarro ao não conseguir exercer o seu ofício. Além deste, na década de 1990, fez o vídeo clipe *A voz do Brasil* (1991) e o curta-metragem em vídeo *O papel das flores* (1999). São produções pouco conhecidas. Então, de *Superoutro* a *Eu me lembro* foram 12 anos fora do cinema. Tempo investido na publicidade e nas campanhas políticas, para onde a turma do cinema migrou para continuar trabalhando com o audiovisual, como forma de garantir sua sobrevivência.

Após essa fase, e depois da retomada do cinema brasileiro, a partir de 1993, o cinema baiano só conseguiu produzir um longa-metragem em 2001, o filme em episódios *3 histórias da Bahia*, composto por 3 curtas-metragens, dirigidos por Araripe Jr., Edyala Yglesias e Sérgio Machado. Nos anos seguintes outros longas-metragens surgiram, entre eles *Eu me lembro*.

Outra configuração que demonstra como Navarro possui uma rede de relações na cidade de Salvador, e que permitiu que ele pudesse atuar com cinema, é sua parceria com a *Truque Produtora de Cinema TV e Vídeo*, empresa responsável pela produção de seus três longas-metragens. Fundada em 1988, por Sylvia Abreu e Moisés Augusto, trabalhando inicialmente com vídeos publicitários e campanhas políticas, a *Truque* também produziu filmes de Pola Ribeiro, Fernando Beléns, José Araripe Jr., além de *3 Histórias da Bahia* e outros, e se consolidou no mercado baiano.

Na conjuntura nacional, as condições de produção de filmes que estejam fora do padrão esperado pelas redes de exibição comercial já é bastante difícil. No contexto da Bahia, um realizador como Navarro tem que lidar com outras adversidades. A dependência de editais públicos é quase uma regra. Qualquer realizador independente, nessa perspectiva de produção, tem de se submeter às diretrizes impostas pelos governos e seus órgãos culturais.

Cada realizador elabora suas próprias estratégias para conquistar as comissões responsáveis pela escolha dos filmes que serão premiados e conseguirão recursos para serem produzidos. Navarro demonstra um aprendizado

também nessa etapa da produção do filme, tendo que lidar com as condições de interdependência no campo social, político e econômico. Há de se considerar que os editais públicos de cinema são espaços de intensa disputa, onde vários realizadores concorrem pelos escassos recursos.

É importante salientar que Navarro é uma figura de destaque nesse cenário da produção de filmes na Bahia. Ele conseguiu fazer cinema apesar dos obstáculos e conseguiu sobreviver dessa arte, como é do seu desejo. Além disso, alcançou um lugar no panteão dos grandes cineastas, sendo a principal referência do cinema baiano pós Glauber Rocha. Ao contrário de Glauber, que não encontrou na Bahia um ambiente favorável para fazer sua arte, Navarro preferiu ficar e aqui fincar suas bases de criatividade e produção, alcançando também projeção e reconhecimento nacionais.

O sucesso de um diretor de cinema pode ser apontado a partir do número de espectadores de seus filmes. Nessa busca por maior plateia, os diretores passam a desejar o reconhecimento do público, que se traduz no número de espectadores. Os filmes de Navarro não tiveram grande público quando comparados aos grandes sucessos do cinema brasileiro. Após *Superoutro* e o relativo sucesso de *Eu me lembro*, que teve 15.094 espectadores nas salas de cinema, as bilheterias dos outros longas-metragens foram reduzindo-se: *O homem que não dormia* (4.047 espectadores) e *Abaixo a gravidade* (851)⁶.

Traçando um paralelo entre Mozart e Navarro, vamos encontrar na busca do reconhecimento empreendida por ambos um forte elo. Para Elias (1995), apesar de toda a sua trajetória, Mozart desejava mais. Navarro também demonstra o quanto ser reconhecido lhe gratifica, ao apontar o objetivo de seus filmes:

Ao falar das minhas mazelas, estou denunciando essas mazelas de fora. E, ao fazer isso, acho que se criam reflexos, um espelho. Se eu chegar nisso aí e os espectadores virem, está ótimo. Ainda que seja um pequeno número de espectadores, porque é o que eu tenho. Existem casos de pessoas que vem falar comigo e dizem “me fez um bem enorme ter visto o seu filme. Acordou certos lugares do meu ser, certas emoções...” Eu me sinto agradecido por isso. A essa altura do

6 Bilheteria com base em ingressos vendidos em Salas Comerciais de Exibição. Com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, da – Ancine (Agência Nacional do Cinema).

campeonato eu acho que, como eu não tive antes, provavelmente não terei em vida a repercussão que eu gostaria de ter tido. “Ah, vou ganhar o mundo, vou ficar rico e famoso, um fenômeno de bilheteria.” Adoraria que isso acontecesse (NAVARRO, 2012a).

No entanto, ele tem no seu horizonte que outros cineastas de sua geração, e também alguns mais jovens que estão começando, se dispõem “para não fazer o cinema, a arte, para agradarem à plateia ou terem uma maior bilheteria ou atenderem a um modelo que está aí colocado como modelo que dá certo” (NAVARRO, 2012a).

Toda essa conjuntura, da qual Navarro faz parte, mostra redes de interdependências que podem ser percebidas através das relações estabelecidas com sua família, com a escola, com os filmes a que assistiu, livros que leu, amigos, eventos que participou, encontros e desencontros, formando conexões que possibilitaram que ele desenvolvesse seus dons criativos e artísticos, evidenciando um saber social incorporado e externalizado em suas obras.

Os processos sociais a que Navarro se integrou, de alguma forma, contribuíram para a formação de suas características de personalidade, dotando-o da capacidade de também se perceber nesse ambiente. Mesmo sendo uma referência importante para o cinema baiano, Navarro se diz cansado do atual sistema de produção e já falou em “jogar a toalha”, passar o bastão para os mais jovens. Após mais de 40 anos dedicados à arte cinematográfica, imerso nas dificuldades de produção, distribuição e exibição de seus filmes, Navarro não encontra, atualmente, uma rede de possibilidades que permita a ele exercer plenamente o seu ofício.

3 A MEMÓRIA EM TRÊS ATOS

Esta parte se dedicará à análise de *Eu me lembro*, em que será desenvolvida uma discussão a partir da segmentação do filme. De acordo com Bordwell e Thompson (2013, p. 672), “dividir o filme em segmentos fornece uma visão geral conveniente, e a segmentação muitas vezes sugerirá coisas que sustentarão ou ajudarão a corroborar a sua tese”. Assim, ao promover a divisão de *Eu me lembro* em três atos, percebemos uma indicação temática para cada fase da vida do personagem Guiga, que sintetiza, a partir de um agrupamento de significados, as experiências vividas e sentidas por Navarro e o seu desejo de explicitá-las no filme.

Dessa forma, nomeamos a primeira fase de *Memória e infância*, onde há a recuperação dessa memória dos primeiros anos de vida; a segunda, *Memória e liberdade*, que aponta para as primeiras descobertas fora do âmbito familiar, longe dos olhares do pai e da mãe; e a terceira, *Memória e personalidade*, que retrata as memórias da ditadura militar no Brasil, a percepção das mazelas sociais, os dramas existenciais, as primeiras experiências com as drogas e a aspiração para fazer cinema.

Cabe aqui retomar o trabalho investigativo que Elias (1995) realizou sobre Mozart, analisando a formação singular do artista. Seu intuito foi o de se aprofundar nesse campo na tentativa de encontrar evidências que fossem além da explicação “de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo (ELIAS, 1995, p. 53). Assim, Elias norteará seu estudo para entender de que forma Mozart foi capaz de produzir suas obras sendo integrante da estrutura social de seu tempo, a partir de suas relações nesse meio.

Acreditamos que a análise da psicogênese e sociogênese proposta por Elias aliada à segmentação do filme, favorecerá para que as questões mais significativas para o que é proposto neste texto ganhem mais força e possibilitem melhor compreensão da expressão criativa de Edgard Navarro, ao mobilizar suas memórias no filme. Tal encaminhamento nos auxilia a identificar os conjuntos complexos de

interdependência que se vinculam entre os processos de desenvolvimento social e as estruturas de personalidade dos indivíduos.

3.1 MEMÓRIA E INFÂNCIA

A fase da infância, mostrada em *Eu me lembro*, traz uma série de narrativas que revelam as experiências e os aprendizados a que o personagem Guiga é submetido, apontando para as memórias mais primordiais de Navarro.

As primeiras cenas do filme apresentam uma série de questões que serão desenvolvidas no decorrer do filme. Logo na primeira imagem de Guiga, ele está deitado, ainda criança, no colo de sua mãe, Dona Aurora, que está costurando e cantarolando a cantiga *Catarina vai no trem*⁷:

Tem boi na linha, tem, tem, tem
Tem boi na linha, Catarina vai no trem

Essa vai por despedida
Por despedida essa vai
Minha mãe ficou sem dente
De tanto morder meu pai

Enquanto isso, Dona Aurora é tocada no seio pelo filho, esquivando-se logo em seguida. O pai de Guiga, São Guilherme, está numa sala ao lado. A mãe pede a Guiga que pare e, com isso, o menino diz: “Putá!”. Parecendo não entender direito o que ele disse, ela pergunta: “O que foi que você disse, moleque?”, ao que ele repete: “Putá!”. Dona Aurora o ameaça dizendo: “Você vai ver seu corninho”. Chama pelo marido, que contrafeito, vem saber o que está acontecendo. Ela pede que Guiga repita o que disse e ele diz sem pestanejar: “Putá!”, o pai rapidamente pergunta: “O que foi que você disse?” e a criança mais uma vez profere a palavra proibida: “Putá!”. São Guilherme então pega violentamente o menino pelos braços e começa a dar-lhe palmadas, perguntando: “Onde foi que você aprendeu isso, moleque?”.

⁷ Cantiga do folclore mineiro, adaptada por Valdomiro Lobo.

Enquanto Guiga está chorando e se mijando todo, Dona Aurora diz: “Já chega homem, ele não vai fazer mais isso.” São Guilherme pede que ele repita o que disse, mas o menino, vencido, somente chora. Então, ele é devolvido ao colo materno, sendo acolhido com carinho. A cena se encerra ao ouvirmos as palavras do pai: “Já mandei engolir o choro”.

Aqui podemos pensar em um agrupamento de significados. Muitos elementos caros à cinematografia de Navarro estão presentes nessa cena de 1min7s. O primeiro diz respeito à descoberta da sexualidade da criança, que, mesmo sem entender o que é, sente desejo pela mãe. Outro elemento coloca a instituição do patriarcado no primeiro plano, quando a mãe recorre ao pai para punir o menino pelo uso da palavra proibida. Aí se instala outra questão: a violência exercida pelo mais forte, o poder demonstrado para que a obediência seja a regra. É o início da perda da inocência, conforme argumenta Navarro:

Porque lá a traição está anunciada no início do filme, quando o pai bate no filho que está chamando a mãe de puta. Ela entrega o menino ao carrasco. Depois que o menino apanha e se mijá todo de pânico, ela o retoma de volta: “Não, meu filho, ele não vai fazer isso de novo, não. Venha cá, meu filhinho.” Então é aquilo: no peito do meu traidor. Não havia mais confiabilidade possível, nem no pai, nem na mãe. A mãe traiu e pode trair a qualquer momento (NAVARRO, 2012a).

No texto *A civilização dos pais*, Norbert Elias faz uma análise da evolução do comportamento de pais e mães em relação aos filhos e traça um panorama da relação de poder entre eles informando que:

Em tempos passados e, frequentemente, até o presente, a relação entre pais e filhos tem sido claramente uma relação de dominação; uma relação entre algumas pessoas e outras que obedecem. Desse modo, esse tipo de relação também era objeto de prescrições normativas e os implicados concebiam seus vínculos nesses termos. Como uma relação de dominação, caracterizada por uma distribuição das oportunidades de poder claramente desigual entre pais e filhos, as condutas exigidas dos implicados eram relativamente simples e claras. Aos pais, na realidade, correspondiam todas as decisões sobre as ações das crianças. Além disso, era estipulado, como norma social, que essa distribuição das oportunidades de poder - ordens dos pais, submissão das crianças - era boa, correta e

desejável. Essa concepção fazia parte tanto do ponto de vista dos pais, como também - segundo o que tem sido aceito, geralmente - do ponto de vista das próprias crianças (ELIAS, 2012, p. 471).

Com o auxílio do recurso da narração em *off*, Navarro vai revelando acontecimentos de sua infância, suas primeiras experiências e descobertas. Ao apresentar o que vai ser mostrado na tela, ele nos prepara para o que virá. A cada novo movimento de Guiga, o narrador se antecipa, como que para contextualizar a história.

O filme vai trazendo elementos que constituíram a infância do protagonista, em que é possível perceber a interação deste com os demais membros de sua família e com aqueles que estavam ao redor desse núcleo. Vemos aí cenas que expõem o cotidiano vivido, evidenciando aquilo que foi mais importante, na visão do diretor-roteirista, para o desenvolvimento de Guiga. Muitas das sequências acontecem dentro da casa, estendendo-se aos arredores do quintal e da rua. Os únicos espaços fora destes aqui descritos foram: a fazenda de um tio onde a família ia passar férias; o estúdio de um fotógrafo onde Guiga foi fotografado (há reprodução de uma foto que o próprio Navarro tirou quando tinha 2 anos de idade); e o Cine Jandaia, onde toda a família comparecia. Além desses espaços, outros onde o menino não estava presente também são mostrados, como a casa de uma costureira.

Um dos temas presentes nos filmes de Navarro é a questão do desenvolvimento da sexualidade e de como os corpos comparecem em suas histórias. A sexualidade em *Eu me lembro* é mostrada a partir do que é proibido, de tabus sociais e religiosos, da perda da inocência, dos aprendizados coletivos.

Após a cena em que Guiga toca o seio da sua mãe, acompanhamos como se deu o processo de descoberta da sexualidade, a partir dos instintos do personagem, que será descrito com o auxílio da reprodução das descrições das cenas do roteiro. A Sequência 7 traz um desdobramento da cena anteriormente descrita e indica:

Quadro 2 - Sequência 7 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 7 - Interior/Dia - CASA DE GUIGA - Cozinha

Depois de seu passeio pela casa, a câmara vai parar na cozinha, onde dona Aurora está ocupada em bater claras de ovos enquanto Créu cuida do almoço. Guiga está no chão e brinca com os chinelos da mulher, cuja figura agiganta-se diante da criança. Ela canta:

DONA AURORA

não sei por quê a minha vida desandou: o canário morreu a roseira murchou, o papagaio emudeceu e o cano d'água furou e até o sol por pirraça, invadindo a vidraça, o retrato dela desbotou...

Guiga esgueira-se para debaixo da saia da mulher; ela o repele:

DONA AURORA (off)

Saia daí, meu filho, que eu posso pisar em você!

Ele sai por um instante mas logo depois está novamente sob a saia da mãe, olhando pra cima. O vestido é largo, rodado; dali pode ver as pernas gordas da matrona, seus seios volumosos, a barriga.

GUIGA

Guiga qué xêrá...

MÃE

O que, meu filho?

GUIGA

Guiga qué xêrá...

Ele deseja cheirar. Levanta-se lentamente, roçando o nariz entre as coxas da mulher que volta a repelir o filho, agora com mais energia:

DONA AURORA

Você já viu, Créu? Esse menino tá querendo me cheirar! Saia daí, são corninho!

Desvencilha-se do menino que começa a choramingar. Diz baixinho, de si para si:

GUIGA

Feia!

Fotograma 2 – Guiga *qué xêrá*

Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

A cena chama a atenção por demonstrar o instinto da criança, que não entende o porquê de querer sentir o cheiro exalado e acessível debaixo da saia de sua mãe, e mesmo com as negativas dela, insistir em continuar lhe cheirando.

A Sequência 10 mostra uma conversa inusitada entre empregados da fazenda, discutindo em tom jocoso como informar a São Guilherme que seu filho Zeca está com o “zé-de-mijá alterado”. Cada um vai dando sua opinião enquanto, escondido, e com algum grau de excitação, Guiga acompanha todo o desenrolar do diálogo, até ser descoberto e sair correndo. Essa sequência demonstra o quanto a criança vai despertando para a sexualidade no contato com situações cotidianas e Navarro explora isso a partir de suas experiências.

Quadro 3 - Sequência 10 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 10 - Int/Noite - CASA DA FAZENDA - Sala de Jantar

Em torno da grande mesa da sala estão reunidos os empregados da fazenda. Guiga observa.

Na ausência do chefe, papel estirado na mesa e lápis na mão, São Severo, único que sabe escrever alguma coisa, está no comando.

SÊO ZUCA

Assunte, bote assim: Zeca está com a pombinha crescida.

CRÉU

Pode sê binga, ou sinão pinta... ou pindoba assanhada!

DONA MANINHA

Podia sê “afetado em suas parte baxa”...

CRÉU

Tindôla... bingola... manjuba...

SÊO ZUCA

Zeca tá com o zé-de-mijá alterado.

SÊO SEVERO

Nada disso serve! Tem coisa que não se pode dizer a Sêo Guilherme.

CRÉU

Eu ainda acho rolinha milhó...

Sêo Severo já tem um texto rabiscado e submete-o aos demais:

SÊO SEVERO

Veja se tá bom assim: SÊO GUILHERME
VENHA ORGENTE. ZECA ESTÁ COM A
ZORETA INCHADA.

Só agora Sêo Zuca dá pela presença de Guiga. O menino sente-se flagrado e escapa.

SÊO ZUCA

Esse menino não tá durmino ainda não!?

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 6).

Fotograma 3 – Conversa dos empregados



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

A Sequência 15 reforça o argumento dos aprendizados que eclodem com as circunstâncias do cotidiano, e mostra Guiga completamente absorvido por esse ambiente que o expõe a essas experiências.

Quadro 4 - Sequência 15 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 15 - Int/Noite - CASA DE GUIGA - Quarto dos Pais
<p>Guiga está na cama dos pais e acorda no meio da noite ouvindo ruídos estranhos.</p> <p style="text-align: center;">SÊO GUILHERME Ssssssssssss! Aaaaaaaaaaaaaahhhh!</p> <p>O pai goza, abafando o gemido. Silêncio. Guiga mantém os olhos fechados, para os pais não perceberem que ele está acordado. O pai vira-se de lado; percebe que o pênis do filho está durinho durinho e comenta com a mãe:</p> <p style="text-align: center;">SÊO GUILHERME Olhe pra isso, Aurora!</p> <p>A mulher apalpa o pinto do filho, divertida.</p> <p style="text-align: center;">DONA AURORA Tá vendo você? Um moleque pequeno desse e já ficando assim!</p> <p style="text-align: center;">SÊO GUILHERME O que será que ele está sonhando, hein?</p> <p style="text-align: center;">DONA AURORA Isso tá cheio é de mijo!...</p>

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 9-10).

Fotograma
apalpa o



4 – Mãe
filho

Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Nessa perspectiva, buscando perceber como determinado comportamento pode ser contextualizado no seio familiar, tomamos Elias (2012), que aponta esse tipo de comportamento, conforme mostrado na Sequência 15, como algo habitual na relação entre pais, mães e filhos, e relata que

[...] os adultos se impunham menos restrições com relação às crianças em comparação com o que ocorre atualmente quanto às suas próprias pulsões. O ato no qual as mães brincam com as genitálias de seus filhos, ainda hoje, é muito comum em alguns países. As crianças, nas estreitas habitações das camadas pobres, presenciavam os atos sexuais de seus pais, algo que era tido como normal. Jogos sexuais, seja entre as crianças - por exemplo, entre irmãos que dormiam na mesma cama -, ou entre crianças e adultos, aconteciam com frequência, nas sociedades antigas, por exemplo; podemos entender isso facilmente se levamos em consideração que o Estado, por muito tempo, não se preocupou com tais fatos e que estes dificilmente causavam peso na consciência dos envolvidos [...] (ELIAS, 2012, p. 476).

A sequência 17 insere a discussão sobre Deus no filme e traz uma conversa entre Guiga e sua irmã Cicinha. Eles estão na escada, olhando através de uma janela envidraçada. Esse diálogo será importante para demarcar uma fala de Guiga na sequência seguinte e algo que terá grande impacto em sua vida em sequência posterior.

Quadro 5 - Sequência 17 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 17 - Int/Dia - CASA DE GUIGA - Escada com pequena vidraça
<p>Câmara do lado de dentro da vidraça. Guiga está ao lado da irmã Cicinha e olha através da vidraça. Subjetiva de Guiga.</p> <p style="text-align: center;">CICINHA (off) (em tom de mistério) Ali é o céu! É lá que mora Deus!</p> <p>O menino está embasbacado.</p> <p style="text-align: center;">CICINHA (off, som efeito eco) Deus vê tudo, Ele está em toda parte.</p>

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 10).

Na Sequência 18, Guiga presencia seu irmão Zeca numa interação sexual com Helena, empregada da casa, chupando-lhe o seio, sendo masturbado e chupado por ela. Depois de acompanhar a cena escondido, Guiga sai e vê na parede uma imagem do Cristo crucificado e pronuncia: “Ele vê tudo. Ele está em toda parte”. Essa cena evoca o início da culpa imposta pela religião em relação ao ato sexual, já criando na cabeça da criança a ideia do pecado.

Essa condição apontada por Elias, no tocante aos hábitos sexuais no seio das famílias, pode ser facilmente percebida em *Eu me lembro* já na primeira cena, onde ocorreu o primeiro embate com o pai, e também nas sequências 7, 15 e 18. Com isso quero demonstrar que o desenvolvimento da sexualidade de Guiga/Navarro foi moldado também a partir das interações sociais, ainda que no âmbito familiar, incluindo-se aqui os espaços de convivência com os empregados.

Filho caçula de um total de doze, sendo que dois não chegaram a nascer e dois morreram ainda crianças, Navarro nasceu quando seu pai já contava com mais de cinquenta anos de idade. De uma família de classe média, desde cedo foi

incentivado para as artes. Aprendeu a tocar acordeão, piano e a recitar poemas. Esse primeiro contato com o piano foi lembrado na seguinte sequência:

Quadro 6 - Sequência 30 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 30 - Int/Noite - CASA DE GUIGA – Sala de Visitas
Incentivado pela professora de piano, Guiga aprende as primeiras notas musicais.
PROFESSORA DE PIANO A barquinha ligeirinha voga, voga sem parar

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 16).

Navarro tem muito apreço pela música em seus filmes, cujo contato inicial ocorreu ainda na infância. Pode-se notar, quase sempre, em suas entrevistas, ele emendando uma resposta com alguma letra de música. “[...] mas eu tinha vocação pra música, queria ser um Caetano, um Gil, um Chico Buarque” (NAVARRO, 2001). Sobre seu processo de envolvimento com esta arte, ele revela:

Quando eu fiz universidade com 18 anos – eu fazia engenharia civil – eu participei de todos os festivais de música universitária. Eu, desde menino, me envolvi com música. Quando tinha 5 anos aprendi a tocar piano, depois acordeon. Eu tinha uma transa com teclado e depois na adolescência eu passei a escrever uns poemas e musicá-los. Eu achava um barato poder inventar uma música, pensava que nunca seria capaz, mas inventei várias, acho que perto de 30 (NAVARRO, 2013).

Para seu pai, o pequeno Edgard seria a salvação da família, já que os outros não quiseram nada com os estudos. Estudou no Colégio Marista, instituição católica particular da capital baiana. Falando sobre isso, Navarro recorda:

[Meu pai] Queria muito que os filhos estudassem e fossem bem sucedidos, mas os meninos não queriam porra nenhuma. Nada! Caiu tudo para cima de mim. “Esse eu vou salvar. Ele vai estudar, vai ter que estudar.” E não foi dificuldade, porque eu gostava de estudar. Nunca dei trabalho na escola, mas a repressão de meu pai me tornou um menino muito infeliz (NAVARRO, 2012a).

Esse depoimento demonstra o fardo que foi colocado sobre ele ainda na infância e de como ele percebia a repressão imposta por seu pai. Era muito mimado pela mãe, segundo ele, “vivia numa redoma”.

A sequência 20 mostra que Zeca está brincando com um badogue, correndo pelo quintal, atirando para todo lado; sem querer, atinge a vidraça da escada, quebrando-a. Na sequência 21 Guiga se depara com algo que vai trazer um novo entendimento sobre Deus.

Quadro 7 - Sequência 21 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 21 - Int/Ext/Dia - CASA DE GUIGA - Escada com pequena vidraça
<p>Guiga olha através da vidraça quebrada.</p> <p style="text-align: center;">NARRADOR (off) Naquela manhã, ao descer a escada, deparei com a vidraça quebrada e pude ver que o que havia do outro lado não era céu coisa nenhuma, mas apenas o quintal de Dona Elvira. Foi minha primeira decepção religiosa.</p>

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 13).

Após essa desilusão, Navarro narra a sua primeira ida ao cinema, no feriado da Semana Santa, no Cine Jandaia, para assistir “A vida de Cristo”. Em *Eu me lembro*, na sequência que traz essa passagem, são exibidas cenas do filme *O rei dos reis* (1927), clássico dirigido por Cecil B. DeMille.

Quadro 8 - Sequência 26 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 26 - Interior/Dia - CINE JANDAIA + Imagens de Arquivo
<p>Dona Aurora levou todos os filhos ao cinema.</p> <p style="text-align: center;">NARRADOR (off) Um dia, na semana santa, fomos todos assistir “A Vida de Cristo” no Jandaia. Era a primeira vez que eu ia ao cinema. Ver o sofrimento do filho de Deus me fez pensar que ele não passava de um pobre diabo!</p> <p>Nandinha, Anita e a mãe choram; os outros sufocam a emoção como podem.</p>

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 15).

O cinema encanta a Navarro desde a infância e suas redes relacionais de alguma forma começam a se estabelecer. Ainda criança, Navarro relata seu encontro com o ator Milton Gaúcho, figura importante do Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964), que já tinha atuado nos filmes: *Redenção* (1959), *Bahia de Todos os Santos* (1960), *A grande feira* (1961), *O pagador de promessas* (1962) e *Tocaia no asfalto* (1962). O encontro aconteceu quando o pai de Navarro resolveu lotear uma área de terra, e Milton apareceu para comprar um terreno.

Encontrei o Milton Gaúcho, um dos atores do ciclo. Ele, muito solícito com uma criança, me explicou como é que fazia para o sangue explodir, o tiro e tal. Essas coisas me hipnotizavam. Foi o primeiro contato com o cinema real. Não aquele cinema que a gente via na tela, mas com um ator de cinema falando daquilo. Como ele gostava de enfeitar e mitificar um pouco, era como se fosse um palhaço falando para uma criança. Ele conseguiu me enfeitiçar ali, naquele momento. Fiquei com desejo de participar, de alguma forma (NAVARRO, 2012a).

Milton Gaúcho teve uma carreira extensa e longeva no cinema. Atuou também em *Meteorango Kid – Herói intergalático* (1969). Sua última atuação foi em *Eu me lembro*, onde faz uma pequena participação. Assim, podemos presumir que Navarro, ao narrar suas memórias, busca homenagear o ator que teve uma presença marcante e afetiva em sua vida.

Falando sobre seu fascínio pela sétima arte e de como esta o influenciou, Navarro relata:

Eu assistia a tudo. Na adolescência, na infância eu era fascinado por cinema. Eu via chanchadas da Atlântida, eu via Tarzan, eu via *Os Dez Mandamentos*, *A Vida de Cristo*... Na infância eu penso em todos esses filmes de Hollywood. *Ben Hur* e *Os Dez Mandamentos* dão muito a cara do cinema que eu via. A maior parte da produção vinha de Hollywood, os de terceira categoria, mas também os bons filmes produzidos em Hollywood: filmes policiais, thrillers. Eu conhecia o cinema brasileiro porque assistia às chanchadas da Atlântida: *Oscarito*, *Grande Otelo*, *Zé Trindade*, *Zezé Macedo*. Na adolescência eu via muita porcaria, porque eu era fascinado pelo cinema, a ponto de pegar uma sessão que ia das duas até, às vezes, às oito, dez da noite. Tinha uns cinemas de terceira categoria ou quinta categoria que passavam dois filmes e mais o seriado, uma coisa assim. Aí eu via dois filmes num cinema, saía de lá e ia ver mais dois em outro. Era um liquidificador, era tudo que você podia imaginar: *Maciste*, já ouviram falar em *Maciste? Western macarrone*, aqueles faroestes italianos que eram um *fake* do *western* americano.

E muito filme bom também que me fazia chorar, uma coisa que me tocava muito emocionalmente. Um pouco brechtiano, isso, pouco inteligente. Mas eu acho que pela minha formação latina espanhola, eu tenho uma coisa espanhola no sangue. O cinema americano, quando eu tinha uns quatorze, quinze anos, o cinema tem essa coisa de fazer a cabeça. Então, toda a reflexão que eu pude fazer em cima de todo esse "mal" que o cinema me fazia, porque era muito sentimentalista, muito piegas, pegando essa coisa do patriotismo... Tipo um filme: *A Rosa da Esperança*, não sei se vocês conhecem esse filme, é um clássico... eu via aquele filme e chorava no final do filme, ficava absolutamente siderado com aquela aula de moral, de dignidade, de ética... Eu só vim entender que o americano era um calhorda e um canalha, e usava isso de uma forma canastrona, que era uma forma de vender o peixe; só vim entender isso muito tempo depois, quando eu pude fazer uma reflexão sobre esses filmes americanos, que era o que eu via. Para mim, cinema era isso, era os filmes americanos (NAVARRO, 2001).

Nesse relato, podemos perceber que além de ser conhecedor de uma vasta cinematografia, Navarro também guarda as memórias daqueles contatos com os primeiros filmes que viu e que lhe marcaram, demonstrando o aprendizado possibilitado a partir dessa relação com o cinema. Vale acentuar também a variedade dos grandes cinemas de rua que Navarro frequentava, o “Jandaia, Aliança, Pax, Tupy, Guarani, Tamoio, Excelsior, Capri e Liceu” (O CANTO DA SABIÁ, 2018), o que lhe permitiu o acesso a um grande número de filmes e diretores.

Aqui uma cena merece destaque, demonstrando o afeto que o pai nutria pelo filho, e que Navarro escolhe para demarcar essa lembrança do pai. A sequência mostra São Guilherme recitando uns versos decorados por ele a Guiga, que está dormindo:

Quadro 9 - Sequência 35 - Roteiro *Eu me lembro*

<p>SEQUÊNCIA 35 – Int/Noite - CASA DE GUIGA – Quarto dos pais + Quarto das moças</p> <p>Guiga ressona. O pai recita para o filho adormecido versos que um dia decorou:</p> <p style="text-align: center;">SÃO GUILHERME Criança que eu abençoo, tu passas na minha vida, qual por sobre o mar, o voo de uma alcione perdida.</p> <p>Algumas palavras escapam-lhe. Ele esforça-se para lembrar. A câmara deixa o homem recitando e percorre o espaço até o quarto das moças. Lá encontra Cicinha empenhada em empurrar sua cama, encostando-a na de Anita. Depois disso, ela deita-se e fica escutando a voz abafada do pai. Olha assustada para seus fantasmas na penumbra.</p>
--

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 19).

A casa serve de espaço para várias festividades. Nela vemos várias pessoas reunidas para a celebração da trezena de Santo Antônio, comandada por Dona Aurora. Também é reconstituída uma festa de São João. Logo depois acontece uma festa de aniversário que vai demarcar uma passagem no tempo:

Quadro 10 - Sequência 42 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 42 - Interior/Dia - CASA DE GUIGA - Salão
<p>1958/60 (Guiga 9 anos) Fade in Guiga na festa de aniversário dos seus oito anos. Crianças cumprem o preceito em volta de uma gamela comendo o caruru de Cosme e Damião. Dia de Erê. Confusão, gritaria, o bolo de aniversário é um campo de futebol, jogo ba-vi. Guiga corre entre outras crianças; diverte-se. Uma modinha em homenagem a Cosme & Damião irá permanecer até o final da sequência:</p> <p style="text-align: center;">MÚSICA Eu era criança e tinha esperança de ser um dia feliz fiz uma promessa e dei doce a beça para os santinhos guris...</p> <p>Flash do parabéns.</p> <p style="text-align: center;">TODOS CANTAM: Parabéns pra você, nessa data querida muitas felicidades, muitos anos de vida</p> <p style="text-align: center;">MÚSICA festas e mais festas eu fiz, nesta data feliz, eu me lembro (efeito eco)</p>

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 23).

Fotograma 5 – Aniversário 5 anos de Guiga



Fotograma 6 – Aniversário 11 anos de Guiga



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro* Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Nessa sequência, há a transição da infância para a adolescência. A última cena da infância de Guiga mostra seu aniversário de 5 anos (e não os 9 anos como está descrito no roteiro), e vemos a câmera passear pela casa, revelando as peculiaridades da festa. Enquanto o menino sopra as velas passamos à outra festa, agora dos 11 anos. Chama atenção nessa sequência a música *Cosme e Damião*⁸. Aqui Navarro dá destaque ao refrão da música: “Festas e mais festas eu fiz, nesta data feliz, eu me lembro”, com a repetição deste último verso.

Podemos entender essa fase da infância de Navarro como essencial para sua formação como artista. Vários aprendizados e contatos com artes diversas, além das redes que foram estabelecidas com o cinema, desde filmes assistidos até encontros com pessoas que trabalhavam no cinema e estavam próximos dele. Trazendo uma análise da infância de Mozart, Elias menciona que o compositor austríaco

Desde seu primeiro dia de vida foi continuamente exposto a diversos estímulos musicais, às diferentes sequências de violino e piano; ele ouvia o pai, a irmã e outros músicos ensaiando e corrigindo erros. Não é de surpreender que logo tenha desenvolvido uma sensibilidade aguda às diferenças de tom, uma consciência musical altamente perceptiva [...] (ELIAS, 1995, p. 82).

Cabe considerar que os estímulos oferecidos a Navarro e recebidos por ele durante a sua infância possibilitaram que ele pudesse desenvolver um apurado desejo pelas artes, o que também, só foi possível devido às configurações sociais a que esteve exposto. Dessa forma, podemos sugerir que Navarro recebeu estímulos que despertaram nele uma inclinação para se dedicar ao mundo das artes, embora não tivesse se dado conta disso ainda nessa fase. É possível compreender que isso tudo fez parte de algo que ocorreu progressivamente, conforme Elias (1995, p. 82) relatou do caso de Mozart: “foi um longo processo que exigiu muito esforço e sacrifício, e que dependeu, em grande parte, das circunstâncias de sua vida”.

Todo esse cabedal de experiências a que Navarro se submeteu foram moldando aspectos de sua personalidade.

8 Composição de Roberto Martins e Ari Monteiro, na voz de Gilberto Alves.

3.2 MEMÓRIA E LIBERDADE

Na fase adolescente, Guiga se percebe mais livre, tem mais interação fora de casa, longe dos familiares, e também começa a pensar mais por si próprio. Após a transição etária, demarcada também pela mudança do ator que interpreta o protagonista, uma série de acontecimentos trazem novas visões de mundo e desafios para o personagem.

A Sequência 65 mostra um diálogo entre meninos que estão acompanhados de uma “jega” e sinaliza que eles consumarão a zoofilia, prática de iniciação sexual presente entre indivíduos do sexo masculino nas zonas rurais brasileiras.

Quadro 11 - Sequência 65 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 65 - Exterior/Dia - VERANEIO - Caminho de Terra	
Alguns meninos passam ao longe, conduzindo uma jega pelo cabresto. Guiga observa. Um dos meninos grita de longe:	DAJEGA
	Guiga! Vombora ali!
Guiga não se move, faz que não é com ele.	DAJEGA
	A gente só tá levando a bichinha pra passear!
	SABINO
	(Lúbrico, sarcástico) Ela é a professora da gente!
Guiga parado. Ele sabe o que os meninos vão fazer com a jega.	DAJEGA
	Você né home não, rapaz?
Impaciente, outro menino grita à distância:	MENINO
	Vombora, Dajega!!!
	SABINO
	Deixa pra lá, Dajega! Guiga é frouxo!
	DAJEGA
	Esse Guiga parece que é criado com vó!

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 34).



Fotograma 7 – A professora

Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Nessa fase da vida, Guiga começa a perceber os primeiros problemas com o relacionamento entre pai e mãe. Numa sequência, São Guilherme está conversando com Dona Aurora, reclamando de outro filho, Zeca, dizendo que ele tem “má índole” e “nunca vai ser nada na vida”, responsabilizando Dona Aurora por isso, que ela está colocando todos os filhos a perder e complementa: “Você é uma mulher muito errada, Aurora”. Enquanto isso, Guiga ouve tudo pelo lado de fora do quarto.

Essas sequências trazem elementos que abordam a questão da mulher na sociedade. É mais um tema que Navarro problematiza e expõe.

Em outro momento, vemos uma discussão do pai com Zeca, que para melhor circunstanciar seu conteúdo transcrevemos o que traz o roteiro:

Quadro 12 - Sequência 60 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 60 - Interior/Dia - CASA DE GUIGA - Quarto dos Rapazes + Corredor

É um momento extremo entre Zeca e o pai. Este acaba de saber que o filho engravidou a namorada. A mãe ouve a conversa do outro aposento. Guiga também assiste a tudo sem ser visto.

SÃO GUILHERME

Meu Deus, meu Deus, meu Deus! Que desgraça! Isso é uma desgraça! E você vai viver de quê, hein, rapaz!? Você pode

sustentar família??? – tendo uma ideia maldosa - Você podia era dizer praquela moleca que você se meteu, pra ela matar esse infeliz desse menino enquanto é tempo!

Zeca está cabisbaixo, submisso, derrotado. Seu silêncio parece ter o condão de enfurecer ainda mais o pai:

SÊO GUILHERME

Por que você não se mata, hein, rapaz? Se eu fosse você, eu bebia estriçnina, ou formicida, ou qualquer desgraça! Eu dava um tiro na cabeça! Ou então me jogava do Elevador Lacerda!

O pai sai transtornado. A mãe aproxima-se. Zeca ergue os olhos, ela vê que ele está chorando. Fica sem saber o que dizer.

DONA AURORA

Zeca! Não fique assim não, meu filho! Com o tempo você arranja um trabalho, vai ganhar seu dinheirinho. Por enquanto, eu vou lhe dando umas compras daqui de casa, toda semana; pode vim buscar!

Agora Zeca chora abertamente, com a testa na barriga da mãe. Ela acaricia levemente sua cabeça.

DONA AURORA

Não se importe não, meu filho. Ele está nervoso. Ele é assim mesmo. Mas não é de coração, não. Ele quer seu bem. Ele fala assim, mas ele só quer seu bem.

Dona Aurora enxuga com as costas da mão algumas lágrimas que lhe escapam dos olhos. Guiga retira-se profundamente abalado.

Fonte: Eu me lembro (2002, p. 31-32).

Fotograma 8 – São Guilherme e Zeca



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Em seguida, Guiga ouve mais uma vez a conversa atrás da porta e escuta seu pai reclamar mais uma vez, dizendo que não está aguentando mais, e coloca toda a responsabilidade do que aconteceu com Zeca em Dona Aurora. Diz que vai devolvê-la a um irmão dela e que não a quer mais em casa. Enquanto ela chora na cama, Guiga diz baixinho do lado de fora:

Guiga

Filho da puta! Que filho da puta! Eu odeio você são velho escroto! Eu quero que você morra. Eu sei que é pecado, meu Deus, mas eu odeio meu pai! Eu quero que ele morra!

A cena seguinte mostra o interior de uma igreja, onde começamos a ouvir a fala de um padre, a câmera vem de cima e pouco a pouco vai revelando um velório e para frustração nossa, como espectadores, e também de Guiga, não foi o pai quem morreu e sim sua mãe. A narração traz todo o sentimento desse momento: “Eu me sentia dentro de um filme. Era como se o que estava acontecendo não tivesse nada a ver comigo.”

Enquanto a câmera mostra as pessoas presentes em torno do caixão, ouve-se novamente a cantiga que Dona Aurora cantarolou na primeira cena, *Catarina vai no trem*:

Tem boi na linha, tem, tem, tem
Tem boi na linha, Catarina vai no trem

Essa vai por despedida
Por despedida essa vai
Minha mãe ficou sem dente
De tanto morder meu pai

Navarro-narrador destaca: “Minha mãe ficou sem dente de tanto morder meu pai. Não sei porque aquela cantiga me voltava ali naquele momento, me deixando dividido, com pena tanto de um quanto de outro”.

Durante o enterro, ouve-se a voz de um homem, que está em outro espaço do cemitério, mexendo num amontoado de caixões deteriorados, cantando a música *Leva eu sodade*⁹:

*Ô Leva Eu
Minha sodade
Que eu também quero ir
Minha sodade
Quando chego na ladeira tenho medo de cair
Leva eu
Leva eu
Minha sodade
Menina, tu não te lembras
Daquela tarde fagueira
Tu te esqueces e eu me lembro*

E mais uma vez ouvimos o destaque ao último verso, que aqui é repetido por três vezes sucessivas. Essa sequência revela a tristeza que se abateu em Guiga, por perder prematuramente sua mãe. Em seguida são mostradas cenas que dão conta dessa ausência, fotogramas 9 e 10, e que não estavam presentes no roteiro.

Fotograma 9 – Cristaleira



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Fotograma 10 – Quarto vazio



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Para não deixar dúvidas, Navarro-narrador relata que:

NARRADOR (off)

A casa virou um deserto, ela era a alegria de nossa vida. Nos feriados da semana santa eu estava de volta ao cenário do veraneio.

9 Composição de Alventino Cavalcante e Tito Guimarães Neto

Mas nada podia ser como antes. Era como se alguma coisa tivesse se partido irremediavelmente dentro de mim.

E complementa em seguida:

NARRADOR (off)

Em compensação fiquei menos vigiado, mais livre para descobrir um mundo de coisas novas que acenavam pra mim.

Após as primeiras experiências de Guiga com liberdade e sendo menos vigiado, o filme instaura mais um tema: a ditadura militar, iniciada em 1º de abril de 1964. A câmera vai em direção ao céu enquanto ouvimos a transmissão radiofônica de parte do discurso de posse de Castelo Branco: “Meu governo será o das leis, o das tradições e princípios morais e políticos que refletem a alma brasileira”. A câmera vai descendo e mostrando o prédio da escola, enquanto o narrador informa: “Naquele primeiro de abril havia uma novidade que bem podia ser mentira mas não era: os milicos haviam dado um golpe e estavam no poder”.

Em seguida adentramos no interior da escola. A sequência 69 traz uma aula proferida por um padre e merece ser transcrita pelo teor de seu discurso:

Quadro 13 - Sequência 69 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 69 - Interior/Dia - COLÉGIO DOS PADRES - Sala de Aula
<p>O professor de moral desfia sua aula num portunhol um tanto ridículo. Teatral, ele pontua sua fala com gestos e pausas de efeito:</p> <p style="text-align: center;">PADRE SILVINO Mas-tur-ba-çon (separa as sílabas, enfático). Es un daqueles pecados contra la castidade, para los cuales dios reservou el inferno.</p> <p>Os meninos entreolham-se. A expressão de alguns deles é de desdém, outros fingem indiferença, mas estão atentos. Guiga encontra-se entre os que acompanham com indisfarçável interesse.</p> <p style="text-align: center;">PADRE SILVINO Com la descubierta do pracer proibido, ven a vontade de praticar o ato a todo lo momento, para sentir novamente aquelho pracer</p>

estúpido. Depois (abre os braços pateticamente) o menino já não consegue mais parar. Non conseguem mais parar de se masturbar!

O homem ausculta a audiência sondando prováveis pecadores aterrorizados.

PADRE SILVINO

Esto sem falar nos pecados que, por su iniquidade, eu até me recuso a mencionar numa sala de aula. Os cometimentos pelo vaso traseiro, ahn?

Há um efeminado na classe. Os meninos olham, ele fica ruborizado. Sem dar pelo fato, o padre consulta seu relógio e encerra:

PADRE SILVINO

non pensen que a condenaçon só ven após a morte, non! Em mutchos casos, o castigo já começa aqui mesmo, como consequência do pecado, ahn?

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 36-37).



Fotograma 11 – Padre

Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Essa sequência demonstra o quanto as religiões se apropriaram em definir o que é certo e errado, bom e mau em relação à sexualidade, e de como nas instituições de educação católica esse assunto era (é?) tratado. No filme conseguimos até achar graça da forma como o padre vai proferindo seu discurso,

mas Navarro está aqui preocupado em mostrar o quanto esse tipo de “ensinamento” foi altamente prejudicial no amadurecimento sexual de jovens e afetou o comportamento de toda a sociedade.

Na sequência seguinte, Guiga e mais dois colegas estão na escadaria da escola com um dicionário nas mãos, procurando as palavras que foram ensinadas pelo professor. Cada palavra consultada leva a outra, sem deixar muito claro seus significados, até que um deles diz: “Porra! Parece que eles não querem que a gente aprenda!”.

A partir daí, a narração dá conta que após seguir as instruções dos colegas maiores, Guiga se inicia na masturbação. As cenas mostram revistas com desenhos de cunho pornográfico, masturbação no banho, enquanto o narrador diz:

NARRADOR (off)

Aquela foi a sensação mais louca de prazer que jamais havia experimentado na vida! Agora sabia o significado da palavra gozar. Começava a entender a razão pela qual o sexo movia o mundo.

E para dar conta do fascínio que o cinema lhe proporcionava nessa descoberta, continua:

NARRADOR (off)

Depois daquele dia, a hora do banho tornou-se sagrada: Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale, Suzanne Pleshette, Brigitte Bardot todas elas vinham morrer na minha mão adestrada, implacável.

No fim do segundo ato, Guiga passa a experimentar uma série de novas experiências. Navarro aponta aqui para o aprendizado que é conquistado fora do que foi ensinado pelo dueto Igreja-escola, inclusive transgredindo-o. A fase adolescente de Guiga se encerra com “la descubierta do pracer proibido”.

3.3 MEMÓRIA E PERSONALIDADE

Na fase final, que representa a juventude de Guiga, vamos perceber como se efetivou a formação de sua personalidade, demarcando com mais força os grandes temas que são caros à cinematografia de Navarro.

A transição para essa nova fase é apresentada com o retorno da família para a velha casa, após uma mudança mal-sucedida para outro local. Na sequência seguinte, aparecem Zeca e Guiga andando após saírem do cinema, passando pela “Rua do centro boêmio”, conforme demarcação do roteiro. Eles comentam que é o primeiro filme de 18 anos a que o caçula assistiu. Ao consultar o irmão sobre o quanto de dinheiro ele tem, Zeca diz: “Então dá, vou te levar para conhecer as meninas!”. Relata o narrador: “Foi uma noite de iniciação aquela. Depois do cinema Zeca me levou ao Maria da Vovó. Foi minha primeira vez com uma mulher na cama”.

Essa cena é finalizada mostrando os irmãos seguindo pela rua, enquanto vemos também algumas mulheres conversando e um homem caminhando. Logo a câmera se vira e mostra uma “puta andrajosa”¹⁰ sentada num canto sujo, esquecida, completamente abandonada. É Helena, aquela mesma que foi responsável, anos atrás, pela iniciação sexual de Zeca.

Essas cenas parecem indicar o quanto foi determinante para Navarro a questão da sexualidade em sua vida e o quanto isso o afetou. Indicam também o desejo de tocar nas questões relativas à condição da mulher que engravida do filho do patrão e é despachada.

Pouco depois percebemos que os embates entre o pai e Guiga continuam. Após uma discussão sobre o fato de que São Guilherme ordenou que o filho cortasse o cabelo, este o desafia e diz que não vai cortar, a briga continua. São Guilherme diz que o filho está doente dos nervos, ao que Guiga replica: “Você nunca devia ter tido família, nunca. Você matou minha mãe, seu carrasco nazista.” Guiga então sai e vai se refugiar no cinema, onde assiste ao filme neorrealista italiano *Ladrões de bicicletas* (1948, de Cesare Zavattini e Vittorio De Sica), que trata da relação entre pai e filho.

Ao sair do cinema, Guiga segue caminhando pela rua e encontra com Maria Maluca, personagem que fez parte de sua infância. Ele vai se aproximando

10 Conforme indicação do roteiro.

enquanto ela diz: “Não adianta, eu falo mermo. Quem manda na minha boca sou eu!” e continua: “Tá ouvindo, tá ouvindo? Não adianta, não. Não adianta. Quem manda na minha boca sou eu!”. Essa fala parece indicar que é próprio Navarro quem está dizendo. A cena prossegue conforme indicado na sequência 89:

Quadro 14 - Sequência 89 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 89 - Exterior/Noite - UMA RUA DO MACIEL
<p>Noite alta, Guiga caminha sozinho, exausto e meio bêbado pelas ruas desertas da zona do meretrício. Plantada no meio da rua, uma negra velha desafia a humanidade com seus improperios. Ao aproximar-se, Guiga reconhece a mulher e sente um arrepio: É Maria Maluca.</p> <p style="text-align: center;">MARIA MALUCA (gritando) ...porque antigamente aqueles senhores... chefe de família... vinha tudo praqui, né?... eles dizia em casa que tinha um crube desses radiador... que ia tudo se reuni pra uví a BBC de Londre... Sabe qual era a BBC que eles vinha uví aqui?... Há! Há!... Era boca, buceta e cu!... Há! Há! Há! Era boca, buceta e cu das nigrinha francesa desses castelo!... Há! Há!</p> <p>Guiga para e olha a mulher com ternura. Intrigada, ela devolve o olhar, dá um muxôxo:</p> <p style="text-align: center;">MARIA MALUCA O que foi!?... Agora, sim!... Nunca me viu nco, frangote?</p> <p>Guiga recompõe-se, dá às costas, vai embora. A mulher caminha na outra direção continuando sua arenga ininteligível.</p> <p>No muro uma pichação:</p> <p style="text-align: center;">IANQUES GO HOME! ALIANÇA PARA O PROGRESSO É UMA FARSA!</p>

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 47-48).

Após retornar para casa, Guiga encontra seu pai esperando por ele. São Guilherme quer fazer as pazes com o filho e propõe um pacto de não agressão, que é selado com um aperto de mãos e um abraço, quando São Guilherme diz: “Não vamos mais brigar”. E partir daí podemos perceber que o pai já não exerce mais o papel do opressor.

A sequência seguinte bem que poderia significar a abertura de uma nova fase. Guiga está com sua namorada, Neuza, passeando por Salvador. Ao som da

canção *Baby*¹¹, na voz de Gal Costa, vemos várias paisagens idílicas até a chegada de um sentinela da ditadura militar que vem interromper os rompantes amorosos do casal em público. A cena, que é um suspiro imagético e sonoro, é descrita assim no roteiro:

Quadro 15 - Sequência 95 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 95 - Exterior/Dia - FORTE DE MONTE SERRAT

Guiga e a namorada conversam. Noutro momento, Guiga tira fotos da moça. Música incidental comenta o romance:

MÚSICA

Não sei, comigo vai tudo azul, contigo vai
tudo em paz, vivemos na melhor cidade da
América do sul...

Retirados a um canto mais discreto, os dois se abraçam, se beijam ardentemente, começam a se agarrar com volúpia. Mas interrompem-se com a chegada de um sentinela. O homem bate calculadamente com o cassetete na própria mão:

SENTINELA

Aqui né lugá de safadeza, não! Vamo saíno daí!

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 50-51).



Fotograma 12 – Sentinela

Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

¹¹ Composição de Caetano Veloso

Essa cena evoca o acirramento da repressão por parte da ditadura militar, por meio do AI-5¹² e traz o foco para a aparente sensação de liberdade que muitos podiam estar sentido, porém todos estavam sendo vigiados e controlados.

Antes de adentrar mais fortemente no tema da ditadura militar, Navarro insere na trama várias cenas que representam um aprofundamento mais objetivo sobre a questão do racismo no Brasil e nos apresenta uma sequência que revela o destino de Créu, a empregada da casa. São Guilherme acha que ela já está muito velha para continuar trabalhando e decide colocá-la num asilo. Em seguida, a câmera revela os poucos objetos que lhe restaram e vemos Créu sentada em sua nova morada com um triste olhar. A cena seguinte possui grande carga emocional e para tentar exprimir aqui o que Navarro quis transmitir, cuja força está nas imagens e na trilha sonora, transcrevemos seu roteiro:

Quadro 16 - Sequência 107 - Roteiro *Eu me lembro*

<p>SEQUÊNCIA 107 - Filme Super 8 + Interior/Noite ABRIGO SÃO SALVADOR - Capela do Velório</p>
<p>Sobre cavaletes metálicos, um esquite ordinário entre castiçais com velas acesas. Ouve-se a voz de Créu (off) cantando uma cantiga de outro tempo:</p> <p style="text-align: center;">CRÉU (off) Ô minha mãe, Terramô não qué me carregá não, minha mãe carrega, Terramô, carrega minha filha, Terramô!</p> <p>Zoom out lento a partir do caixão até enquadrar a capela completamente vazia, mostrando a solidão derradeira de Créu.</p> <p style="text-align: center;">NARRADOR (OFF) Créu morreu em pleno carnaval. O caixão dela ficou sozinho durante toda a noite, sem ninguém para velar o corpo. Foi a paga pra quem tinha devotado a vida inteira a nossa família.</p> <p>Um plano final revela Créu sentada num banco da capela escura, velando-se a si mesma. Há um sorriso discreto e enigmático em seu olhar.</p>

12 Ato Institucional Número 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que inaugurou o período mais sombrio da ditadura militar no Brasil.

Eu me lembro (2002, p. 58-59).

A pesquisadora Taís Corrêa Viscardi (2012) faz uma análise criteriosa das quase que totalmente silenciadas personagens negras no filme, especialmente Créu. No texto intitulado “Memória de afro-descendência” ela elabora um estudo das cenas em que Créu aparece no filme, chamando a atenção para os espaços que eram reservados a ela.

“Embora a empregada compartilhe do cotidiano familiar, seu lugar social é demarcado pela condição subalterna que lhe impede de circular por espaços outros que não o local de trabalho, numa família que a trata com afeto, mas a mantém longe das instâncias de poder” (VISCARDI, 2012).

Viscardi (2012) aponta ainda para uma série de elementos de caráter racial presentes em *Eu me lembro*, e coloca em questão a forma como Navarro aborda a condição do negro, mais especificamente da mulher negra, representada pelas personagens Créu, Helena e Maria Maluca, embora reconheça o desejo do diretor em discutir a “permanência dos valores coloniais numa sociedade norteadada pelo imaginário ocidental branco” (VISCARDI, 2012). Para Viscardi (2012), o que vai trazer certo alento é a cena apresentada a seguir, onde uma personagem negra quebra o silêncio e pode se expressar..

A cena mostra Guiga, Neuza e um grupo de amigos numa mesa de bar. Lene fala sobre a questão do negro na TV e diz que para as atrizes negras só são destinados papéis de escrava e empregada. Bira pergunta se eles conhecem Mário Gusmão, ao que Daniel questiona: “Sei. Não é ele que tá fazendo esse filme, aí? O Anjo Negro?”. E pergunta: “Se ele fosse branco, o tratamento seria diferente?”. Aqui o filme faz referência ao ator baiano Mário Gusmão e ao filme de 1972 dirigido pelo cineasta sergipano José Umberto Dias.

Navarro problematiza a questão do racismo e faz uma homenagem a Mário Gusmão, primeiro negro a se formar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, tendo uma trajetória bem-sucedida em várias peças de teatro, filmes, novelas

e séries de TV. Mário Gusmão também foi um importante ativista dos direitos dos negros em Salvador.

Em seguida, Helinho vê a chegada de Getúlio, outro amigo do grupo, enquanto a narração informa: “Getúlio andava sumido, ele agora fazia parte de uma organização clandestina. Havia até perguntado se a gente topava entrar para a luta armada, mas nenhum de nós teve a convicção e a coragem suficientes”. A cena se desenrola na sequência 106:

Quadro 17 - Sequência 106 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 106 - Exterior/Noite - CONCEIÇÃO DA PRAIA

[...]

Sai correndo ao encontro do amigo e o alcança. Os dois abraçam-se efusivamente. Nesse momento Helinho percebe que Getúlio está portando uma arma.

HELINHO

Você está armado, Getúlio!?

GETÚLIO

Claro! É rotina na organização, pra uma emergência... a gente nunca sabe. (notando o ar de preocupação de Helinho) Mas eu não pretendo usar, não. Pelo menos não agora! Fique frio.

Voltam à mesa e a chegada de Getúlio polariza a atenção geral. Todos o cumprimentam. Getúlio fala em tom baixo e olhando pros lados, visivelmente preocupado com o teor do que diz:

GETÚLIO

A situação tá cada vez pior! Mas a população só sabe o que os milicos querem! Eles manipulam as notícias! Dizem que a gente é ladrão de banco, quando a grana dos assaltos é pra financiar a guerrilha! Sequestro a gente faz é pra libertar os companheiros que estão sendo torturados barbaramente na prisão! Aqui, mesmo, na Polícia Federal, tem alguns!

Getúlio continua:

GETÚLIO

Os caras são uns sádicos! Profissionais da

tortura! Cometem horrores! Afogamento, pau de arara, choque nos culhões! Eles enfiam fio elétrico na uretra! É uma dor insuportável! Quando querem executar alguém, dizem que o companheiro se suicidou! Ou anunciam a fuga e dão fim no corpo!

NARRADOR (off)

Foi a última vez em que vimos Getúlio. Depois daquela noite ninguém mais teve notícia dele.

Fonte: *Eu me lembro* (2002, p. 56-57). (adaptado).

Fotograma 13 – Getúlio



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Enquanto Getúlio está falando, ouvimos ao fundo, a canção *Aquele abraço*, de Gilberto Gil, mas sem muita evidência. Durante esta última narração, a canção continua, agora com volume mais alto, com destaque para o verso: “O Rio de Janeiro continua lindo, o Rio de Janeiro continua sendo”. E a partir daí uma série de imagens de arquivo são exibidas trazendo um pouco do horror vivido por toda uma geração. Ao som de *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*, composição de Franco Migliacci e Mauro Lusini, com versão de Brancato Júnior e interpretada pela banda Os Incríveis, vemos diversos rostos de pessoas reais, desaparecidas, assassinadas, corpos necropsiados. Fotos mostradas em sequência remontam a tensão daquela época. Conflitos nas ruas e manifestações são vistas enquanto ouvimos a extrema e ufanista narração de uma das partidas de futebol da Copa do Mundo de 70. Pode-se ver também a insígnia “Brasil, ame ou deixe-o” (fotograma 14); a pichação de um muro em referência a Antônio Carlos

Magalhães (fotograma 15) que, além de outros períodos posteriores, foi governador da Bahia de 1971 a 1975. É mostrada também uma foto oficial da Seleção Brasileira de 70. A música tem seu volume reduzindo aos poucos e a narração cessa. Vemos São Guilherme na frente da TV acompanhando o noticiário, que agora anuncia a morte de Carlos Lamarca com uma descrição de sua autópsia e ouvimos: “O corpo de Lamarca não pode ser, entretanto, fotografado, por determinação expressa do governador Antônio Carlos Magalhães”. Nesse momento começa a música *Eu te amo, meu Brasil*, composição de Eustáquio Gomes de Farias, também gravada pela banda Os Incríveis e são exibidas algumas fotos do corpo de Carlos Lamarca sendo autopsiado e também de outras pessoas na mesma situação. Enquanto vamos vendo essas imagens impactantes, a música tem seu ritmo distorcido, transmitindo uma ideia dissonante em relação à letra, o que causa ainda mais desconforto.

Fotograma 14 – Brasil, ame ou deixe-o



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Fotograma 15 – ACM



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Com a inserção do fotograma 15 no filme percebemos o sentimento de revolta contra Antônio Carlos Magalhães. Navarro ainda vai mencioná-lo no filme *Abaixo a gravidade* (2017), com mais uma pixação: “ACM nunca mais”. Nessa entrevista, ao ser perguntado se “sempre o odiou” ele responde:

É, eu odiava. Eu odiava ACM. Acho que ele foi responsável por 40 anos de uma dinastia que começa lá quando ele era... Em 66. Ele morreu em 2007, são 40 anos. Ele começa como deputado estadual lá na Bahia, depois vira prefeito em 67. Eu acompanhei a carreira desse cara toda, um monstro. (NAVARRO, 2019, p. 51).

Em outra entrevista, Navarro desnuda um pouco mais os motivos para esse ódio, lançando luz sobre os impactos da perpetuação do grupo de ACM no poder na Bahia:

[...] Na Bahia, nós temos uma oligarquia que se perpetua no poder e que pelo audiovisual não tem feito praticamente nada durante estes trinta anos. Quase nada. Para não dizer que não faz nada, faz um concursozinho para curtas de cinco em cinco anos, uma produção muito rala. Alguns destes filmes foram feitos com dinheiro do Pólo Cinematográfico da Bahia, que foi praticamente uma ficção. Tudo por conta dessa oligarquia, dessa forma de poder na Bahia que é das mais perversas. Perversa, inclusive, porque não é antipática; o povão adora isso, assim como adora Silvio Santos. Antonio Carlos Magalhães é o grande *godfather* da história. Ele é um semideus lá, um cara que todo mundo adora. Você falar mal de ACM lá é um absurdo. Mas eu acho que isso é reflexo já de uma coisa mais antiga, da própria falta de cultura, da falta de educação, da formação do povo, que acha que esse paternalismo dele -- que é uma coisa fascista, mafiosa -- algo de muito bom, indiscutível. Ele vai ao Senhor

do Bonfim, é um cara bem povão. Isso é só um aparte para dizer que dentre outras culturas do Brasil que também não produziram tanto cinema quanto gostaríamos que produzissem, a Bahia foi das mais retrógradas. Ultimamente, muito recentemente, é que o governo da Bahia, ainda sob o patrocínio de ACM -- porque ele não saiu do governo na verdade, ele colocou o Paulo Souto depois o César Borges -- agora é que eles começaram a colocar o concurso de curtas, devido a esse hiato na produção de muitos anos. O que para mim é uma coisa ridícula, irrisória, não é nada. Mas é o que se tem. Vamos ver se agora a gente desata esse nó. (NAVARRO, 2001).

Para o grupo de cineastas baianos da geração de Navarro, fazer cinema durante a ditadura militar foi um desafio muito grande. “[...] comecei como forma de resistir a uma espécie de morte a que estavam condenados todos os que não queriam se submeter às regras impostas” (NAVARRO, 2011). E mesmo depois do fim do regime militar as coisas não mudaram muito. Os anos de governo do grupo liderado por ACM, que durou de 1991 a 2006, foram muito prejudiciais para o desenvolvimento do audiovisual baiano, e por ter sido governador durante a ditadura militar, ACM era a representação de que aquela repressão ainda perdurava.

Na sequência que se segue vemos Guiga tendo pesadelos, onde várias imagens e sons de seu passado são misturadas às imagens e sons de seu presente. As cenas são mostradas com o intuito de revelar que, enquanto alguns estão sendo torturados nos porões da ditadura, o personagem também encontra uma espécie de tortura existencial. Completamente perdido e com muita confusão mental, ouvimos a narração:

NARRADOR (off)

Enquanto o país comemorava o milagre brasileiro eu ia conhecer a minha estação no inferno. Os guerrilheiros eram perseguidos e torturados até a morte. Eu passava noites seguidas em pânico sem conseguir dormir. A neurose tinha me pegado de jeito. Passei a tomar doses cavalares de antidepressivos, imerso na mais pura dor e infelicidade, com uma fixação mórbida em suicídio. Eu me identificava com Torquato, um anjo torto, sina de desafinar o coro dos contentes.

Nessa sequência Navarro faz uma compilação do que representou a repressão da ditadura militar para sua geração, colocando luz sobre as

consequências do regime para a juventude, realçando as feridas que não estancaram até os atuais dias. E nisso reside a importância de *Eu me lembro*: não nos deixar esquecer.

Na entrevista abaixo, vemos uma conexão desse ódio à ditadura e o ódio à família. Perguntado sobre a questão do pai castrador e sua relação com a herança colonizadora Navarro responde:

[...] Ele é um signo de dominação. Meu pai, especialmente, era um homem que tinha sofrido todas as humilhações, mas era racista pra caralho. Era de direita. Gostava da ditadura militar, achava que só assim o país iria ter jeito, com disciplina. “Esse povo merece isso mesmo. Bandalha!” Ele não gostava de nada de bandalheira. Carnaval era festa do diabo. Então eu vim para ser a contraparte andrógina de tudo isso. Esfregar na cara do pai, como no “Eu Me Lembro”: “Eu sou uma puta! [*Vocifera, agarrando uma mecha do cabelo*] Eu nunca mais vou cortar esta merda! Porque eu sou uma puta! É daí, porra?!” É um jeito agressivo de bater naquilo que mais incomoda ele. Ter um filho viado. “Está dizendo que é uma puta, o que é isso?” (NAVARRO, 2012a).

A partir do aqui exposto, é possível considerar que o esforço de Navarro em levantar sua bandeira para eleger alguns símbolos de opressão e combatê-los, assim se deram para vencer seus próprios medos, como se na arte ele pudesse expurgar os males da humanidade, como forma de se manter vivo. Sua forma de fazer cinema é se libertar das teias de dominação, de tudo aquilo que constitui algum tipo de prisão.

Após essa sequência Guiga começa a se lembrar de tudo o que aconteceu em sua vida e entra num surto psicótico. Ele confia a seu amigo, Daniel, que quer morrer, deixando com ele, por escrito, seu desejo de eutanásia.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Depois de se recuperar, um novo capítulo se instaura na vida do protagonista. Após a narração dar conta que um exame de rotina revelou uma perda irreparável, Guiga e Neuza aparecem dentro de um carro à beira-mar. Neuza tira o papel do envelope o lê, e logo depois Guiga sai correndo em direção ao mar. Ela o segue. Ele grita, e em direção ao céu questiona:

GUIGA

O que é que você quer comigo, heim??? Seu filho da puta!!! O que é que você quer de mim!!!?

Ele pergunta a Neuza se ela sabe o que isso significa, ela responde que sim e que não se importa, e o ama. Guiga sai correndo gritando e Neuza o acompanha:

GUIGA

“Let’s play that!”
 “Vamos curtir, vamos brincar!”
 “A alegria é a prova dos nove!”

Esta sequência narra a descoberta que Navarro teve aos 19 anos de idade, que devido a um problema de saúde, ficou incapacitado de gerar filhos, e para ele “foi uma perda irreparável”.

A cena seguinte traz São Guilherme em frente ao aparelho de TV, que mostra uma antiga vinheta da TV Aratu, ele está bem próximo à tela e parece totalmente absorvido por aquilo. A luz da cena vai diminuindo até escurecer por completo, enquanto São Guilherme vai desaparecendo na imagem. Essa cena contrasta com a cena da chegada da TV, onde estava toda a família reunida à exceção de São Guilherme.

Na sequência seguinte vemos a câmera passear pela casa, que está bastante modificada, cheia de símbolos da contracultura, cartazes de filmes e murais pintados nas paredes.

NARRADOR (off)

O velho piano já estava vendido por qualquer preço a um pastor protestante e pouco depois a própria casa ia ser torrada nos cobres. Como gato que se vicia na casa eu ainda permaneci por algum tempo e pela primeira vez me via morando sozinho. Numa radical subversão da antiga ordem, a casa foi aberta aos malucos. Já não tínhamos hora nem lugar pra nada.

A câmera segue percorrendo o espaço, revelando as pessoas que estavam lá. Vemos Guiga, Neuza, Daniel, Helinho, Pablito, um casal de franceses e outras. Um cigarro de maconha circula pelos presentes. Guiga tem sua primeira experiência com maconha. A narração informa o que isso significou:

NARRADOR (off)

Aquela sim foi uma primeira comunhão de verdade, com direito a pentecostes e tudo. Era minha primeira comunhão com maconha.

Guiga entra em sua viagem e começa a se sentir incomodado. Até que Helinho lhe diz: “No início é assim mesmo”. Ele circula pela casa e logo se recolhe a um canto. Escuta vozes. Ouve o que lhe dizem o francês e Pablito:

FRANCÊS

Ninguém pode fugir ao próprio destino. Édipo bem que tentou, mas foi ao encontro daquilo que mais queria evitar. Ele decifrou o enigma da Esfinge e foi poupado, mas isto de nada lhe valeu. Conhecer-se a si mesmo foi a causa de sua desgraça.

PABLITO

Ninguém pode dizer que foi feliz antes que chegue o último dia de sua vida.

Logo depois, Guiga já aparenta estar se sentindo bem. Todos estão na cozinha, comendo e o clima é de alegria. Há uma passagem de tempo demonstrando que todos continuam na casa. A câmera vai circulando e mostra a interação entre eles. O uso da maconha continua. Todos parecem se divertir. Guiga diz não estar conseguindo segurar a onda ao ver Neuza dançando com Pablito. Logo em seguida a cena mostra que todos estão dançando e revela que Guiga está pouco à vontade.

A sequência seguinte mostra o grupo de amigos andando por um pasto colhendo cogumelos. O narrador informa:

NARRADOR (off)

Embora fosse uma presa fácil das *bad trips*, eu fumava diariamente e estava curioso acerca de novas experiências. Encarava aquilo como um desafio. Para me tornar um homem de verdade eu tinha que aprender a lidar com meus demônios.

A cena prossegue e vemos uma separação: parte do grupo segue numa direção. Neuza vai com eles. Enquanto Guiga, Daniel e Helinho trilham outro caminho. Eles se sentam debaixo de uma árvore, fumam maconha e conversam sobre o futuro, o que pretendem fazer da vida. Nessa sequência Navarro faz um resumo das principais preocupações da juventude naquela época:

Quadro 18 - Sequência 118 - Roteiro *Eu me lembro*

SEQUÊNCIA 118 - Exterior/Dia - PASTO COM ALGUMAS VACAS

Guiga, Daniel e Helinho caminham felizes pelo pasto, em companhia dos amigos da noite anterior. Estão à procura de cogumelos. Em BG, Shine On You Crazy Diamond, de Pink Floyd:

MÚSICA

Remember when you were young, you shone like the sun
shine on you crazy diamond

Close de um grande cogumelo na bosta de vaca. Guiga colhe-o e guarda-o numa bolsinha pendurada a tiracolo. Os rapazes olham cuidadosamente para o chão; de vez em quando apanham alguma coisa, depois voltam a caminhar. Neuza, Bira e Lene, Pablito e o casal de franceses seguem noutra direção e distanciam-se. Algumas vacas pastam à distância, outras estão reunidas à sombra de uma árvore. Guiga senta-se recostado ao tronco da árvore; os outros sentam-se a pequena distância. Daniel tira notas de sua gaita. Helinho terminou de enrolar um baseado bem grande.

GUIGA

Cara! Que morrão!

HELINHO

Essa é da boa!

Helinho acende o baseado. Fuma e passa pra Guiga.

NARRADOR (off)

Passei a fumar diariamente, embora fosse uma presa fácil das bad trips. Eu encarava como um desafio: pra me tornar um homem de verdade eu tinha que aprender a lidar com meus fantasmas!

HELINHO

Lembra de Edu?

GUIGA

Lembro.

Daniel interrompe seu solo de gaita.

DANIEL

Ele foi tentar a sorte em Londres, com a flauta. Ele é que tá certo. Ame-o e deixe-o.

HELINHO

O mar não tá pra peixe, maifren! Muita gente desistindo. A maioria já sai da faculdade direto pro pólo, pensando em casar. (escarnece) Vão terminar gordos como vacas.

GUIGA

E Getúlio, bicho, nunca mais deu as caras, hein?

A pergunta fica suspensa no ar. Os amigos entreolham-se. Após um silêncio incômodo, Daniel desvia habilmente o rumo da conversa:

DANIEL

Eu queria aprender guitarra, mas depois eu vejo. Pra livrar uma grana vou ter mesmo é que dar umas aulas de ioga ou vender lanche natural na praia.

Observam-se longas pausas entre as falas. Eles conversam sem nenhuma pressa, como se tivessem todo o tempo do mundo. Helinho pega um cogumelo e mastiga. Daniel faz o mesmo.

HELINHO

Eu vou pra Chapada. Lá tem uma comunidade. A aranha vive do que tece; eu quero plantar pra

comer. E você, Guiga?

GUIGA

Não sei. Eu tô pensando em comprar uma super 8.

HELINHO

Você viaja mesmo nessa de artista, heim, rapaz? É bom... quando dá certo.

DANIEL

Mas não pense que fazer arte vai livrar sua cara!
Mais cedo ou mais tarde você vai ter que enfrentar a Esfinge.

Silêncio. Guiga fica pensativo. Após um momento de hesitação, tira um cogumelo da bolsinha; olha-o demoradamente; em seguida, morde um pedaço, mastiga e ingere. A câmara varre a amplidão da paisagem, detém-se em detalhes preciosos da natureza.

Fonte: Eu me lembro (2002, p. 66-68).

Vemos um pôr do sol. A partir daí eles começam a comer os cogumelos. Sob efeito do alucinógeno, Guiga vê pessoas que fizeram parte de sua história surgirem da sua memória. Anoitece e eles continuam lá. Imagens de outras pessoas vão surgindo, interagindo com ele. Muitas coisas que ele viu e ouviu em sua vida são lembradas nesse momento.

Nessa sequência final vemos também uma cena interpretada pelo pai de Navarro no curta-metragem *Alice no país das mil novilhas*. A imagem vai mostrando um senhor dando cambalhotas num pasto e ouve-se a narração:

NARRADOR (off)

O senhor está velho, meu pai. Com o cabelinho todo branco e ainda dando tantas cambalhotas. O senhor acha isso direito?

Em seguida a câmera mostra Guiga, e Helinho diz:

HELINHO

Olha aí, o bicho tá empapuçado.

A cena prossegue e agora é mostrado São Guilherme em frente a um aparelho de TV no meio do pasto, enquanto ouvimos a fala que o pai de Navarro proferiu em *Alice no país das mil novilhas*, só que agora dita pelo pai de Guiga:

SÊO GUILHERME

Na minha mocidade, eu não fazia nada disso, com medo de perder o meu miolo. Mas agora, que eu já sei que não tenho nenhum juízo, eu viro e me reviro, pior que um repolho.

Aqui o diretor manifesta no filme que havia feito as pazes com o pai e, em entrevista, revela que “tinha um carinho muito grande por ele, porque tudo aquilo tinha sido superado. Agora, era um velhinho, poxa, que eu tinha que perdoá-lo e ser o pai dele”. (FREIRE, 2017, p. 125).

Guiga vê a si próprio quando criança tocando piano, e também lhe dizendo que está com medo. Dança com sua tia. Seus irmãos e irmãs aparecem em idades diferentes. E pouco a pouco, todas essas personagens vão se reunindo numa grande festa, até formarem um círculo em torno de Guiga e seus amigos.



Fotograma 17 – Memória final

Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Comentando a realização dessa sequência final do filme, Navarro, respondendo a uma questão que trata de um possível significado psicanalítico da cena, revela uma ligação com *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), filme dirigido por Stanley Kubrick, numa imbricação com a religião, a filosofia e a física, e complementa:

Existe um momento em que a física diz “daqui por diante, não sei”. O monolito. Tudo isso me remete para lá, mas me remete também para Fellini. O Fellini do “Oito E Meio”. Aquela ciranda. Ele se matou? Aquilo é uma ilação, apenas, do artista? É uma licença poética? Quando o Mastroianni se mata e logo em seguida aparece uma roda, uma ciranda. Aquela ciranda eu acho que retomei do “Oito E Meio”. Que eu acho um filme belíssimo, vi na época do “Eu Me Lembro” e se liga com esse desejo, na verdade. É um desejo profundo de reabilitar o passado e de tê-lo presente como uma possibilidade não-descartável. A gente não deve descartar nada (NAVARRO, 2012a).

Buscando aprofundar mais nessa discussão, Oliveira (2012) chama a atenção para a recorrência de temas, personagens e eventos nesses dois filmes:

Em certos momentos de *Eu me lembro*, o espectador familiarizado com o filme de Fellini pode testemunhar um processo de íntimo diálogo entre essas duas obras cinematográficas: na cena da festa junina em que a família de Guiga vive um momento de confraternização; na reconstituição da figura do tio maluco, colecionador de garrafas; no destaque do perfil da mãe terna e compreensiva; ou mesmo nas referências às repressões do desejo sexual pelo poder ubíquo da religião (OLIVEIRA, 2012, p. 163).

Na tentativa de traçar um paralelo entre as cenas finais de *Eu me lembro* e *Oito e meio*, trazemos aqui os fotogramas que apontam uma possível inspiração de Navarro ao compor a sua ciranda da memória, como podemos ver nos fotogramas 18 e 19:



Fotograma 18 – Ciranda *Oito e meio*



Fotograma 19 – Ciranda *Eu me lembro*

Fonte: Fotograma extraído do filme *Oito e meio* Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Aqui percebemos que Navarro retoma parte de sua memória cinematográfica para constituir e fazer uma homenagem a Fellini, cineasta importante para sua formação.

No desenrolar dessa sequência, que marca o fim do filme, ainda com a ciranda em movimento, a imagem vai se abrindo e revelando o aparato da equipe de produção, o próprio Navarro é mostrado nesse momento. A câmera faz um movimento em direção ao céu, enquanto ouvimos a última fala do filme, que retoma uma cena anterior em que Guiga está dormindo e seu pai recita para ele:

São Guilherme

Criança que eu abençôo, tu passas na minha vida, qual por sobre o mar, o voo de uma alcione perdida.

Fotograma 20 – Revelando o cinemeiro



Fonte: Fotograma extraído do filme *Eu me lembro*

Nesse momento, quando a câmera mostra o céu estrelado, ouvimos o apito de um navio, o mesmo que foi ouvido durante a narração da primeira lembrança de

Guiga/Navarro. Uma cartela é exibida: “Pra meu pai, minha mãe, Toninho e Créu, que já estão no céu.”

Fazendo uma articulação dos temas aqui evidenciados, podemos considerar que *Eu me lembro* é um conjunto elaborado das vivências socialmente partilhadas, que compõe a sociogênese, que por sua vez, foram mediadas por Navarro, abarcando a psicogênese, que se constituiu a partir dessas interações sociais. Navarro demonstra a incorporação de um saber, ancorado pela sua formação, que abrange uma múltipla formação cultural, alicerçada fortemente no cinema, dialogando com os diretores que o afetaram.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi iniciada a partir de uma memória pessoal minha ao assistir ao filme *Eu me lembro* pela primeira vez. De lá para cá uma série de acontecimentos me aproximaram ainda mais de Edgard Navarro: a graduação em Cinema e Audiovisual e, evidentemente, a submissão do projeto de pesquisa aqui desvelado ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Após me dar conta da quantidade de material escrito e audiovisual sobre Navarro, especificamente de entrevistas, percebi o quanto seria complicado direcionar objetivamente a escrita deste texto. Por outro lado, ter acesso a esse volume de conteúdo, me possibilitou acessar as diversas facetas que Navarro quis revelar em cada fala, o que enriqueceu sobremaneira as fontes dessa pesquisa.

Debruçar-se sobre a análise de uma obra de arte, neste caso, um filme, requer certo distanciamento. Algo, que muitas vezes, não aconteceu. Em algumas cenas analisadas, eu me deixei levar pela emoção, pela indignação, ou simplesmente pela beleza que evocavam. Às vezes, tudo era tão encantador. Acredito que isso não tenha sido obstáculo para a consecução do que aqui foi proposto.

Além disso, alguns dos temas apresentados no filme ficaram de fora do corpo final deste texto. Um filme possuidor de tantos elementos e com uma multiplicidade de significados demandaria um esforço muito maior para abarcar todas as suas nuances. O campo está aberto para futuros pesquisadores que queiram se dedicar a destrinchar ainda mais essa obra.

Navarro faz, com seu *Eu me lembro*, uma compilação de temas, alguns de caráter universal, e muitas vezes toca nas feridas, demonstrando inquietação com a persistência e continuidade de muitos dos problemas de nossa sociedade, que se não expostos, podem passar a falsa ideia de estarem solucionados. Ao colocar esses temas na tela, ele aponta para a necessidade de nos confrontarmos com nossa própria realidade, colocando luz nessas questões, para que seja possível

promover reflexões, com intuito de se buscar a resolução dos mesmos. Por isso é importante lembrar para que possamos aprender com nossa história.

Em muitas das entrevistas, Navarro revela que faz cinema para vencer seus próprios demônios, como uma forma de provocar uma catarse de sentimentos, e assim, continuar sobrevivendo. Apesar do foco em *Eu me lembro*, durante o desenvolvimento desta pesquisa pude perceber que Navarro é a figura central deste trabalho. São suas memórias que possibilitam a feitura do filme e são elas que ganham vida no filme.

A partir das entrevistas assistidas e lidas para a realização deste trabalho, foi possível reconhecer que Navarro possui uma memória prodigiosa, não só sobre sua própria obra, mas também sobre os filmes que viu, livros que leu, eventos que participou, no que se pode chamar de uma memória viva do cinema.

A memória atua no filme, tornando-se ela mesma, uma personagem da trama. Aos poucos, o filme vai revelando suas camadas que indicam o quanto somos fruto de nosso tempo. Nos resultados da pesquisa, podemos perceber que os entrelaçamentos da configuração social em que Navarro faz parte são indicativos do processo de constituição da personalidade do diretor-roteirista, que só foi possível por conta dessas condições de espaço e tempo.

Constatamos que o filme realizado no começo dos anos 2000, com narrativa baseada em acontecimentos das décadas de 1950, 1960 e 1970, é tão atual, tornando-se num material rico para que possamos compreender nossa própria história, e se possível, aprender alguma coisa com ela. É consequência da resistência empreendida por Navarro ao longo dos anos e que se estende, com olhar crítico e desejo de se libertar.

A riqueza do filme também pode ser relacionada à existência de outras memórias além das de seu criador. Considerando que *Eu me lembro* traz uma série de referências de manifestações artísticas diversas, com diálogos com a literatura, a música, o teatro e o próprio cinema, e que todas estas já são resultado das memórias de seus criadores, é possível perceber quantos indícios memorialísticos estão aqui vinculados. Ademais, como uma arte coletiva, o cinema permite que sejam figuradas outras expressões de memória, com outros olhares, a partir do

ofício de cada colaborador que fez parte da equipe de produção, com mediação de seu diretor.

Ainda assim, não podemos deixar de perceber a genialidade de Navarro em conseguir traduzir os sentimentos e vivências de sua geração, e reconhecer nele a figura de um cinemeiro relevante para a cinematografia brasileira, e baiana em especial.

Nessa busca por se manter ativo e lutando por aquilo que acredita, tendo que lidar com toda uma estrutura que constitui o cinema na Bahia, perpassando por vários momentos nesses mais de quarenta anos de atuação, e que hoje, ainda se traduz numa condição muito frágil para quem deseja produzir cinema no estado, é possível perceber em Navarro a atuação do amálgama psicogênese/sociogênese, a partir das transformações de seu comportamento, entrelaçadas com as alterações ocorridas na sociedade, especialmente no que diz respeito às condições da produção cinematográfica. Com a vida dedicada ao cinema, sendo impossível separar o indivíduo do artista, Navarro continua fazendo sua arte, a despeito de todas as dificuldades, principalmente às relativas ao difícil acesso a financiamento, através dos editais públicos ou patrocínios privados, e também aos entraves que dificultam a circulação dos filmes no mercado, impedindo que estes cheguem a um grande número de espectadores. No entanto, Navarro segue colocando seu talento a serviço da expressão daquilo que representa a combinação de uma mente inventiva e irrequieta, que só se satisfaz enquanto experimenta o exercício da criação.

Após meses mergulhado intensamente na escrita deste texto, buscando cada vez mais adentrar no universo navarriano, na tentativa de descortinar seus processos de criação e como ele faz para criar histórias tão potentes, que me auxiliam a pensar e encontrar meu lugar no mundo, me descobri completamente perdido, ora encantado, ora desencantado. Angústias, desejo de voar e a vontade de gritar “Acorda humanidade!”¹³ Nesse percurso, descobri muito mais de mim. O que eu estava buscando todo esse tempo? Como nenhuma obra pode ser apartada de

13 Frase célebre pronunciada pelo protagonista de *Superoutro* (1989).

seu criador, me coloco aqui também nessa condição. E para finalizar, peço licença para fazer minhas as suas palavras:

Muito perverso esse universo do conto de fadas. São os males que se imprimem na alma da gente e que eu, de alguma forma, entrego. Eu me coloquei na tela. Não de uma forma fiel, porque não foi esse o meu objetivo. E também, mesmo que eu quisesse, não conseguiria. É o mais fiel possível. Quando não é fiel em termos dos fatos ou dos dados, é fiel no todo. No sentimento que quer passar, para que essa dramaturgia, esse filme, possa contribuir para a minha geração se refletir. Ter um tipo de lição. Fazer as pazes com o pai. (NAVARRO, 2012a).

REFERÊNCIAS

ALVES, Elder Patrick Maia. “Norbert Elias (1897-1990)”. In: TELLES, Sarah Silva; OLIVEIRA, Solange Luçan de (orgs). **Os sociólogos: clássicos das Ciências Sociais**. Petrópolis (RJ): Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2018, pp. 163-187.

BARBOSA, Maiara Bonfim. **Um olhar sobre o cinema experimental de Edgard Navarro, o Superoutro**. 2017. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens), UNEB, Salvador.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2013

CAETANO, Daniel. ANDRADE, Fábio. GOMES, Juliano. A luz irrefutável. **Revista Cinética**. Maio. 2012. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistanavarro.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

CARVALHO, Rafael. Entrevista Edgard Navarro. **A Tarde**, Salvador, 21 set. 2017. Caderno 2, p.1.

ELIAS, Norbert. **O Processo civilizador: formação do Estado e civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, vol. 2.

_____. **O Processo civilizador: uma História dos Costumes**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, vol. 1.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b.

_____. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. A civilização dos pais. **Revista Sociedade e Estado**. v. 27 n.3 set/dez, 2012.

EU me lembro. Roteiro: Edgard Navarro. Brasil, 2002. 73f. Manuscrito não publicado.

EU me lembro. Direção: Edgard Navarro. Pandora Filmes. Brasil, 2006. 110min. Ficção. Colorido. 35mm.

FERNANDES, Paulo Santos. **Nucontrapelo: autobiografia e contracultura em Eu me Lembro, de Edgard Navarro**. 2013. Mestrado (Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade), UFBA, Salvador.

FREIRE, Taís Rodrigues. **Superoutro de Edgard Navarro e o processo de transição da abertura política no Brasil**. 2018. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som), UFSCar, São Carlos.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema é mais que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)**. Salvador, EDUNEB, 2016.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)**. 2018. Doutorado (Escola de Comunicação e Artes), USP, São Paulo.

NAVARRO, Edgard. **Edgard Navarro, rei sem cagaço**. [Entrevista concedida a Daniel Caetano, Ruy Gardnier e Fernando Veríssimo]. Revista Contracampo. 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/31/navarroentrevista.htm>>. Acesso em: 20 out. 2019.

_____. Nós lembramos. [Entrevista concedida a Estevão Garcia]. **Almanaque Virtual**. 2006. Disponível em: <<http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4536&tipo=&NOS+LEMBRAMOS>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

_____. Entrevista com Edgard Navarro. [Entrevista concedida a Rafael Carvalho]. **Moviola Digital**. 2007. Disponível em: <<https://www.movioladigital.com.br/na-abertura-do-evento-conseguir-fazer/>>. Acesso em: 20 out. 2019.

_____. “Abaixo a Gravidade” – Entrevista com o cineasta baiano Edgard Navarro. **Site Marcha das Vadias**. 2011a. Disponível em: <<http://marcha-das-adias.blogspot.com/2011/04/abaixo-gravidade-entrevista-com-o.html>>. Acesso em: 10 out. 2019.

_____. Desenquadro: Edgard Navarro. [Entrevista concedida a Monteiro Júnior e Juscelino Ribeiro Jr.]. **Película Dissonante**. 2011b. Disponível em: <<http://peliculadissonante.blogspot.com/p/desenquadro.html>>. Acesso em: 28 out. 2019.

_____. **Biografia Entrevista – Edgard Navarro**. [Entrevista concedida a Andrea Ormond]. Blog Estranho Encontro. 2012a. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2012/10/biografia-entrevista-edgard-navarro.html>>. Acesso em: 10 out. 2019.

_____. **Mostra do Filme Livre**. [Entrevista concedida a Chico Serra]. Mostra do Filme Livre 2012. 2012b. Disponível em: <http://www.mostradofilmeivre.com/12/pub/entrevista_inaedita_com_edgard_navarro_homenageado_este_ano-2027.html>. Acesso em: 28 out. 2019.

_____. **A poderosa antena da humanidade**. [Entrevista concedida a Danilo Scaldaferrri]. Caderno de Cinema. 2013. Disponível em:

<http://cadernodecinema.com.br/blog/a-poderosa-antena-da-humanidade/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

_____. **Encontro com Edgard Navarro**. [Entrevista concedida a Aristides Oliveira]. Revista Desenredos. n. 23, ano 7, maio de 2015. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/23-ENTREVISTA-Aristides-NAVARRO.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2019.

_____. Temática histórica. [Entrevista concedida a Marcos Pierry] In: D'ANGELO, Raquel Hallak.; D'ANGELO, Fernanda Hallak. **CineOP – 14ª Mostra de Cinema de Ouro Preto**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2019. 342 p., p.40-59.

O canto da sabiá. A Linguagem do Cinema II. Direção: Geraldo Sarno. Saruê Filmes. Salvador: TVE Bahia, 18 de outubro de 2018. 55min. Programa de TV.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. A tessitura dialógica em *Eu me lembro*, de Edgard Navarro. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Ano 1, edição 1, janeiro/junho 2012.

SETARO, André. RIBEIRO, Carlos (Org.). **Escritos sobre cinema**: trilogia de um tempo crítico. Salvador: EDUFBA : Azougue Editorial, 2010. v. 2.

VISCARDI, Taís Corrêa. **Memórias de afro-descendência**. Caderno de cinema. 2012. Disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/memorias-de-afro-descendencia/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ANEXOS

ANEXO A – Ficha Técnica de *Eu me lembro*

Título: Eu me lembro

Gênero: Drama

Direção: Edgard Navarro

Roteiro: Edgard Navarro

Elenco: Lucas Valadares (Guiga Adulto), Fernando Neves (Seu Guilherme), Arly Arnaud (Dona Aurora), Annalu Tavares (Neuza), Wilson Mello (vizinho), Rita Assemany (Dedê), Fernando Fulco (tio Pedro), Valderéz Freitas Teixeira (Créu), Nélia Carvalho (Maria Maluca), Eva Lima (Dona Elvira), Caco Monteiro (namorado de Dedê), George Vassilatós (hipnotizador), Frieda Gutmann (Dona Íris), Fafá Pimentel (costureira), Lúcio Tranchesi (Zeca adulto), Cris Ferreira (Anita), Iara Colina (Cicinha adulta), Laila Miranda Garin (Nandinha), Bertho Filho (Lolô), Ipojuca Dias (Nenzinho), Deusi Magalhães (tia Nieta), Tânia Tôko (Helena), João Miguel (Daniel), Rita Santana (Lene), André Tavares (Helinho), Ângelo Flávio (Bira), Alex Muniz (Getúlio), Ricardo Luedy (padre professor), Chica Carelli (freira), Edneias Santos (agregado da fazenda), João Carlos Negão (agregado da fazenda), Zeca de Abreu (Gisaldina), Bira Freitas (fotógrafo), Milton Gaúcho (padre no enterro), Yulo Cezzar (Pablito), Romário Machado (apresentador do programa de rádio), Merry Batista (vendedora de cocada), Vinicius Nascimento (sentinela do forte), Gugu Teixeira (agregada da fazenda), Graça Ferreira (professora de piano), Carlos Quecho (coveiro), Mariel Regnicoli (Juliete), Benjamin Thauront (Alain), Dantlen Melo (Guiga criança), Ingredy Gaspar (Cicinha criança), Victor Porfírio (Guiga adolescente), William Santos (Zeca adolescente), Lucas Carvalho (menino cantor), Leandro Santos (Dajega), Elivan Nascimento (amigo de Dajega), Diego Velame (menino enganado), Thierry Gomes (colega de Guiga), Willian Clímaco (colega de Guiga), David Novaes (colega de Guiga), Felipe Gonzalez (colega de Guiga).

Produção: Moisés Augusto e Sylvia Abreu

Fotografia: Hamilton Oliveira

Som Direto: Nicodème de Renesse

Música original: Tuzé de Abreu

Montagem: Edgard Navarro e Jerfferson Cysneiros

Direção de Arte: Moacyr Gramacho e Shell Jr.

Duração: 110 min.

Ano: 2005

País: Brasil

Cor: Colorido

Distribuidora: Bretz Filmes

Produtora: Truq Cine TV e Vídeo e Quanta

Classificação: 16 anos

ANEXO B – Segmentação do enredo

Créditos Iniciais: Imagens de arquivo

Ato 1

- A)** Navio: início da narração
- B)** Quarto da mãe/pai: primeiro embate
- C)** Guiga vê seus irmãos espiarem a tia tomar banho
- D)** Cozinha: Guiga quer cheirar
- E)** Ida para a fazenda
- F)** Estúdio do fotógrafo
- G)** Tio “louco” acompanha o miado dos gatos no telhado: Guiga acorda
- H)** Irmã sonâmbula
- I)** Aula de piano
- J)** Casa da costureira
- K)** Casamento da irmã
- L)** Quarto da mãe/pai: pai briga com a mãe
- M)** Quarto da mãe/pai: Guiga finge estar dormindo enquanto sua mãe e seu pai transam
- N)** Vidraça: irmãos conversam sobre Deus
- O)** Acontecimentos na rua
- P)** Helena e Zeca
- Q)** Vidraça quebrada
- R)** Cinema
- S)** Novena de Santo Antônio
- T)** Festa de São João

- U) Irmãos conversam no quarto enquanto “alisam” o irmão mais velho
- V) Pai recita poema
- W) Helena vai embora
- X) Aniversário de 5 anos / Aniversário de 11 anos

Ato 2

- A) Dona Elvira e sua loucura
- B) Narração sobre o catecismo
- C) Hipnose coletiva
- D) Guiga ouve atrás da porta o pai reclamar de Zeca à mãe e culpá-la
- E) Tio Pedro vai embora
- F) Apresentação de Guiga / Créu ouve pelo rádio
- G) Veraneio / Reinações de Narizinho
- H) A chegada da TV / Família reunida
- I) Oração de Guiga
- J) Pai briga com Zeza / Mãe consola
- K) Pai reclama da mãe e Guiga ouve
- L) Morte da mãe
- M) Casa vazia
- N) Liberdade
- O) A professora
- P) Escola / *masturbaçon*

Ato 3

- A) Retorno à velha casa
- B) Lendo Jorge Amado
- C) Volta do cinema / 18 anos / Helena
- D) Cicinha vai para o convento / Cicinha expulsa do convento

- E) Cortar o cabelo / embate com o pai
- F) *Ladrões de bicicletas* / o refúgio
- G) Maria Maluca
- H) Guiga faz as pazes com o pai
- I) Guiga e sua namorada pela cidade
- J) Créu vai para o asilo / velório de Créu
- K) Amigos conversam sobre racismo
- L) Chegada de Getúlio / fala sobre a guerrilha
- M) Imagens de arquivo da ditadura
- N) Pai acompanha tudo pela TV
- O) Guiga surta / memórias / perda irreparável
- P) Alegria é a prova dos nove
- Q) Pai desaparece na frente da TV
- R) Casa aberta aos “malucos”
- S) Primeira comunhão com maconha
- T) Pasto
- U) Planos para o futuro
- V) Personagens retornam
- W) A ciranda da memória