
**O Cinema Como Metaficção do Tempo –
Um Estudo Sobre *Boyhood* (2014), de Richard Linklater⁷⁴**

**Cinema as a metafiction of time –
a study on Richard Linklater’s *Boyhood* (2014)**

Luca Scupino OLIVEIRA⁷⁵
Rodrigo Petronio RIBEIRO⁷⁶

RESUMO

Este artigo tem, como propósito, o estudo da passagem de tempo no filme *Boyhood – da infância à juventude* (2014), suscitado por sua prática incomum de 12 anos de filmagens. A partir da revisão bibliográfica de autores como André Bazin, Gilles Deleuze e Andrei Tarkovski, busca-se realizar uma análise fílmica, entendendo o longa como resposta ao problema da representação realista da passagem do tempo no cinema contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Tempo; Memória; Semiótica; Ontologia.

ABSTRACT

This article aims to study the passage of time in the movie *Boyhood* (2014), brought about by its uncommon 12-year shooting process. As from the bibliographic review of André Bazin, Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky, it aims to develop a filmic analysis, understanding the movie’s response to the problem of representing realistically the passage of time in contemporary cinema.

KEYWORDS

Cinema; Time; Memory; Semiotics; Ontology.

⁷⁴ Apresentado originalmente no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

⁷⁵ Graduado em Comunicação Social - Cinema pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). E-mail: scupino.luca@gmail.com

⁷⁶ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). E-mail: rodrigopetronio@gmail.com

INTRODUÇÃO

Em *Boyhood – da infância à juventude* (2014), o cineasta estadunidense Richard Linklater apresenta a vida de um garoto comum do Texas chamado Mason, de sua irmã e seus pais separados. O filme retrata o personagem dos seis aos 18 anos em cenas aparentemente cotidianas de sua vida, de 2002 a 2013. Gravado periodicamente ao longo de 12 anos e transformado em um longa de 165 minutos, lançado em 2014, *Boyhood* desperta atenção por seu método incomum de produção que, em consonância com o tratamento temporal em um plano temático, aponta para aspectos ontológicos do fazer cinematográfico.

Os estudos existentes sobre Linklater e seu filme ainda são poucos, tanto no meio acadêmico (internacional e brasileiro) quanto no âmbito da crítica de cinema, e cabe revisitá-lo como um dos cineastas contemporâneos mais originais a testarem as potencialidades do formato. Se a obra parece se aproximar de maneira contundente a aspectos ligados à ontologia da arte cinematográfica, uma análise do processo de criação artística se faz necessária para compreender o que torna este filme tão representativo do uso da imagem como intermédio entre vida e arte. A pesquisa utiliza-se, para tal, o aporte da filosofia continental e da semiótica a fim de realizar uma análise fílmica.

A partir do longa, portanto, procura-se compreender como Linklater utiliza os elementos cinematográficos (direção, roteiro, montagem, fotografia, som e arte, além de sua compreensão da teoria audiovisual) para discutir aquilo que caracteriza o cinema como arte: o tempo inscrito em imagens. Desta maneira, busca-se analisar *Boyhood* como uma espécie de resposta para o problema da representação realista da passagem do tempo no cinema.

A ONTOLOGIA CINEMATOGRAFICA E O TEMPO

De modo geral, todo fazer artístico, da pintura ao cinema, tem suas raízes na necessidade humana de domesticar o estado de vazio em direção ao qual o Universo entrópico encaminha cada ser vivo; como diria Vilém Flusser, “nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e ‘incomunicáveis’” (FLUSSER, 2007, p. 90). Acuado pela passagem do tempo e a constante aproximação do fim, a arte surge para o ser humano como meio de capturar suas marcas, deixar registrado por imagens os específicos de

um espaço-tempo onde residiu determinada forma de viver, com seus afetos e singularidades, como a maneira mais eficaz de “salvar o homem de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 2018, p. 27) que o levaria a um esquecimento definitivo.

A criação do cinema advém da mesma mentalidade que outrora motivava os egípcios a embalsamarem seus mortos a fim de vencer a inexorabilidade do tempo, tal qual descreve André Bazin (2018) no ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*. No entanto, ao inserir o elemento temporal como princípio de operação da linguagem cinematográfica, sua ontologia pressupõe a captura do devir pelo qual passam, incessantemente, todas as coisas. Essa captura, assim, age como simulacro do funcionamento da mente humana em seu processo de construção da memória, a partir da compreensão de que o cinema é um fenômeno idealista que constava nos desejos do humano muito antes do desenvolvimento tecnológico que selou sua síntese no cinematógrafo, em 1895 pelos irmãos Lumière (BAZIN, 2018, p. 36).

Para além das interpretações do cinema como o produtor ideal de ilusões criado por meios de reprodução técnica, o “mito do cinema total” de Bazin (2018), deve-se entender que seu funcionamento, essencialmente, não se afasta dos princípios humanos que guiaram a criação do aparelho. Em seus dois livros sobre cinema, *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985), Gilles Deleuze argumenta que, apesar de compor o movimento a partir de pretextos artificiais e mecânicos, o filme sintetiza uma imagem que corresponde diretamente à maneira como a consciência interpreta o movimento real. Nesse sentido, “não nos oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento” (DELEUZE, 2018a, p. 15). O movimento, corte móvel do todo, é característica fundamental da imagem cinematográfica, e só existe porque ela forneceu meios para capturar o tempo pretérito e atual de maneira análoga à da experiência empírica. Desta maneira, o cinema era a resposta para muitos dos problemas propostos pelo filósofo Henri Bergson (1999) sobre os paradoxos entre espaço e movimento, memória e tempo, que ocupavam a metafísica desde a antiguidade.

Um dos grandes cineastas e teóricos a trabalharem com essa questão, o russo Andrei Tarkovski afirma que “o tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema.” (TARKOVSKI, 1990, p. 72). Para Tarkovski, o registro da impressão temporal corresponde ao principal ofício do diretor como artista, que trabalha a partir de um “bloco de tempo” a fim de esculpi-lo em imagem. O teórico acredita que

esse fazer não somente está conectado a uma noção estética, mas também envolve práticas éticas, na medida em que considera o tempo fator essencial para que o indivíduo se realize espiritualmente, de modo que o filme recria a própria experiência de vida, em “seu movimento, suas contradições, sua dinâmica e seus conflitos” (TARKOVSKI, 1990, p. 266).

Se, como dizia Bazin, “o cinema ainda não foi inventado” (BAZIN, 2018, p. 41), um explorador incansável dos princípios que regem o meio e discípulo notável da teoria de Tarkovski é o diretor norte-americano Richard Linklater. Desde seu primeiro longa comercial, *Slacker* (1990), Linklater tratou de representar a percepção do tempo por parte da cultura americana e das novas gerações que passavam a procurar novas formas de aproveitar a vida nas ruas das cidades. Ao longo de sua carreira, realizou uma série de obras que trazem o tema como matéria-prima, e era apenas natural que ele visse a necessidade de incorporar a passagem do tempo, além de como dispositivo temático, no próprio método de produção do filme, com *Boyhood*, seu “filme de época passado no presente” (BHATTACHARYA, 2015, p. 20).

UM ÉPICO DO PRESENTE

Da mesma maneira que o conceito de cinema preexistia à criação do cinematógrafo e data das origens da arte, de quando o homem descobriu como sintetizar movimento a partir de figuras, o princípio de *Boyhood* também já havia sido pensado e o que lhe faltava era alguém para transformá-lo em realidade. Em seu livro *Esculpir o tempo* (1984), Tarkovski já indica um conceito de filme que se aproxima à ideia de Linklater:

É esta a minha concepção de uma sequência fílmica ideal: o autor roda milhões de metros de filme, nos quais, sistematicamente, segundo após segundo, dia após dia e ano após ano, a vida de um homem é acompanhada e registrada, por exemplo, do nascimento até a morte, e de tudo isso aproveitam-se apenas dois mil e quinhentos metros, ou uma hora e meia de projeção. (TARKOVSKI, 1990, p. 73-74).

A similaridade seria impressionante, não houvesse Linklater reconhecido a influência de Tarkovski em sua obra. É evidente que a ação citada pelo cineasta russo opera apenas como modelo devido à sua inexecutabilidade mas, em certa medida, *Boyhood* realiza algo similar: um

projeto que decorre de extrema paciência e cuidado – não à toa, existem poucas obras anteriores que tenham sido filmadas durante um longo período por decisões puramente criativas.

O que é possível localizar no cinema em termos de projetos de longa duração são obras seriadas, realizadas em mais de um filme e com um intervalo de tempo entre uma parte e outra. Alguns exemplos importantes na história do cinema são: a antologia de Antoine Doinel, cujos cinco filmes dirigidos por François Truffaut contam com o ator Jean-Pierre Léaud dos 15 aos 35 anos; a série britânica de filmes documentais *Up*, de Michael Apted, que, desde 1964, realiza um filme com os mesmos indivíduos de sete em sete anos; a série de 15 filmes com o ator Mickey Rooney interpretando Andy Hardy, de 1937 a 1947; e a própria trilogia “*Antes*” de Linklater, com *Antes do amanhecer* (1995), *Antes do pôr-do-Sol* (2004) e *Antes da meia-noite* (2013), que retrata um casal interpretado por Ethan Hawke e Julie Delpy ao longo de quase 20 anos, seus encontros e reencontros. Além de todos esses, talvez o paralelo mais forte com *Boyhood* esteja em sua saga contemporânea *Harry Potter* (2001-2011), que também empreendeu a desafiadora tarefa de apresentar os mesmos atores em crescimento ao longo de oito filmes, e cuja influência cultural também marca aparição em duas cenas de *Boyhood*.

Entretanto, o que diferencia *Boyhood* de todas as obras citadas é o fato de o crescimento dos personagens ser apresentado ao longo de uma única obra, que, desde o princípio, teve como objetivo a gravação ao longo de 12 anos e a transformação disto em um longa-metragem comercial. Neste sentido, ao menos no cinema não-experimental, praticamente inexistem exemplos de mesma escala, o que coloca *Boyhood* em uma posição singular na história do cinema e suscita uma série de questões concernentes a uma nova ontologia dos meios.

Para realizar o projeto, Linklater gravou em média 2 ou 3 cenas por ano, de 2002 a 2013, com o mesmo filme em película para evitar que a imagem oscilasse ao longo das cenas, e a passagem do tempo é marcada por mudanças visuais nos personagens – além do próprio envelhecimento, cortes de cabelo e figurino –, mas também por uma trilha sonora que se aproxima do ano em que se passa cada cena, de *Yellow* (Coldplay) a *Deep Blue* (Arcade Fire).

O elenco consiste no garoto Ellar Coltrane interpretando Mason Jr.; Lorelai Linklater, filha do diretor, como sua irmã mais velha Samantha; e os pais, Olivia e Mason, vividos por Patricia Arquette e Ethan Hawke, atores que já haviam trabalhado com Linklater. Coltrane se destacou aos olhos do diretor por sua simplicidade: não era um ator mirim extremamente carismático, procurava não chamar atenção e seria a escolha ideal para interpretar Mason, um

garoto estadunidense aparentemente “comum”: de classe média, branco, heterossexual, destacado apenas pela sua sensibilidade incomum com os outros (SHARY, 2018, p. 27-28).

Assim como, em *Slacker* (1990), Linklater capturou o ócio da geração X, *Boyhood* registra a juventude nos Estados Unidos pós-11 de setembro, da instabilidade política do governo Bush às eleições do primeiro presidente negro do país, eclipsados também pela revolução digital do começo do século. Essas questões culturais não são necessariamente o foco da obra, mas têm importância na medida em que os específicos de Mason também refletem toda uma experiência de vida coletiva em determinados lugar e época, uma espécie de tempo social.

O foco do filme, portanto, em oposição à maioria de filmes sobre juventude, reside nos pequenos instantes da vida de Mason, a partir de uma lógica linklateriana de que “o momento deve nos aproveitar”, ou seja, que é necessário viver no presente e sem procurar esgotar todas as suas possibilidades para que o mundo se afirme ao indivíduo. No início do longa, Mason está deitado na grama e olhando o céu, uma criança descobrindo as formas do mundo e da natureza livremente, e a cena final o mostra, já adulto, sentado em uma pedra no topo de uma montanha e cercado por esta mesma natureza, reforçando sua conexão com a vida pulsante ao redor (MAGUIRE, 2017, p. 43). Entre os dois extremos, Mason descobre a linha fina entre vida e morte ao enterrar um pássaro morto em seu jardim, explora sua sexualidade ao ver revistas com mulheres seminuas, convive com diferentes padrastos, muda de casas, encontra sua vocação na fotografia e escolhe a faculdade que irá cursar – e todos estes eventos são tratados não como algo realmente transformador, mas, sim, parte banal da vida de seu personagem.

Figura 1 - Mason enterra um pássaro em fotografia do filme.



Fonte: *Boyhood* – da infância à juventude (2014).

Essa seleção de informações aponta para mais uma questão do filme: a representação realista da vida, em que detalhes mais e menos relevantes se misturam com o mesmo tratamento, e nem sempre há uma relação de causalidade entre cenas. Nesse mesmo sentido, além de captar o cotidiano, o filme apresenta a passagem do tempo diegética⁷⁷ em paralelo direto com a não-diegética, isto é, funde o plano da enunciação fílmica com a própria realidade da produção, o crescimento real dos atores. Segundo Indranil Bhattacharya:

Como na ontologia do cinema não-ficcional, o tempo diegético e o pró-fílmico se fundem, e nós experimentamos a narrativa ficcional inserida em um determinado tempo histórico. O objetivo, nos dizem, é de captar o ‘tempo vivido’ e não o tempo como é sintetizado no cinema de ficção. (BHATTACHARYA, 2015, p. 20, tradução nossa)

Assim, ao mesmo tempo em que relata uma história ficcional, encenada, Linklater também atinge uma espécie de naturalismo oferecido apenas pelo cinema documental, e é desta maneira que o filme age como uma espécie de metaficção, obra que espelha em conteúdo seu próprio método de funcionamento. Por trás da película, encontramos em *Boyhood* uma circunscrição da “vida como ela é”, linha tênue entre uma potência do falso⁷⁸ e o devir da realidade pró-fílmica.

Exatamente por isso, seria impossível apresentar a história sem mostrar o crescimento real dos intérpretes, e nenhuma tecnologia ou maquiagem se equipararia ao processo de incorporar o efeito do tempo nos corpos dos atores, em um ato que assimila realidade e ficção e joga exatamente com o efeito que a passagem do tempo promove na memória e experiência. Neste sentido, *Boyhood* utiliza técnicas realistas a fim de trabalhar com o elemento básico do cinema: o desenrolar de imagens ao longo do tempo, “através das formas naturais e reais da vida percebidas pelos sentidos e audição” (TARKOSVKI, 1990, p. 82).

O TEMPO EM *BOYHOOD*

⁷⁷ Diegese: instância da representação no filme, “tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 77).

⁷⁸ Termo nietzschiano, retomado na filosofia de Deleuze, que diz respeito à capacidade de afirmação da vontade possível no reconhecimento do falso como possibilidade de se pensar o mundo – próprio da arte, em particular do cinema moderno.

Em uma das últimas cenas do filme, logo antes de Mason sair para a faculdade, sua mãe Olivia começa a chorar e declara que sua vida acabou, quando finalmente passa a morar sozinha e seus dois filhos já se tornaram independentes. Ela afirma para Mason que todos os grandes eventos que caracterizam seu papel como mãe já passaram e que o próximo será seu funeral. Após Mason comentar que ela está avançando muitos anos no tempo, Olivia responde: “Eu só achava que haveria mais”. A constatação da mãe expõe a frustração de enxergar no passado um tempo nostálgico no qual a vida era mais fácil, ou de adiar todo tipo de significado para o futuro como se o presente fosse um “prólogo ou epílogo para algo maior” (STONE, 2015, p. 71), o que se opõe à ideia de Linklater que o toma como a própria substância em que as possibilidades para o mundo se abrem em uma cadeia existencial afirmativa ao “aqui e agora”. Muito do que define *Boyhood* é este retrato da natureza evanescente do tempo (SHARY, 2018, p. 5).

A montagem de Sandra Adair sintetiza 12 anos em três horas de filme justamente pela supressão de barreiras temporais, e a marcha em direção ao futuro é sempre presente de forma a não permitir que certas situações encontrem resolução. Em uma sequência logo no início, a família está se mudando de cidade e, ao saírem da casa, um amigo de Mason está na rua, acenando, mas o carro continua andando até o esconder atrás de árvores, na visão de Mason. O que sobra a Mason e sua família, frente a esta constante entropia, é o reconhecimento de que ser condenado a existir no presente também dá ao indivíduo o poder para tomá-lo por próprio.

Compreendendo *Boyhood* como uma obra sobre crescimento, própria do gênero literário *bildungsroman*⁷⁹, essa realização é essencial para formar o personagem de Mason como indivíduo. Tal qual, para Linklater, a força está nas relações, o crescimento no filme existe sempre nas entrelinhas, nas elipses entre cenas, nos momentos em que a memória falha e a consciência não toma conta do processo de mudança. Por tratar do avanço incessante do tempo, *Boyhood* sempre se movimenta ao próximo presente, de maneira que estas lacunas são o vazio, o nada onde a mente pode reconstituir a experiência por meios imaginativos. Segundo Laura Wulff Schuch (cujo estudo é um dos únicos em língua portuguesa sobre Linklater):

Apesar de sua evidente linearidade, *Boyhood* é um filme de vazios, um filme de lacunas: lacunas do tempo, restos, traços do real tocado pelo filme. Traços da vida dos atores, de seus corpos, da corrosão do tempo sobre sua duração,

⁷⁹ Romance de formação, popularizado por escritores como Johann Wolfgang von Goethe, James Joyce e J.D. Salinger, e que no cinema dará origem ao subgênero “*coming of age*”.

que avança inelutavelmente em direção à morte e deixa sua marca na imagem mesma de sua compleição (SCHUCH, 2016, p. 41).

Boyhood se caracteriza em grande parte pelo uso de *takes* longos, uma montagem que se pretende imperceptível e pela naturalidade de sua *mise en scène*⁸⁰, algo que se contrapõe ao choque causado pelo corte entre cenas em diferentes instantes do espaço-tempo. Cada cena que apresenta uma grande dilatação temporal é montada para começar diretamente “com ação relevante, e então geralmente mantendo a duração desta ação dentro de uma locação durante toda a cena” (SHARY, 2018, p. 30, tradução nossa), e o uso de *match cuts*⁸¹ ou outros recursos mais performáticos é sempre evitado. Desta maneira, o artifício criado por Linklater de retratar o crescimento real dos atores se incorpora a um senso de montagem que não procura chamar atenção para si próprio e opera dramaticamente nos intervalos da experiência, entre uma e outra cena banal cuja relacionalidade é fonte de significação afetiva, utilizando as elipses de forma a simular a organização difusa do pensamento, os encadeamentos lacunares da realidade, nos quais “o acaso torna-se o único fio condutor” (DELEUZE, 2018a, p. 307).

Em certa medida, é possível considerar que *Boyhood* reelabora criativamente os dois grandes tipos de imagem cinematográfica deleuzianas, na medida em que o ritmo sensório-motor incessante da passagem temporal aponta a elementos da imagem-movimento clássica, não obstante a aproximação reflexiva do filme quanto ao cotidiano e em relação à natureza do tempo também seja remanescente de liames do *opsigno* e *sonsigno* da imagem-tempo, que procura colocar nos corpos as marcas do “antes” e do “depois” em uma forma direta desta imagem (DELEUZE, 2018b, p. 223). Se é característica do *opsigno* “tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros” (DELEUZE, 2018b, p. 35), então o tratamento de aspectos espaço-temporais em *Boyhood* pode ser enquadrado a partir da decorrência mais distintiva da imagem-tempo, o “cristal do tempo”, cuja característica principal é a indiscernibilidade entre presente e passado, real e imaginário, atualidade e virtualidade.

⁸⁰ Um dos termos mais polivalentes da teoria do cinema, é entendido como a maneira com que, a partir da encenação, o cineasta organiza elementos da realidade diante da câmera e encarna um sentimento do mundo (AUMONT; MARIE, 2003, p. 80).

⁸¹ Se confunde com a noção de *raccord*, trata-se de um tipo de montagem em que, entre um plano e outro, preserva-se alguma continuidade de modo que o espectador associa a diferença entre objetos visíveis (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251).

Em seu estudo sobre o diretor, Rob Stone (2013) associa a imagem-tempo deleuziana à filosofia “*slacker*”⁸² de Linklater. Para Deleuze, este tipo de imagem é típico do considerado cinema moderno, e se caracteriza pelo afastamento de liames sensório-motores, característicos do cinema narrativo industrial, e por abrir-se ao uso de situações óticas e sonoras puras (DELEUZE, 2018b, p. 14) em detrimento das imagens-ação clássicas. Na maioria dos filmes de Linklater, esse tipo de imagem surge, então, como aspecto político, espelhando não somente um contraponto à lógica de produção neoliberal (HASSLER-FOSTER, 2016, p. 199), mas também o surgimento de uma nova geração que passou a procurar formas do fazer cinematográfico capazes de dialogar com a crise de identidade que enfrentava, a fim de transformar as ruas, bairros e não-lugares de Austin em um “carnaval bakhtiniano” (STONE, 2013, p. 99), pelo diálogo que ressignifica o cotidiano dos jovens.

Talvez a linearidade narrativa de *Boyhood* esconda sua natureza cristalina, na medida em que o filme parece sempre estar no presente e segue um curso contínuo do tempo. No entanto, uma análise aprofundada revela que a obra de Linklater mescla a todo instante características de experiência e memória. Esta qualidade é presente no filme justamente pela longa duração de sua filmagem, que revela, em estrutura, imagens e percepções do presente pretérito atualizadas em um momento posterior, de quando o filme foi finalizado. Embora todas as cenas se desenrolem em períodos atuais de cada contexto pró-fílmico, o ato de juntá-las em um único contexto final faz com que sua atualidade seja posta em xeque pelo próprio princípio estrutural que a obra utiliza, que remete no espectador imediatamente uma percepção sensorial sobre o fluxo do tempo. Além disto, a tênue divisão entre a realidade dos atores e a realidade dos personagens traz à tona reflexões acerca da indiscernibilidade entre algumas ações da enunciação fílmica com a factualidade dos atores, cujo crescimento opera no filme através da apropriação da realidade não-diegética.

Assim, reaparece aqui a característica metaficcional de *Boyhood* – não apenas como limite entre os intérpretes e personagens ou entre a realidade e ficção, mas também como metaficção do próprio tempo, na qual a imagem se desdobra nas várias formas de presente e passa a representar um recurso ao ritmo vertiginoso do devir que sempre caminha para o

⁸² Sua tradução mais próxima seria “calaceiro” ou “preguiçoso”, ligado aos personagens do filme de mesmo nome dirigido por Linklater em 1990, que flanavam pelas ruas da cidade em seu tempo livre.

esgotamento do atual, a transitoriedade. Trata-se de uma habilidade endêmica do cinema, mas que se apresenta na obra de Linklater de maneira quase direta. Analogamente, Deleuze escreve:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. (DELEUZE, 2018b, p. 123)

A partir de uma compreensão bergsoniana, para a qual os fenômenos da memória se encontram na relação entre a consciência e a matéria (BERGSON, 1999, p. 78), o que *Boyhood* funde é exatamente esta linha entre a operação imaginativa da mente e o rastro que deixa a materialidade em constante mudança: os corpos crescendo, envelhecendo, um espaço que adentra um século novo e descobre suas regras, um filme fruto de experiências graduais e colaborativas ao longo de mais de uma década. Ao mesmo tempo em que a montagem elíptica do longa aponta para a natureza seletiva da memória, seu foco nestes pequenos instantes do cotidiano indicam uma experiência que será compartilhada com o público, de modo que, conforme Bhattacharya (2015), a memória opera nele como uma espécie de performance, que busca reconstituir a partir de fragmentos imagéticos uma experiência plena de vida.

Em *Boyhood*, o devir apresentado age como potência do falso, na medida em que busca representar um fluxo de 12 anos no intervalo de três horas um filme, passando-se por uma experiência completa a partir de seus pedaços, e também suspendendo a noção de verdade quando ofusca limites entre o diegético e não-diegético. No entanto, o efeito desta representação imagética nunca abandona os princípios da experiência real que a inspiraram, inicialmente. Assim como todo o cinema se constitui a partir da mentira para, assim, revestir-se de verdade e provocar efeitos estéticos potentes, o devir mostrado em *Boyhood* é também um mecanismo a partir do qual a vida pode ser compreendida através de seus momentos que aparentam ser insignificantes, mas que permanecem na memória.

O final do longa de Linklater constitui exatamente um limite no qual todas as ideias convergem e a característica metaficcional do filme é abordada de forma direta. Trata-se do primeiro dia de faculdade de Mason, quando ele conhece seu colega de dormitório e mais alguns colegas, dentre eles uma estudante de dança chamada Nicole. Em grupo, eles vão andando ao

Parque Nacional de *Big Bend*, um espaço cercado por formações rochosas que fazem o colega de Mason, olhando para o céu, clamar: “É como se todo o tempo estivesse desenrolando em nossa frente para que possamos estar aqui, olhar e gritar!”. Enquanto isso, Mason e Nicole observam a cena e conversam. Refletindo sobre o instante, ela afirma que, embora todos sempre digam que é necessário “aproveitar o momento”, na realidade “o momento nos aproveita”. A constatação de Nicole expressa a realização de que o todo é sempre maior que o indivíduo, assim como “nós que somos interiores ao tempo, e não o inverso.” (DELEUZE, 2018b, p. 125).

Destarte, a filosofia de Linklater indica que é impossível viver livremente sem estar de acordo com o presente, ao mesmo passo em que tentar esgotar todas as suas possibilidades significa perder de vista um todo muito maior. Não à toa, nesta cena Mason não leva sua câmera para o local, atitude inusitada para um fotógrafo apaixonado, pois ele agora rejeita a necessidade de transformar aquele momento em imagem, para que possa ser rememorado eternamente.

Então, Mason responde à garota com: “Sim. Sim, é verdade... É constante. O momento. É só... É como se sempre fosse o ‘agora mesmo’, sabe?”. Os dois observam o ambiente, lançam olhares entre si e riem, como se estivessem aprendendo a experimentar a entropia do instante (SHARY, 2018, p. 87), uma não mais decorrente do fluxo de tempo do mundo contemporâneo, mas de deixar-se tomar pelo momento, pelo devir do mundo. Em seguida, uma última potência do falso: Mason (ou o ator Ellar Coltrane) vira a cabeça e, por uma fração de segundo, olha diretamente para a câmera ao esboçar um sorriso, como se finalmente rompesse a barreira entre realidade e ficção e reconhecesse o diálogo entre os dois polos, através da película. Em um pequeno gesto que espelha a filosofia que acompanhou Mason de garoto pequeno a um jovem com todas as possibilidades abertas à sua frente, o filme abraça a natureza efêmera da matéria e permite que este último relance marque seu fim.

Figura 2 – ao lado de Nicole, Mason (Ellar Coltrane) lança um olhar à câmera, em imagem de *Boyhood*.



Fonte: *Boyhood* – da infância à juventude (2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De certa maneira, todo cinema é uma metaficção do tempo, na medida em que opera a partir de uma lógica imagética onde se inscrevem a mudança e o próprio efeito do fluxo temporal. O sucesso de *Boyhood*, para além de seu princípio original, reside na frontalidade com que reconhece essa ontologia do registro sucessivo de imagens ao longo do tempo.

Estas imagens revelam em sua composição e nas lacunas entre si exatamente o princípio norteador do filme, um estudo sobre a vida em suas particularidades e banalidades, transformando os corpos em signos da mudança e da memória, a qual carrega consigo o que nos forma como seres vivos. Talvez, a fusão entre real e ficcional sirva justamente como símbolo das proximidades entre espectadores e personagens, agindo tanto como um reflexo quanto como uma crítica à percepção cultural que sua época tem a respeito do tempo.

Linklater surge, assim, como um cineasta profundamente filosófico, a despeito de sua aparente simplicidade. Tal qual, em *Waking Life* (2001), o diretor expõe a aceitação do instante como algo que se transforma em uma cadeia afirmativa à existência, seus filmes podem ser considerados grandes afirmações à vida, ao cotidiano e a tudo aquilo a que não se presta atenção, normalmente. Se o cinema é a arte de transformar o real em imagens, Linklater realizou um filme propriamente cinematográfico. Talvez, além disso: *Boyhood* é um filme humano.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHATTACHARYA, Indranil. **Memory as performance: the case of Richard Linklater's *Boyhood***. Índia: Lensight, 2015. p. 18-23.
- BOYHOOD – da infância à juventude. Direção: Richard Linklater. Produção: IFC Productions. Estados Unidos: 2014. 1 Blu-ray (165 min), widescreen, son., color.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – a imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018a.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – a imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HASSLER-FOSTER, Dan. Richard Linklater's post-nostalgia and the temporal logic of neoliberalism. In: JEONG, Seung-hoon. SZANIAWSKI, Jeremi. **The global auteur: the politics of authorship in 21st century cinema**. Estados Unidos: Bloomsbury Academic, 2016. p. 199-215.
- MAGUIRE, Nicola. Rocks, grass and glass: exploring themes of nature and optical lenses in the film *Boyhood*. **Red Feather Journal**, Estados Unidos, p. 37-49, jun. 2017.
- SCHUCH, Laura Wulff. **Quando *Boyhood* nos olha: memória, imagem e narrativa**. Porto Alegre: UFRGS, 2016.
- SHARY, Timothy. ***Boyhood*: a young life on screen**. Estados Unidos; Inglaterra: Routledge, 2018.
- STONE, Rob. **About time: before *Boyhood***. Estados Unidos: Film Quarterly, spring 2015.
- STONE, Rob. **The cinema of Richard Linklater: walk, don't run**. Estados Unidos: Columbia University Press, 2013.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990.