



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**OS OUTROS E EU:
JOGOS DE AUTORREPRESENTAÇÃO EM UM FILME-ENSAIO**

Maria de Abreu Altberg

Rio de Janeiro/ RJ
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA**

**OS OUTROS E EU:
JOGOS DE AUTORREPRESENTAÇÃO EM UM FILME-ENSAIO**

Maria de Abreu Altberg

Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientadora: Prof. Dr^a Livia Flores Lopes

Rio de Janeiro/ RJ
2016

**OS OUTROS E EU:
JOGOS DE AUTORREPRESENTAÇÃO EM UM FILME-ENSAIO**

Maria de Abreu Altberg

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena .

Aprovada por

Prof. Dr^a Livia Flores Lopes - Orientadora - UFRJ

Prof. Dr^a Gabriela Lirio Gurgel Monteiro - UFRJ

Prof. Dr. João Luiz Vieira – UFF

Rio de Janeiro,

ALTBERG, Maria de Abreu

Os outros e eu: jogos de autorrepresentação em um filme-ensaio / Maria de Abreu Altberg – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016.

103 f.

Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2016.

Orientação: Livia Flores Lopes

1. cinema. 2. memória. 3. autorrepresentação. 4. autoficção. 5. documentário. 6. filme-ensaio. I. LOPES, Livia Flores. II. ECO/UFRJ III. Artes da Cena. IV. Os outros e eu: jogos de autorrepresentação em um filme-ensaio

A meus pais, Julia e Marco,
e minha irmã Ana, meus sóis.

AGRADEÇO

Ao corpo docente do PPGAC, em especial a Adriana Schneider e Gabriela Lírio, pelo empenho na elaboração e na manutenção de um curso que finalmente me atraiu para a pós-graduação; a Teresa Bastos, pelo carinho na leitura; e a Livia Flores, pela indicação de caminhos e o encorajamento artístico na orientação.

A Marlene Cardoso, pelo auxílio de todas as horas na secretaria do PPGAC.

Aos meu colegas de turma, pela estimulante sensação de pertencimento.

À CAPES, por facilitar a dedicação de tempo à pesquisa.

A João Luiz Vieira, pela presença e pelos apontamentos proveitosos na qualificação.

A Maria Laura Cavalcanti e Ana Kfoury, pelas dicas importantes à época da seleção.

A Marieta Dantas, por ter lido os primeiros trabalhos.

A Júlia Dias Carneiro e Rafael Leal, pelo auxílio na língua inglesa.

A Ana Abbott e Maria Mazzillo Costa, grandes amigas e parceiras de muitos encontros, fundamentais na realização do curta *Sóis*.

A Marcio e Giuliana Libar, por confiarem a mim seus corpos e memórias em cena.

A Soraya Carneiro Lopes, Maria Grillo e Gyata, e aos Drs. Claudio Araújo e Paulo Becker, pela ajuda (com reiki, terapia floral, bioenergética, homeopatia e psicanálise, respectivamente) na manutenção do equilíbrio físico e emocional nos momentos mais difíceis do processo criativo.

A Ana Gabriela Dickstein e Marina Alice Moreira, por torcerem por mim e pela companhia na diversão fundamental no período.

A Ana Costa Ribeiro, Daniele Saad e Mariana Fontes Gorman, em quem sempre me fortaleço.

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora,
outra que olha de fora para dentro...

(Machado de Assis, *O espelho*)

nunca cometo o mesmo erro

duas vezes

já cometo duas três

quatro cinco seis

até esse erro aprender

que só o erro tem vez

(Paulo Leminski, *Erra uma vez*)

ALTBERG, Maria de Abreu. **Os outros e eu: jogos de autorrepresentação em um filme-ensaio**. Orientadora: Livia Flores Lopes. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 103f.

RESUMO

Esta dissertação investiga estratégias de autorrepresentação no cinema e o papel do cineasta enquanto articulador de narrativas em obras que transitam na porosa fronteira entre documentário e ficção. Um tipo de representação que não é rigorosamente fechada em sua forma produz incertezas, brechas na narrativa, desarranjos em que o processo criativo acaba por se expor ou ao menos ser questionado pelo espectador. Problematiza-se o projeto inicial de realização do filme *Picadeiros*, que propõe que os próprios personagens (Marcio e Giuliana Libar) encenem suas memórias. Como referência, são discutidos títulos como *Nanook, o esquimó*, *Eu, um negro*, *Um filme para Nick*, além dos brasileiros *Serras da Desordem*, *O céu sobre os ombros* e *Esse amor que nos consome*. Conceitos da (auto)biografia trazidos por Pierre Bourdieu, Leonor Arfuch e Gabriela Lírio são apresentados. O papel da memória, matéria-prima do filme poposto, é observado do ponto de vista de autores como Walter Benjamin, Miguel Angel de Barrenechea e Paul Ricoeur. Richard Schechner e Ileana Diéguez Caballero tratam de jogo e liminaridade em uma representação mais livre em sua forma. O filme inicialmente pensado acaba por desdobrar-se no curta-metragem *Sóis*, de caráter pessoal e ensaístico. Arlindo Machado e Ismail Xavier trazem luz ao conceito de filme-ensaio, praticado por cineastas como Agnès Varda e Jean-Luc Godard.

Palavras-chaves

cinema; memória; autorrepresentação; autoficção; documentário; filme-ensaio.

ABSTRACT

This dissertation investigates self-representation strategies in cinema and the filmmaker's role in articulating narratives, in films that cross over the porous border between documentary and fiction. This kind of representation, not strictly closed in its form, produces uncertainties and narrative gaps, a disarrangement that exposes the creative process or at least opens it to questioning by the viewer. We examine the initial project for the movie *Picadeiros*, which proposes that the characters themselves (Marcio and Giuliana Libar) act out their memories. As references, we discuss titles such as *Nanook of the North*; *I, a Negro*; and *Nick's Movie*, as well as Brazilian movies *Hills of Disorder*, *The sky above* and *This love that consumes*. Concepts of (auto)-biography formulated by Pierre Bourdieu, Leonor Arfuch and Gabriela Lírío are discussed as part of our analysis. The role of memory, which is the fundamental base of the proposed film, is observed from the point of view of authors such as Walter Benjamin, Miguel Angel de Barrenechea and Paul Ricoeur. Richard Schechner and Ileana Dieguez Caballero debate the ideas of play and liminality in representations with more formal freedom. The film proposed initially ends up unfolding into the short film *Sóis*, with a more personal and essay-like approach. Finally, Arlindo Machado and Ismail Xavier shed light on the concept of essay films, practiced by filmmakers such as Agnès Varda and Jean-Luc Godard.

Keywords

film; memory; self-representation; autofiction; documentary; essay films

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. Retrovisão	25
1.1. Obsessão de Flaherty (<i>Nanook, o esquimó</i>)	25
1.2. Jean Rouch em Treichville (<i>Eu, um negro</i>)	30
1.3. O fim é o começo (<i>Um filme para Nick</i>)	36
2. O outro em cena: autorrepresentação em três exemplos brasileiros recentes	42
2.1. Dois homens, dois mundos e o mundão (<i>Serras da Desordem</i>)	42
2.2. Demasiadamente humanos (<i>O céu sobre os ombros</i>)	50
2.3. Vida como ato performático (<i>Esse amor que nos consome</i>)	58
3. A travessia: do devir filme ao filme-ensaio	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96
ANEXO	102

INTRODUÇÃO

A menina de cabelos de fogo sempre gostou de criar. Quando pequena, inventava peças de teatro para encenar com as amiguinhas e apresentava para os pais na sala de casa. Também escrevia histórias e pedia para o pai ilustrar. Pensou em estudar cinema, mas, como não suportava mais a escola, prestou vestibular um ano antes de terminar o antigo segundo grau. Escolheu o curso de Comunicação na universidade que permitia essa antecipação, mas não oferecia habilitação em Cinema. Formou-se em Jornalismo, mas não ficou satisfeita com a formação da graduação. Após experimentar várias funções na área audiovisual, a menina, agora mulher, identificou-se com o trabalho de montagem: foco e introspecção. Depois de um tempo, o ofício parecia não satisfazê-la mais totalmente, ela queria aproveitar melhor sua criatividade. Pensou que poderia se arriscar na direção de projetos pessoais. Em consulta a um astrólogo, o trânsito dos planetas demonstrava que era importante atender à necessidade de exercitar a sensibilidade artisticamente. Pensando em temas de projetos para desenvolver, lembrou que uma das amigas que tinham indicado o tal astrólogo havia comentado que ele teria sido peça fundamental de uma bela história de reencontro entre pai e filha.

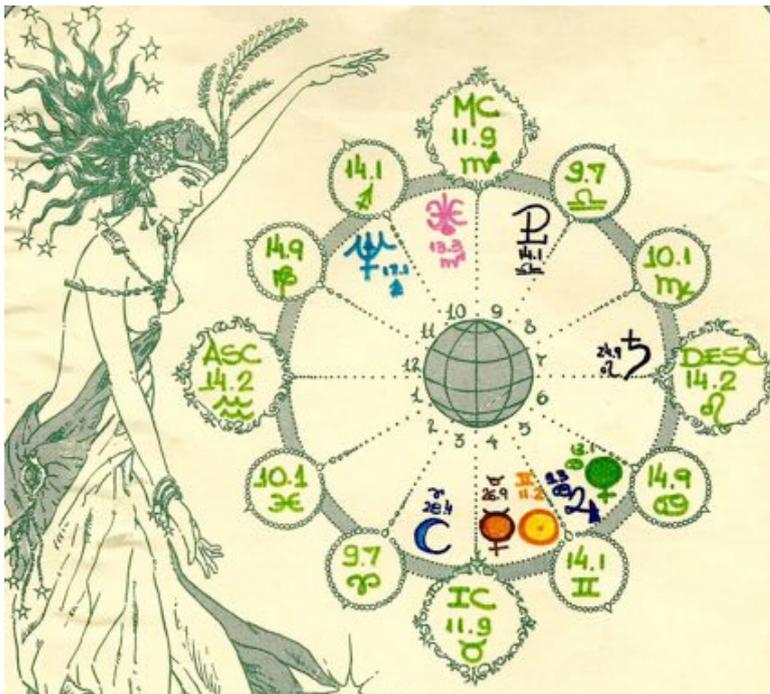


Figura 1 – Representação de meu mapa astral de nascimento

Um breve exercício autobiográfico, criado para o trabalho final da disciplina “A (auto)biografia na cena contemporânea: entre o real e o ficcional” deste Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, introduz esta dissertação. A história de reencontro em questão foi o ponto de partida de meu projeto de Mestrado.

“Essa história daria um filme”, é o que diz muita gente que leu ou ouviu sobre o encontro entre Marcio Libar e sua filha Giuliana. Garoto negro da zona norte, foi impedido de conhecer e registrar a filha, fruto de um rápido namoro com uma menina branca de Copacabana. Marcio engoliu aquela frustração e seguiu adiante. Tornou-se ator e sagrou-se na arte da palhaçaria, reconhecido nacional e internacionalmente.¹ Porém as circunstâncias o fizeram ir atrás daquele elo dezenove anos mais tarde, o que mudaria definitivamente o rumo da vida dos dois. A história de Marcio e Giuliana é marcante, não apenas para eles, como para muitas pessoas que os cercam.

Meu interesse por esse encontro surgiu em um momento em que buscava temas que me afetassem para a realização de uma obra audiovisual. Já haviam me falado superficialmente sobre a história em questão e, ao saber que o astrólogo que iria me atender era peça importante no processo de procura de Marcio pela filha, fiquei especialmente tocada.

No processo de amadurecimento da ideia de desenvolver um projeto sobre a história de Marcio e Giuliana, algumas questões surgiram: o filme poderia ser muito emocionante se interpretado por atores profissionais, que não tivessem necessariamente nenhuma relação direta com a história, porém criteriosamente selecionados e preparados. No entanto, não me agradava a ideia de uma representação estritamente ficcional. Forte também poderia ser abordar a saga desse encontro em um documentário, colhendo depoimentos, ouvindo os pontos de vista dos vários personagens envolvidos. Mas tampouco conseguia simpatizar

¹ Ator e diretor teatral, Marcio Libar encontrou no palhaço sua fonte de inspiração e especialização. Deu início à carreira no teatro de rua. Anos depois criou o palhaço Cuti-Cuti, com o qual ganhou prêmios internacionais. Ministra cursos de preparação de atores e não-atores, como a oficina “A Nobre Arte do Palhaço”, título do livro que escreveu contando sua trajetória. Marcio gosta de dizer que encontrou na arte da palhaçaria não só uma profissão, mas um caminho para o autoconhecimento e uma filosofia de vida.

com a forma documental clássica para esse projeto. Vinha sendo instigada por filmes que optavam por caminhos indefinidos entre os gêneros. As possibilidades criativas da encenação pela via da autorrepresentação dos personagens, em uma proposta artística de definições mais livres, pareciam-me tão interessantes e ricas quanto a própria história do filme e acabaram por consistir no verdadeiro motor de investigação e criação do projeto. O objeto desta pesquisa logo tornou-se o **processo** de realização de um filme.

A experiência acumulada no ofício de montadora de filmes e séries de televisão levou-me a desenvolver uma relação curiosa com os atores ou personagens em cujas imagens mergulho na ilha de edição, tanto na ficção quanto no documentário. É uma forte sensação de presença com os corpos cujos gestos meu trabalho me permite manipular, lapidar, construir e desconstruir, fotograma a fotograma da imagem. Cria-se uma proximidade, não física, mas que não deixa de ser intensa. Por mais que o material filmado pareça ter vida própria e norteie o trabalho, tem-se a sensação de controle do processo, principalmente no que concerne ao trabalho desses corpos em cena.

O processo de realizar um filme pareceu-me representar a possibilidade de experimentar uma certa quebra desse (ilusório) controle: além de eu pretender convidar um outro montador para posteriormente lançar um olhar externo sobre o material trabalhado, o fato de estar desde o início na posição de diretora faz com que eu me coloque em uma situação de maior risco e exposição ao ter de lidar com todos os acasos do processo, que não apenas no ambiente contido e quase anônimo da ilha de edição.

O interesse da dissertação é investigar estratégias de construção de narrativas de autorrepresentação (que frequentemente envolvem uma autoficcionalização) e o papel do realizador - enquanto artista - no processo. Através de incertezas, de brechas na narrativa, dos desarranjos que esse tipo de representação que não é rigorosamente fechada em sua forma produz, o processo criativo acaba por se expor ou ao menos ser questionado pelo espectador. Aparece a sugestão do encontro entre o diretor e o indivíduo/personagem/ator que trabalha nessa tríplice fronteira de sua própria existência e atuação.

O cineasta Eduardo Coutinho falava em legitimar o outro. No documentário *Eduardo Coutinho, 07 de Outubro* (Carlos Nader, 2013), questionado sobre sua notável capacidade de extrair depoimentos tocantes de seus entrevistados, Coutinho afirma que procura fazer, da diferença que existe entre ele e os personagens, um trunfo. À frente da câmera, na mesma posição em que seus entrevistados são colocados, ele diz: “A necessidade de ser ouvido é uma das mais profundas - se não a mais profunda - das necessidades humanas. Ser ouvido é ser legitimado em sua mediocridade. Agora, quem é que ‘tá preocupado em legitimar o outro? ‘Tá preocupado em se legitimar”.²

O presente projeto ressoa em obras de diferentes artistas e teóricos que vêm se confrontando com imbricações do real e do ficcional no campo das artes contemporâneas, questão recorrente na história da cultura ocidental, intensificada no atual contexto de convergência midiática. Interessam-me obras que conseguem confundir a crença do espectador acerca do que se vê, em um processo de percepção que, como afirmam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita ao analisar alguns documentários brasileiros recentes, “seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível” (LINS, MESQUITA, 2011, p. 81), por ampliar possibilidades criativas no gênero. O espectador é transportado a um estado fronteiro, numa experiência de crise, onde a ordem de representação é perturbada e dá lugar a uma outra ordem, mesmo que temporariamente.

² Fala do diretor transcrita do filme, visto no cinema do Instituto Moreira Salles RJ em 2014.

Projeto

- Pai que "dembra" que tem uma filha depois de ir num astrólogo. Vai atrás dela no Orkut. Se encontram, têm mil afinidades. Tiram farinha a vida um do outro pra melhorar, definitivamente.

Encerra uma história com os próprios pai e filha, que também são atores.

- // -

- Rapaz negro encruada menina branca de ~~12~~ 12 anos. Família dela é veementemente contra. Ele bloqueia uma história durante muito tempo, inclusive tem um discurso quase contra ter filhos. Num consulto a um astrólogo, o mapa (e cartas do tarô) sinalizam que ele deve resgatar uma história.

Usa os personagens reais (pai e filha da história*) num limite tênue entre realidade e ficção.

Unirão da palhaçaria, profissão do pai.

* astrólogo (também!)
(adl o tratamento que fez na época)

Figura 2 – Anotações do início do processo

Primeiramente intitulado *Picadeiros*, o curta pretendia fazer um recorte de situações vividas pelos personagens quando descobriram-se pai e filha. Enquanto buscava-se o aporte financeiro necessário ao desenho de produção imaginado, foram realizadas algumas gravações com os personagens principais, no intuito de amadurecer a linguagem e propor apontamentos, frações que formariam um filme em processo. Cada trecho produzido acabava por suscitar uma reflexão sobre as escolhas estéticas e narrativas, provocando digressões sobre possibilidades futuras. Durante um tempo, trabalhei com a ideia de apresentar esses pedaços de filme como um trabalho prático, em que diversas cenas que funcionavam sozinhas representariam tentativas de se chegar a um conjunto que fizesse sentido. Sobre a ideia de obra em fragmentos, Roland Barthes escreveu:

O Zen pertence ao budismo *torin*, método de abertura abrupta, separada, rompida (o *kien* é, pelo contrário, o método de acesso gradual). O fragmento (como o haikai) é *torin*; ele implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que ele diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como um cunho, o que se chamaria outrora um “verso”. (BARTHES, 2003, p. 109)

Essas experimentações foram aumentando as dúvidas e inquietações a respeito do projeto, em um processo que demandava um tempo de trabalho prático e reflexivo que ultrapassaria a duração do Mestrado. A ideia de *Picadeiros* passou a se configurar como um projeto de longa-metragem, para cujo desenvolvimento será buscado um financiamento específico. Já o trabalho prático apresentado junto a esta pesquisa é um desdobramento mais autoral do projeto, o curta-metragem intitulado *Sóis*. O filme é uma tentativa de realizar um exercício dialógico com elementos da história dos personagens de *Picadeiros*, Marcio e Giuliana, em um processo de associação intencionalmente livre e subjetivo.

Com *Sóis*, procuro coroar o fim deste ciclo acadêmico com o resultado de uma experimentação onde fosse possível trabalhar mais radicalmente aspectos ensaísticos de linguagem. O caráter ensaístico permitiu que eu conduzisse o pensamento de maneira mais intuitiva, já que, como observa a pesquisadora Juliana Franco,

...o ensaio nos apresenta um indivíduo (ou cineasta) que quer se fortalecer como sujeito, como um processo de subjetivação, para dar um lugar para que esta subjetividade possa existir justamente em meio ao mundo. (FRANCO, 2010, p. 111)

Por meio do filme-ensaio, um entre-gêneros de cinema que não se pretende puro (ALMEIDA, MELLO, 2012), pode chegar a uma construção mais aberta onde subjetividades esboçadas no projeto *Picadeiros* foram incorporadas de maneira mais intensa, no contato com lembranças de infância que revelam sentimentos comuns a muitos indivíduos.



Figura 3 – Bastidores do processo do filme Picadeiros

*

Vinculado à linha de Experimentações da Cena (Formação Artística) deste Programa de Mestrado, meu projeto é, portanto, teórico-prático. Parte-se do processo de criação de um filme para dialogar com pensadores e outros artistas que abordam questões semelhantes. Essa articulação entre o pensar a teoria e o próprio fazer proposto pelo Programa pretende-se o mais fluido possível nesta escrita.

O trânsito na fronteira não tão estanque entre documentário e ficção marca a arte cinematográfica desde sua origem. Os dois gêneros podem ter diferenças por vezes tênues, na medida em que ambos são representantes parciais e subjetivos da realidade, e em muitos casos flertam entre si. O primeiro capítulo lançará um olhar sobre alguns momentos pregressos em que o cinema mundial abrigou hibridizações entre formas documentais e ficcionais que interessam a esta pesquisa. Ainda que já analisados e discutidos em outros estudos, a maneira pioneira com que trabalham a representação de seus personagens, na frágil fronteira entre o real e a encenação, torna-os referência para o processo de meu filme.

Visitaremos o inaugural *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), onde o diretor constrói claramente uma cena cinematográfica calcada em um personagem real. Considerado uma das referências da origem do cinema documentário, o filme é uma construção dramática sobre uma realidade estudada, onde pequenas narrativas foram criadas em função de um roteiro a ser cumprido.



Figura 4 – *Nanook, o esquimó*

Do *cinema verdade* francês³, que assumia a presença da câmera como propiciadora de trocas e provocadora de surpresas (ROITMAN, 2009), falaremos de *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958). Em obra seminal, o diretor torna os personagens reais retratados na Costa do Marfim co-autores de uma narrativa em que lhes é dada a oportunidade de representar suas vidas de maneira fabuladora e onírica.



Figura 5 - *Eu, um negro*

³ Cinema Vérité, ou Cinema Verdade, é uma vertente de pensamento no documentário semelhante ao Cinema Direto, sendo muitas vezes confundido com ele. Surgido nos Estados Unidos na virada dos anos 1950 para os anos 1960, o Cinema Direto tinha como prerrogativa uma abordagem documental capaz de apreender o real sem qualquer interferência do diretor e da sua câmera. Com uma estética que ficou conhecida como *fly on the wall*, nela o diretor deveria ser um observador objetivo como uma “mosca na parede”. Já no Cinema Verdade o cineasta ocupa um papel mais ativo em uma visão da realidade que é alterada pela própria presença da câmera.

A estrutura de *Um filme para Nick*⁴ (Wim Wenders, 1980), traz mais referências à discussão sobre a relação entre diretor e personagem em uma obra de construção documental e ficcional híbrida, nas instâncias autoral e ética, já que o filme acompanha um personagem agonizando em cena de forma voluntária e consciente.

A produção cinematográfica brasileira recente tem se mostrado bastante inventiva em linguagens e propostas de narrativas que envolvem a autorrepresentação. O segundo capítulo traz três filmes que, utilizando-se do dispositivo⁵ de personagens que reencenam suas próprias histórias, jogam com o cruzamento entre o espaço cotidiano e o performático.

Serras da Desordem (Andrea Tonacci, 2006), lança luz sobre a saga de um índio que vagou solitário por dez anos após fugir de um ataque a sua tribo. Conheceremos as motivações do cineasta, as nuances do encontro com os personagens e a delicada construção em conjunto de uma narrativa rica e complexa em temática e construção.



Figura 6 – *Serras da Desordem*

⁴ Utilizo o título da edição brasileira em dvd do filme. Alguns textos se referem à obra como *O filme de Nick*.

⁵ Entende-se aqui por dispositivo “a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça.” (LINS, MESQUITA, 2011, p. 56)

O céu sobre os ombros (Sérgio Borges, 2011) acompanha o cotidiano de três personagens anônimos na cidade de Belo Horizonte. Eles ganham nomes fictícios, porém a vida que representam é supostamente a deles mesmos (ou a que desejam que se acredite ser). Os personagens do filme são complexos e em muitas situações despertam a dúvida sobre a autenticidade de seus gestos à frente da câmera, efeito gerado por uma construção do cineasta. Como afirma o realizador português Pedro Costa,

nos melhores casos, uma personagem é uma concentração de muitas pessoas num só corpo. Mas é a pessoa que me interessa, e o trabalho que fazemos a dois ou a três, esta reinterpretação da sua vida e esta redefinição da distância entre nós”. (COSTA, NEYRAT, RECTOR, 2012, p. 82)

Esse amor que nos consome (2012), de Allan Ribeiro, acompanha um casal que vive e trabalha com dança em um casarão abandonado no centro do Rio de Janeiro. Em meio à criação artística, religiosidade e especulação imobiliária, o diretor constrói um registro poético em conjunto com seus personagens, em uma narrativa pontuada por breves suspensões performáticas.



Figura 7 – *Esse amor que nos consome*

A proposta da pesquisa é fazer uma leitura particular de filmes que, embora diferentes entre si na temática e na forma, dialogam com a abordagem inicial do projeto *Picadeiros* em diversos aspectos. São muitos os filmes e diretores na cinematografia contemporânea mundial que conversam com meu projeto na questão da autorrepresentação e que poderiam servir de referência à pesquisa. Para reduzir o escopo, utilizei como critério, dentre títulos pelos quais tenho apreço, realizações cujos processos me despertam interesse e admiração, em uma aproximação por vezes menos racional que afetiva. Com relação aos títulos brasileiros, procurei reunir jovens realizadores (*O céu sobre os ombros* e *Esse amor que nos consome* são os primeiros trabalhos em longa-metragem dos respectivos diretores) e trazer um autor mais experiente, mas que havia ficado um longo período sem lançar um filme em circuito. Todos eles possuem marcas artísticas significativas impressas em suas obras e em suas falas sobre o próprio fazer cinematográfico, com uma inquietação artística que muito valorizo.

Na compilação *Escritos de artistas. Anos 60/70*, vemos que, a partir dos anos 60, a reflexão teórica torna-se um instrumento interdependente à criação da obra de arte, em um contexto em que “a ‘fala na primeira pessoa’ adquire o estatuto de marca de uma autoria, cujo signo, a assinatura, não necessariamente, ou quase nunca, está fisicamente ligado à materialidade da obra” (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 23). O processo de realização da obra passa a ser incorporado, numa atitude que, como afirma Jean-Claude Bernardet, “coloca a obra final como uma das potencialidades do processo de criação e acaba valorizando mais este do que aquela” (BERNARDET, 2003). Interessa-me enormemente acessar registros de experiências de criação de artistas, em que a obra ganha uma outra camada estética, quase independente mesmo.

No terceiro capítulo, procuro discorrer sobre as etapas do processo de concepção de meu filme. Através do diálogo com questões teóricas, busca-se transformar as inquietações e angústias em potências criativas. Pontos acerca da (auto)biografia serão abordados. Merece atenção a ideia de biografia para a qual Bourdieu (2005) atenta, o uso biográfico como estratégia de produção de si. Segundo o autor, não se pode separar a existência dos indivíduos de um relato do conjunto de histórias que formam a vida. A autora argentina Leonor Arfuch também apresenta um pensamento sobre o que cunhou de espaço biográfico, em

que as “construções do eu e do outro” (ARFUCH, 2010) representam a reflexão de nossa própria subjetividade contemporânea em um espaço aberto em suas temporalidades.

Para além do foco nos títulos selecionados nos capítulos anteriores, outros filmes e diretores virão em afluência, com a função de oferecer referências e proposições ao trabalho de definição da linguagem do filme *Picadeiros* e ao posterior desdobramento no curta *Sóis*. Discutir-se-á a opção pelo filme-ensaio como uma alternativa de abordagem do material biográfico alheio, numa visão de que a apreensão da vida do outro envolve um olhar do cineasta para si. Como a afirmação da cineasta belga Agnès Varda, que diz se interessar mais por “os outros e eu” do que por “eu e os outros”⁶, onde o outro é habitante de um labirinto de espelhos (LÍRIO, 2015) que faz revelar muito da própria autora. Essa construção híbrida faz emergir um espectador que, ao se deparar com uma obra cujo processo é parte do resultado final, acaba sendo instigado a tentar decifrar se o que se vê é real ou “franco teatro” (XAVIER, 2008, p. 16).

Ao abordar o processo colaborativo de criação e realização de um filme dentro do universo acadêmico, a relação do pesquisador com todo o manancial teórico pode ser encarada também como um procedimento especular de apreensão. Em seu relato autobiográfico, Barthes fala sobre o “direito de visão”:

Com as coisas intelectuais, fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer; submetemos os objetos de saber e de dissertação – como em qualquer arte – não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento dos efeitos. (BARTHES, 2003, p. 105)

O conhecimento apresentado atravessa o filtro do artista-pesquisador, que absorve aquilo que mais o afeta, influenciando sua prática e alimentando de volta a teoria com paradigmas subjetivos a partir de sua experiência.

⁶ Citação a partir de depoimento de Varda em episódio dedicado à cineasta na série televisiva *Os Resistentes*, dirigido por Paula Gaitán e Eryk Rocha. Exibido no Canal Brasil em 13/01/2016.

1. Retrovisão

“O acaso, flor da realidade”

Eduardo Coutinho

1.1. Obsessão de Flaherty (*Nanook, o esquimó*)

Ao abordar uma construção que joga com as fronteiras entre documentário e ficção, é inevitável trazer à tona o já tão estudado *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty. Não apenas por seu caráter histórico e pioneiro, mas principalmente por evidenciar a paciência no empreendimento e a cumplicidade entre o realizador e seus personagens, elementos caros ao processo de realização de meu próprio filme. Como afirmou Jean Rouch, para Flaherty, “observar os homens era também ser observado, ser aceito por eles.” (FLAHERTY, 2015, p. 89).

Explorador de minas, cartógrafo e geólogo de profissão, o americano Flaherty foi incumbido por seu patrão Sir William MacKenzie, construtor da ferrovia transcontinental Canadian Northern, de levar, como parte do equipamento de expedições iniciadas em 1910, uma aparelhagem de filmagem. A expectativa era, como o próprio Flaherty conta, “de que filmássemos a vida do Norte e dos esquimós, o que poderia se provar de grande valia para de alguma maneira ajudar a custear algumas despesas de explorações” (ROUCH, 2015, p. 12). O interesse inicialmente comercial e de apoio ao trabalho principal de exploração foi sendo substituído, ao avançar das longas expedições, por uma genuína curiosidade cinematográfica.

No letreiro que abre o filme, o diretor narra o processo de realização e logo afirma que a companhia de apenas dois ou três esquimós nas duras expedições permitiu uma visão sobre suas vidas e um respeito profundo por eles. Tendo registrado imagens do cotidiano desses esquimós nas primeiras expedições, Flaherty iniciou a montagem do material captado quando retornou à civilização, mas o filme se perdeu em um incêndio. “Embora parecesse uma tragédia na época, pode ter sido sorte ele ter se queimado, pois era bem amador” (ROUCH, 2015, p. 12). Flaherty decide então voltar à região com o intuito exclusivo de

realizar novas filmagens, desta vez centradas em um único personagem que desse conta de representar o universo dos esquimós. Assim ele se aproxima do personagem Nanook, de sua mulher Nyla e seus filhos.

O filme constrói-se com total cumplicidade dos sujeitos filmados, que, como já é sabido, embarcaram no jogo de representação, não hesitando em repetir especialmente para a câmera situações vivenciadas anteriormente. Para Jean Rouch,

não se tratava de fazer um documentário (Flaherty sempre recusou essa palavra) ou um registro documental da vida primitiva, tratava-se de contar uma história tão antiga quanto o mundo, a da luta de um homem contra uma natureza pródiga em dádivas e sofrimentos. É a história que Flaherty e seu amigo Nanook contam. (ROUCH, 2015, p. 84)

Um dos momentos mais marcantes do filme, a extenuante caça à morsa, foi produzido de maneira que pudesse servir à filmagem, e não apenas à necessidade de alimentação do grupo expedicionário:

... uma a uma, as cabeças de um grande bando de morsas perto da orla despontavam acima do mar, suas cruéis presas reluzindo ao sol. Enquanto elas estivessem na água nenhum filme poderia ser feito, de modo que voltamos ao acampamento. (FLAHERTY, 2015, p.14)

Quando finalmente acontece a luta para capturar a morsa atingida pelo arpão de Nanook, Flaherty, apesar de integrado ao grupo, preocupa-se exclusivamente em filmar: “repetidamente a equipe pedia que eu usasse a arma, mas a manivela da câmera era meu único interesse e eu fingia não entender”. (FLAHERTY, 2015, p.15)

Em seus relatos, o diretor conta que logo revelou os negativos e mostrou a cena da caça aos esquimós que participavam do filme. Essa atitude foi determinante para que se estabelecesse a confiança entre Flaherty e seus personagens, fundamental para que o objetivo do registro cinematográfico fosse atingido.

Tendo a caça à morsa se provado tão exitosa, Nanook aspirou a conquistas maiores. A primeira delas seria uma caça ao urso no cabo Sir

Thomas Smith que jazia a cerca de 320 quilômetros norte acima de nós. “Lá”, disse Nanook, “é onde a urso se entoca no inverno. Eu sei, pois lá as caçei, e acredito que lá poderemos obter a melhor *aggie* (imagem)”. (FLAHERTY, 2015, p. 16)

Assim desenrola-se toda a filmagem: uma captura do real encenado especialmente para a câmera, com a conivência dos retratados. Felipe Bragança atenta para o contexto da obra na história do cinema (a estreia do filme foi em 1922):

... ele registra o momento em que o cinema descobre em seu aparato técnico a possibilidade de uma dramaturgia liberta dos padrões de captação, iluminação, interpretação e segurança dos palcos-estúdios – expandindo os domínios da narrativa dramática para além do teatro encaixotado. (BRAGANÇA, 2007)

No processo já iniciado de *Picadeiros*, o que de *Nanook*, o *esquimó* mais serve-me de referência é a construção do filme em conjunto com os personagens, a partir de uma relação gradual de aproximação e respeito. Esse é um dos constantes desafios com que me deparo no processo do filme: criar estratégias de proximidade e convencimento dos personagens que os façam mergulhar em um projeto que tem por base passagens de suas biografias, mas que são, em primeira e última instância, meu recorte pessoal sobre essas vidas. Nesse processo, lida-se naturalmente com momentos de curiosidade e ansiedade dos personagens, que, ao me emprestarem suas memórias, têm grande expectativa quanto ao resultado e o impacto do trabalho em suas vidas e mesmo em suas carreiras artísticas. No desenrolar do processo, fomos estabelecendo uma relação de confiança que me permitiu construir com eles os fragmentos de que o filme vem sendo formado, mesmo que não tenhamos certeza absoluta do resultado desse material em conjunto.

Vale aqui um desvio para lembrar uma passagem de *As praias de Agnès* (Agnès Varda, 2008). Realizadora de filmes-ensaios, “Varda manifesta suas pequenas surpresas diante do mundo e motiva seus espectadores a fazerem o mesmo” (FRANCO, 2010, p. 109). Neste filme, a autora revisita sua própria biografia da maneira poética que lhe é característica. Em determinado momento, a cantora e atriz Jane Birkin, depois de participar de algumas cenas alegóricas de

um filme nitidamente fragmentado, pergunta à diretora: “Acha que isso vai dar certo? Estamos filmando em pedaços”. Ao que Varda responde: “É como montar um quebra-cabeças. Você coloca as peças aqui e ali, até que tudo se junta, mas tem um buraco no meio. Isso acontece em alguns jantares. Fica todo mundo em silêncio e de repente alguém diz: ‘Cante uma música’!” Na montagem segue-se um duo de Birkin com Serge Gainsbourg, interpretando uma canção cujo refrão é *un peu de je, un peu de moi* (um pouco de eu, um pouco de mim). Varda volta na cena seguinte e fala em *off*, sobre imagens de fotos e objetos : “Eu bagunço o ‘je’ e o ‘moi’, depois arrumo um pouquinho”.⁷



Figura 8 – Agnès Varda e Jane Birkin

Assim tem se desenrolado o processo de feitura de nosso *Picadeiros*: memórias e gestos de meus personagens/atores transformam-se em fragmentos-cenas atravessados por meu olhar como diretora. Após uma cena gravada, Marcio Libar perguntou-me se eu acreditava que o que vínhamos fazendo daria certo. Respondi que sim, porém ciente de que esse tipo de filme aposta também no risco e no acaso, nas várias tentativas de encenação até se chegar a um resultado que faça sentido.

⁷ Tradução minha da transcrição do diálogo original do filme.

Voltando ao *Nanook* de Flaherty, a exaustiva construção do diretor em conjunto com seus personagens permitiu que o filme imprimisse um registro que até hoje permanece como emblema de uma encenação que ofusca as barreiras que separam documentário e ficção.

Um falso filme de registro ou um registro fiel de uma re-encenação? Diante das ebulições de novos realismos e outras tantas falsidades, o filme de Robert Flaherty permanece inigualável, ignorando e reinventando os limites de território e gênero, sobrevoando a todos no rosto inimitável de seu esquimó. *Nanook* é *Nanook* e é cinema. Nada mais do que tudo isso. (BRAGANÇA, 2007)

O etnólogo e cineasta francês Jean Rouch considerava Flaherty uma referência na aproximação com os povos estudados, um etnógrafo que, “sem saber e sem querer, talvez tenha dado àqueles que se dedicam ao estudo dos outros homens uma grande lição de paciência e tenacidade” (ROUCH, 2015, p. 89). Atenta ainda para a sutil percepção do real que deve ser transposta em filme:

Flaherty compreendeu de saída aquilo que muitas vezes buscamos em vão: que um filme etnográfico perfeito deve resultar de uma dialética delicada entre o fato observado e o fato filmado: o “significante” cinematográfico não pode ser mero reflexo do “significado” etnográfico. Quanto mais profundo é o conhecimento, mais complexa é a sua elaboração em imagens. (ROUCH, 2015, p. 89)



Figura 9 – Bastidores de *Nanook*, o esquimó

1.2. Jean Rouch em Treichville (*Eu, um negro*)

É de Jean Rouch outro importante título para as discussões propostas nesta pesquisa e referência essencial ao meu projeto de experimentação prática: *Eu, um negro*. Neste filme, que data de 1959, Rouch subverte as fronteiras entre pesquisador e objeto no gênero etnográfico de cinema, criando dispositivos que implodem sutilmente as fronteiras entre documentário e ficção ao trabalhar mecanismos de encenação no retrato da realidade. Com este filme, Rouch tornou-se um dos principais cineastas franceses de sua época e influenciou diretamente o movimento da *Nouvelle Vague*. Foi em uma crítica dedicada ao filme em questão na revista *Cahiers du Cinéma* que Godard escreveu a célebre frase: “todo grande filme de ficção tende ao documentário e todo grande documentário tende à ficção e, quem optar por um, encontrará necessariamente o outro no fim do caminho”. (GODARD, 1959, p. 21)

Assim como em *Nanook* de Flaherty, Rouch explicita logo no início do filme a empreitada: durante seis meses, acompanhou alguns jovens migrados da Nigéria em Treichville, arredores de Abidjan, Costa do Marfim. Na narração do diretor em *off*, sabemos que a proposta foi que os personagens selecionados desempenhassem seus próprios papéis, “onde podiam dizer e fazer tudo. Foi assim que improvisamos este filme”.⁸ De início, o espectador é informado de que está diante do resultado de um processo até então pouco usual. Quando Rouch fala sobre o imprevisto do processo na primeira pessoa do plural, deixa claro que inclui os personagens/atores na autoria da obra.

Acompanhamos então o cotidiano do protagonista Edward G. Robinson (nome fictício de Oumarou Ganda, ex-combatente na primeira guerra da Indochina), que ganha o status de narrador do filme. O novo artifício aqui é que Rouch convida o rapaz e os demais personagens a comentar suas imagens de modo espontâneo a partir das cenas montadas, numa outra camada de som em *off*. Os personagens fazem assim uma releitura de sua própria realidade filmada, em um jogo em que eles e o diretor são responsáveis pela construção do filme.

⁸ Transcrição da legenda em português de *Eu, um negro*.

Segundo Kiko Dinucci, “Rouch aplica aqui a sua antropologia compartilhada, trata a personagem não como um objeto de estudo, mas sim como um participante, um cúmplice e parceiro” (DINUCCI, 2011).

O resultado é uma construção instigante, que não deixa de ser documental e etnográfica ao mostrar a realidade africana, porém onde é permitido ao personagem incorporar à sua realidade seus sonhos e anseios, com muitas referências às culturas europeia e americana vigentes na época. Robinson nos apresenta outros personagens, o boxeador Eddie Constantine e a sedutora Dorothy Lamour. A dura realidade desses jovens, narrada de maneira direta por Rouch na abertura do filme, ganha contornos poéticos e idílicos na voz do protagonista. Uma das cenas que ilustram esse efeito é quando vemos a jornada de trabalho de Edward carregando pesados sacos no porto da cidade. Enquanto a imagem nos mostra um trabalho braçal, muito exigente fisicamente, a narração dele diz “a vida é assim... a vida, os sacos. Os sacos são como nossos amigos”.

Ao pesquisar sobre o filme, pude saber que Ganda (que interpreta Robinson) na verdade trabalhava para Rouch como assistente de pesquisa, e não carregando os pesados sacos diariamente no porto. Em dissertação de Mestrado inteiramente dedicada ao filme, Lessandro Sócrates conta:

As entrevistas não afirmam diretamente, mas nos levam a supor que Ganda havia passado pela difícil situação de Robinson algum tempo antes, e que na hora de compor o personagem de ficção, teria recorrido a essa experiência passada, baseando o personagem não na pessoa que era naquele momento, mas na pessoa que havia sido anteriormente. (SÓCRATES, 2009, p. 19)

De todo modo, tal artifício não deixa de atingir a intenção etnográfica inicial de mostrar o cotidiano de um imigrante na região, e para isso recorre-se à encenação de uma situação que, apesar de não fazer parte da vida daquele personagem específico, representaria um grupo que o diretor ambicionava retratar. Como supõe Sócrates,

É provável que, ao lado do projeto declarado no início do filme de seguir jovens e registrar suas atividades rotineiras, suas vidas, esse desejo de representatividade tenha sido responsável por várias escolhas do filme, que, dessa forma, oscilaria entre o verdadeiro e o verossímil, o singular e o representativo, numa tensão que [...] foi trazida para dentro do filme. (SÓCRATES, 2009, p. 20)

Em outra cena, o personagem permite-se debochar da religiosidade, quando diz-se muçulmano, mas confessa ir aos cultos apenas para adorar as moças que rezam. Então passa a comentar sobre as imagens de diferentes mulheres que passam, uma muito velha pra ele, outra, bonita... Depois segue-se uma bela sequência do mesmo personagem estendendo um tapete fora da mesquita (já que, como ele explica, não havia lugar para todos do lado de dentro). Em seguida, o personagem Eddie Constantine comenta uma partida de futebol de domingo. Também exalta a beleza feminina: “Antes de rezar, tenho de ter uma mulher. Temos tempo pra isso.”

O escritor, professor e crítico francês Serge Doubrovsky, considerado o fundador da autoficção literária com seu romance *Fils* (1977), associa o gênero ao sonho: “um sonho não é a vida, um livro não é a vida. Como dizia Sartre, viver ou contar, não se pode fazer os dois ao mesmo tempo” (DOUBROVSKY, 2014)⁹. O cineasta português Pedro Costa, que, apesar de trabalhar com personagens reais em títulos como *O quarto de Vanda* e não classificar seus filmes como documentários, aposta que

Um filme não é a vida, O filme deve poder transmitir determinadas sensações, determinadas impressões de uma vida. *No quarto de Vanda* nunca será as Fontainhas, mas sempre meu olhar e o olhar das pessoas sobre o seu bairro. (COSTA, NEYRAT, RECTOR, 2012, p. 83)

Assim como o escritor que nos oferece o sonho que faz da própria vida, em *Moi, un noir*, apesar de sabermos desde o início tratar-se de um dispositivo de encenação, somos levados a crer naquela realidade particular, onde “já não importa se as personagens interpretam, encenam, são reais ou fictícias, o que importa é que seus anseios e sonhos são humanos e, por isso, extremamente verdadeiros” (DINUCCI, 2011). Ou como nos diz Gilles Deleuze:

... percebemos em primeiro lugar que a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver

⁹ Tradução minha do original: un rêve n'est pas la vie, un livre n'est pas la vie. Comme disait Sartre, vivre ou raconter, on ne peut pas faire les deux en même temps”.

subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou. (DELEUZE, 2005, p. 184)



Figura 10 – *Eu, um negro*

Pretendo trazer algo dessa maneira generosa e inventiva de mostrar o universo dos personagens em meu projeto de filme, colocando sobre o real um filtro que seja a conjugação de meu olhar sobre meus personagens com o olhar dessas figuras sobre seu próprio mundo. A construção é, assim como em *Eu, um negro*, calcada na polifonia, ao dar voz autoral aos protagonistas e também ao levar testemunhas da história para contar cada uma a sua “verdade” em um picadeiro de circo. O fato de meus personagens, Marcio e Giuliana, lidarem cotidianamente com o universo do teatro e da palhaçaria só contribui para a ideia de uma forma híbrida de representação, que permita que esse “mundo encantado” (como eles denominam seu campo de atuação) seja incorporado na própria forma do filme.

A ideia difundida por Rouch do pacto que envolve diretor, atores/personagens e espectadores diante da realidade que o filme cria tem norteado meu processo criativo. Esse aspecto permite uma certa liberdade no retrato do real.

...o problema todo é saber manter a sinceridade, a verdade para com o espectador, nunca esconder o fato de que estamos diante de um filme... Uma vez estabelecido esse pacto de sinceridade entre filme, atores e espectador, quando ninguém está enganando ninguém, o que interessa para mim é a introdução do imaginário, do irreal. Usar o filme para contar aquilo que apenas pode ser contado em forma de filme. (ROUCH *apud* BRAGANÇA, 2004)

No filme, reencenaremos um episódio que aconteceu dez anos antes. Os personagens estão visivelmente mais velhos, porém isso não significa um empecilho para que eles próprios se representem dez anos mais jovens, e não necessariamente com auxílio de maquiagem. A informação temporal pode estar contida em uma simples fala que fuja do tom ficcional e que nos lembre se tratar de uma representação (como na cena do telefonema, descrita no próximo capítulo, em que Marcio comenta o que sentiu quando o fato aconteceu antes). Mais importante que ser fiel a um acontecimento, o processo do filme torna-se o próprio acontecimento, aproximando-se da definição de Jean Louis Comolli sobre o Cinema Direto:

Não existe um mundo pré-fílmico (seja ele reconstituído ou “verdadeiro”, imediato, onde nada se muda) diante do qual o cinema se colocaria e de onde sairia o filme, mas exclusivamente um mundo fílmico, produzido pelo filme, e dentro do filme, simultaneamente e conjuntamente à fabricação do filme. (COMOLLI, 1969 *apud* SÓCRATES, 2009, p.11)¹⁰

¹⁰ Tradução minha do original: “Il n’y a pas un ‘monde pré-filmique’ (qu’il soit reconstitué ou ‘vrai’, immediate, n’y changeant rien) devant lequel le cinema se placerait et d’où il tirerait le film, mais très exclusivement un monde filmique, produit par le film, et dans le film, simultanément et conjointement à la fabrication du film”.



Figura 11 – Fotograma de Eu, um negro

1.3. O fim é o começo (*Um filme para Nick*)

Saltamos agora mais de vinte anos na linha do tempo para falar de *Um filme para Nick* (Wim Wenders, 1981). O longa-metragem acompanha um período de convivência entre o alemão Wenders e seu amigo Nicholas Ray, cineasta americano consagrado por títulos como *Juventude Transviada*, *No Silêncio da Noite* e *Johnny Guitar*. Aqui também há, na abertura do filme, a narração na voz do diretor explicando o mote da produção: ele chega a Nova Iorque para passar alguns dias no apartamento de Ray, cuja saúde encontrava-se extremamente debilitada devido a um câncer. A experiência entre diretor e personagem vai além do que vimos em *Nanook* e *Eu, um negro*, já que aqui o diretor é assumidamente parte do filme, presente diante da câmera.

De início, percebe-se não se tratar de um documentário captado espontaneamente: os planos da sequência da chegada de Wenders ao apartamento de Ray denunciam uma preparação prévia de onde posicionar a câmera. O diretor alemão é recebido pelo assistente de Ray, que o convida a descansar no sofá da sala até que Nick desperte. Enquanto Wim tenta cochilar, ouvimos o som de Nicholas tossindo no quarto, o que torna-se ainda mais angustiante com o comentário em *off* de Wenders sobre a gravidade do câncer do americano. Se ainda restasse alguma dúvida sobre o filme ser ou não encenado, ela cai por terra na cena seguinte, em que o despertador toca na cabeceira de Ray e ele acorda: a ação é acompanhada pela câmera em um lento movimento de *travelling*, o que sabidamente demanda um ensaio para coordenar câmera, personagem em quadro e iluminação.

Logo depois, a montagem acaba por denunciar propositadamente o dispositivo híbrido de encenação. Quando Ray e Wenders estão conversando em cômodos separados do apartamento, o assistente de Ray surge apontando uma câmera de vídeo para o alemão. Seguem-se então planos no formato mais rude de *vhs*, que funcionam como uma espécie de *making of* do filme, quando vemos a câmera de cinema em quadro e parte da equipe no ensaio da cena que acabamos de assistir, Wenders dando instruções ao velho Nick e aos profissionais no *set*. Nick pergunta se está parecendo atuação. Wenders

responde a ele que não. A edição volta para o filme em película, e então a encenação fica ainda mais clara quando, no meio de um diálogo, Ray pede a Wenders que repita uma pergunta que acabou de fazer. Wim pede a deixa a Nick, que repete o fim da frase anterior.

Além de jogar com a dúvida sobre atuação ou realidade, o filme ainda dá conta de abordar a questão ética que paira ao vermos um homem idoso diante da morte sendo submetido à encenação de sua própria dor. Em um diálogo entre os dois cineastas, Wenders faz um exame de consciência ao expor seu receio em se sentir atraído pela fraqueza e pelo sofrimento de Ray: “Se isso acontecesse, teria que abandonar você, porque sentiria como se estivesse abusando de você”. Nick tranquiliza o amigo: “Isso não vai acontecer”.¹¹

É verdadeiramente impossível separar a verdade da encenação em *Nick's Film*, mas tampouco importa. O câncer de Ray é verdadeiro, e suficiente. Seus gestos, olhares, voz envelhecida, feição destruída pela doença, mas sem jamais largar o cigarro – a pose clássica de Ray, encarando os atores segurando o pito, é cena marcante do filme dentro do filme, enquanto ele mesmo tenta dar prosseguimento a testes de elenco para o filme que, segundo o material restante, pretendia fazer – são o próprio filme. Tudo está ali, em um plano, um gesto ou olhar. Ao afirmar, durante uma exibição de *The Lusty Man*, que jamais trabalhava com roteiro pronto, que seus finais ditavam o começo, logo dava a dica do que realmente move o filme. Ele sabia estar à beira da morte o tempo todo, tanto é que este foi o fato que lhe mobilizou a chamar Wenders para o projeto. Sabia como terminaria, e assim pensava o resto. Se pode parecer um abuso de Wenders permitir tão maldosas imagens após a morte do Mestre, esquece-se a moral. Fica clara a necessidade em se preservar os desejos de Ray, tanto quanto é visível que a alma do projeto era simplesmente ele. (DALPIZZOLO, 2008)

¹¹ Transcrição da legenda em português do filme.



Figura 12 – Wim Wenders e Nicholas Ray em cena

O filme de Nick pode escapar de ser considerado oportunista ou aproveitador na exibição da morte lenta como espetáculo na medida em que discute essa questão em diferentes momentos do filme, direta ou indiretamente. Além do diálogo entre os dois cineastas citado anteriormente, outras cenas demonstram que Ray era quem mais queria que a filmagem acontecesse, por mais fraco que estivesse (“O filme é sobre um homem que quer se recompor antes de morrer”, diz). E há a constante preocupação de Wenders, como na fala: “A câmera mostrava que o tempo dele estava acabando. A olho nu sempre havia esperança, mas não através da câmera. Fiquei apavorado”, diz Wenders.

O que importa mesmo é que há algo de maior, de fora de controle acontecendo em cada take: o câncer de Nick. E este não se encena. O filme vive sob este dilema, como diz Wenders. O filme é confuso, irregular, sem ritmo. O filme não se decide por um caminho, é caótico. Ou seja, o filme está de frente com a morte. Mas não a morte morta, a morte viva, a morte que dá sentido à vida. E o caos e a confusão não podem ser escondidos pois não é assim que somos perante a morte? Wim Wenders encena cenas oníricas, filma cenas reais, lê o diário de Nick. “É um filme sobre morrer. Não é um filme sobre morrer”, reafirmam os envolvidos. É a grandeza do cinema-verdade, a junção do espetáculo da vida com a consciência, espírito + corpo, a lente orgânica que joga o espectador na grande aventura sem nexos que é viver e morrer. (VALENTE, 1999)

Dentre os três filmes analisados neste capítulo, *O filme de Nick* parece o que mais se aproxima da noção de performance, no sentido, definido por Renato Cohen, de uma arte em que o espectador sente mais do que entende: “ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim

como ‘aquilo’ está sendo feito” (COHEN, 1989, p. 66). Esta talvez seja a característica desse filme que mais desejo incorporar no projeto *Picadeiros*. Apesar de eu não me pretender colocar em cena como fez Wim Wenders em seu filme, acredito na potência do dado processual e pessoal presente na obra.

Em texto escrito originalmente para o catálogo do Festival francês Cinéma du Réel em 1992, com a incumbência de falar sobre a questão do olhar no documentário cinematográfico e na televisão¹², Eduardo Coutinho critica a tentativa de ocultar justamente o encontro em que consiste a filmagem:

O silêncio é proibido na televisão brasileira porque é um tempo morto, induz o público a acreditar num defeito técnico e leva o espectador a mudar de canal. Mais grave que romper esse tabu é a revelação de que um filme é um filme, e não a realidade. Em seu naturalismo virulento que diz “isto é real, nós estivemos aqui, isso de fato aconteceu”, nossa televisão abomina mais que tudo mostrar as negociações que presidem a uma filmagem, as relações de confronto entre as duas instâncias instaladas nos lados opostos da câmera. Enfim, como dizem os eruditos, desvelar o trabalho da enunciação é crime de lesa-credibilidade. (COUTINHO, 2015. P. 228)

No material que vimos produzindo no processo de descoberta da linguagem do filme, ideias acabam surgindo no momento da gravação. Há uma preparação prévia, uma conversa minha com os personagens, algum ensaio, mas esse momento anterior é mais uma sugestão de caminhos do que uma regra a ser seguida. É como se puxássemos um fio da memória e dos gestos dos personagens. O que surge disso é, mais uma vez, uma combinação entre meu olhar e o desempenho autoral dos atores. Quando permito que os personagens comentem as cenas e isso é gravado, e provavelmente incorporado na edição final, o *showing doing* característico da performance (SCHECHNER *apud* SAYAD,

¹² A partir de 1975, Coutinho integrou a equipe do programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, onde ficou por nove anos. Segundo o próprio diretor, foi uma grande escola, que o fez optar pela carreira de documentarista. A equipe (que contava com outros cineastas como João Batista de Andrade, Hermano Penna e Jorge Bodanzky), tinha controle sobre todo o processo e trabalhava com relativa liberdade, apesar da censura imposta pela ditadura militar que o país atravessava na época. O material era captado em película cinematográfica de 16mm, e o diferencial vinha também da abordagem aprofundada de temas sociais. Com o dinheiro acumulado na produção global, Coutinho conseguiu retomar as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, um marco em sua carreira, cujo sucesso o fez abandonar a equipe do *Globo Repórter* para se dedicar exclusivamente à direção de documentários independentes.

2013, p.12) tem lugar, como na definição godardiana: “mostrar e mostrar-me mostrando”¹³ (GODARD, *apud* SAYAD, 2013, p.12)

Também interessa-me como referência a abordagem que Wenders dá a um tema delicado como a morte, sem cair no apelo dramático. O projeto *Picadeiros* trata de um tema afetivamente forte, a perda e posterior resgate de um laço familiar fundamental, de pai e filha. Tenho tentado evitar que o filme adquira um tom demasiadamente sentimental. Em uma das cenas, Marcio está travestido de uma das personas de seu trabalho como ator e palhaço, um dono de Circo que se intitula Messiê Loyal, e assim conversa com Giuliana. Antes de rodar, fizemos apenas marcações de movimentação dos personagens em cena para a câmera. Sugeri não mais que o tema geral da conversa, mas não houve ensaio das falas. Conforme o diálogo avançava no tema da ausência do pai na infância da menina, naturalmente os dois se emocionaram. Orientei o fotógrafo que não fechasse o quadro nesses momentos, afim de evitar o já tão desgastado recurso do *big close* da televisão, que parece querer ditar o que o espectador deve sentir. Na edição que fiz desse material, busquei fugir de uma montagem intencionalmente dramática, e também optei por não usar a trilha sonora de forma excessivamente presente. Acredito que a leitura que cada um fará do filme deve atravessar um caminho de fruição espontânea e não induzida, assim como deve haver humildade em meu lugar de intermediação entre os personagens e o público. Como pregava Eduardo Coutinho: “a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões”. (COUTINHO, 2015, p. 230)

¹³ Tradução minha do inglês: “to show and to show myself showing”.



Figura 13 – Giuliana em cena

2. O outro em cena: autorrepresentação em três exemplos brasileiros recentes

2.1. Dois homens, dois mundos e o mundão (*Serras da Desordem*)

Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci, permite uma rica leitura acerca de seu processo criativo e sua construção em camadas afetivas e estéticas. Antes mesmo de ser lançado em circuito comercial, o filme transformou-se em acontecimento em festivais e mostras de cinema, gerando intensos debates e angariando defensores convictos. Eis a sinopse do longa-metragem: *Carapiru é um índio nômade que, após ter seu grupo familiar massacrado num ataque surpresa de fazendeiros, consegue escapar e viver, durante dez anos, perambulando pelas serras do Brasil central. Capturado em novembro de 1988, a dois mil quilômetros de distância de seu ponto de partida, é levado pelo sertanista Sydney Possuelo para Brasília. Sua história ganha as páginas dos jornais, gerando polêmica entre historiadores e antropólogos em relação à sua origem e identidade. É identificado como um Guajá por um índio intérprete, órfão de 18 anos, que havia sido resgatado, anos antes, pelo próprio sertanista, dos maus tratos de um fazendeiro. Mais uma surpresa do destino: os dois índios reconhecem-se como pai e filho, sobreviventes do massacre de dez anos antes, ambos acreditando-se mortos. O elenco é formado pelas próprias pessoas que viveram os fatos.*¹⁴

Não fosse por essa última frase, ao ler a sinopse, o espectador desavisado poderia julgar que se trata de um documentário etnográfico. O uso da palavra “elenco” para designar os personagens reais da história denuncia o formato proposto. Andrea Tonacci, cineasta cuja obra inicial é ligada à vertente cinematográfica brasileira que se convencionou chamar de Cinema Marginal¹⁵,

¹⁴ Extraída do site <http://filmow.com/serras-da-desordem-t4026>. Acesso em 13/10/2015.

¹⁵ O cinema Marginal brasileiro reuniu diretores que pregavam um radicalismo experimental na linguagem cinematográfica no final década de 60, ultrapassando o ativismo político direto do Cinema Novo (embora as duas correntes apresentem alguns pontos de contato). Foi dessa época

conta em entrevista que o filme teve seu conceito modificado algumas vezes. O diretor já havia tratado de povos indígenas em documentários (*Os Arara* e *Conversas no Maranhão*).

Essa questão do desconhecer o Outro sempre me foi atraente, não particularmente por ser índio, mas porque o índio tem a possibilidade de ser esse “o mais outro possível”. Mas esse Outro é o ser humano, é você, é cada um de nós diante de alguém, é o mundão... (CAETANO, 2008, p. 99)

Tonacci vê ele mesmo uma evolução na maneira de abordar esse Outro em relação aos seus filmes anteriores de temática indígena. Enquanto antes ele buscava entregar a câmera para os índios registrarem seus próprios olhares, ou se colocar a serviço do olhar dos índios, filmando o que eles julgavam importante, em *Serras da Desordem* há uma marca evidente da condução do diretor em relação à história do personagem escolhido:

O *Serras da Desordem* foi o primeiro trabalho desde então que eu fiz por interesse próprio, político, humanista. Nesse eu já faço a minha leitura: a visão de que nem mesmo a história dele lhe pertence mais, já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, subjetiva, pessoal, nossa – e não escondo isto, declaro. [...] No *Serras* sou eu, é de nós que falo. (CAETANO, 2008, p. 105)

Desde a primeira sequência, o filme estabelece uma incerteza. Sem introdução ou apresentações de nenhuma ordem, vemos um índio, sozinho na mata, preparando uma fogueira. A cena pode remeter ao já comentado *Nanook* de Flaherty, em que se retratou um homem a usar técnicas de sobrevivência de sua cultura em condições naturais extremas: “Nos dois casos, a solidão e o saber dignificam o personagem, mas na cena de Tonacci há um leque maior de indagações. Não sabemos de quem se trata; não há a moldura explicativa de *Nanook*”. (XAVIER, 2008, p. 11)

O que parece ser uma cena documental logo se mostra incomum, quando o índio prepara uma cama com folhas e se deita. A câmera aproxima-se do rosto do protagonista e há um efeito de fusão para outras imagens, criando uma

que surgiram cineastas como Julio Bressane, Rogério Saganzerla, Ozualdo Candeias e Andrea Tonacci, com o filme *Bang Bang* (1970).

narrativa ficcional para representar o sonho do personagem. A partir daí, o filme convida o espectador a participar de uma experiência de construção instigante.

Flaherty sai de cena e dá lugar a uma colagem de fragmentos da história do documentário e gêneros correlatos (docudrama, cinema conceitual, evocação irônica de retóricas da publicidade e da reportagem, cinema-verdade). A mistura de estilos, a alternância de espaços e a ausência de coordenadas convidam a um diálogo entre filme e espectador que desafia, desconcerta, criando aquele senso de deriva já presente desde *Bang Bang* (1970). Afinal, do que se trata? (XAVIER, 2008, p. 12)

Essa questão perpassa as duas horas e quinze minutos de duração do filme, tempo em que acaba se estabelecendo o pacto do diretor com quem assiste a obra de caráter híbrido. Encena-se o sonho de Carapiru, com passagens de violência contra o que parece ser a família do índio. O grupo foge e se fixa em um outro local tranquilo. Nessa *mise en scène*, os personagens comportam-se mesmo como atores, ignorando a câmera. Acompanhamos então um dos adultos que se afasta do grupo, até parar em frente a uma estrada de ferro, onde há uma placa com o aviso de que é proibido entrar, por se tratar de uma reserva indígena. Um trem avança e toma toda a tela, como na cena primordial dos irmãos Lumière. O plano desencadeia então uma montagem em ritmo frenético de imagens-chave de arquivo de um Brasil em progresso, para marcar uma longa passagem de tempo.

Serras da Desordem é, em grande parte, um inventário das imagens que forjaram a identidade (ou as identidades) do país. [...] O uso de material de arquivo tem, portanto, uma abrangência que extrapola o universo especificamente cinematográfico. A tênue separação entre ficção e documentário, central no projeto, justifica a inserção desse material, pois o que importa não é a procedência das imagens, e sim os sentidos gerados pela combinação e pelo conflito entre elas. (MELO, 2008, pp. 34-35)



Figura 14 – Serras da Desordem

Quando voltamos a ver Carapiru, ele é recebido por uma família de brancos que se identificam como os que o acolheram após um período de isolamento, “fica definido um passado em relação ao presente da filmagem” (XAVIER, 2008, p. 15). A passagem do reencontro com essa família é mostrada ora de forma documental, com entrevistas e comentários dos participantes revendo fotos, ora de forma encenada, recriando a convivência entre o índio pacato e os membros da família baiana.

Logo passa a fazer parte da narrativa a figura de Sydney Possuelo, personagem central da própria existência do filme. Anos antes, Tonacci havia recebido do indigenista o convite para realizarem juntos um filme sobre suas experiências em campo. Na preparação para esse projeto, Tonacci ouve de Possuelo a história de Carapiru e se encanta pelo personagem, o que leva o diretor a mudar o rumo do projeto. Possuelo participa de *Serras da Desordem* revivendo seu encontro com Carapiru, também em um misto de cenas documentais com entrevistas e fatos reencenados. O indigenista retira Carapiru da família que o acolheu na Bahia e leva-o para sua própria casa em Brasília. A sequência da despedida do índio da família, mesmo sabendo-se encenada, não deixa de ter força ao ser repetida. Vemos o índio não querendo deixar os brancos que o acolheram. Numa encenação quase cômica, Carapiru entra no carro da

FUNAI por uma porta e sai fugindo por outra, levantando a dúvida se a ação foi solicitada pelo diretor, se o índio procurou repetir como agiu anos antes, ou se houve reação espontânea no momento filmado mesmo.

A nossa procura por um discernimento deste tipo gera um efeito extraordinário, pois é comum ficarmos perdidos nesses deslizos e superposição de um tempo no outro. O mais decisivo é que, mesmo quando é dada esta chave – “agora vamos refazer aquele momento em que Carapiru fez isto ou aquilo” – nós não temos condição de saber a relação de Carapiru com este teatro diante da câmera. Como ator, ele assume a performance e conduz suas ações conforme solicitado; no entanto, principalmente quando ele não está mergulhado nos momentos de empatia plena com os convivas, há uma zona de silêncio, uma opacidade (para nós) na sua vivência da cena. Há o teor enigmático da fisionomia, para além do que a sociabilidade mais direta requer. Carapiru está em outro tempo e lugar, não raro indefinido, mesmo que um conjunto de ações práticas deixem claro que ele se sabe ator e aceita o jogo. Segue o protocolo definido pelo cineasta, mas não necessariamente nos mesmos termos. (XAVIER, 2008, p. 17)

Uma característica a ser destacada é que Carapiriu quase não fala e, quando o faz, é em sua própria língua, o que não é legendado no filme. Como repetiu o diretor em entrevistas e debates à época do lançamento do filme, o índio não tinha interesse em contar sua história e aceitou embarcar no projeto pela possibilidade de rever as pessoas e os lugares que fizeram parte da sua trajetória. Em um diálogo aparentemente sem compreensão linguística entre Sydney Possuelo e Carapiriu, o sertanista carinhosamente diz ao índio (e ao espectador do filme): “O que importa é a intenção. O gesto é mais importante que a linguagem”. A afirmação aplica-se também à roupagem conceitual do filme. Indagado sobre se em algum momento preocupou-se em dar conta de cada detalhe da complexa história de Carapiru, Tonacci afirma: “O que importava era ficar na intenção, deixar o espectador querendo saber da história – não precisava dos detalhes em si”. (CAETANO, 2008, p.119)

Em ensaio sobre o filme, Clarice Cohn aponta para o risco de, na medida em que sua fala não é compreendida, Carapiru ter seu papel de protagonista ameaçado ao olhos do público. Porém, ela mesma conclui que “Carapiru não reconta sua história, ele a retoma. De um novo modo, torna-se protagonista de uma nova história para si”. (COHN, 2008, p. 57)

A história ganha um peso de verdade oficial a partir da segunda metade do filme, quando uma reportagem televisiva é mostrada para introduzir o filho de Carapiru. Como sabemos pela sinopse, um índio mais jovem foi recrutado por Possuelo para ser intérprete de Carapiru. Ao se encontrarem, se reconhecem como pai e filho, separados no massacre que fez Carapiru vagar solitário por dez anos.

A sequência final de *Serras* é bastante emblemática do processo que o filme percorre. Depois de ser levado de volta aonde o que restou de sua tribo encontrava-se, vemos Carapiru novamente sozinho na mata. A câmera revela então o diretor e sua equipe discutindo a preparação da cena inicial da fogueira, Carapiru observando pacientemente, e um tanto alheio à situação.

Carapiru abandona a tribo e parte pela mata, e quando pensamos que se perderá pelo mundo mais uma vez, quem encontra pela frente é Tonacci, seus cinegrafistas, sua equipe. Tonacci é a garantia de que Carapiru nunca mais viverá a experiência do não-lugar e, para Tonacci, Carapiru é a razão primeira de seu ofício: é para abrigá-lo que cria mundos, que arquiteta narrativas, que desenha universos ficcionais. É uma relação que prescindem de metafísica: são dois corpos, finalmente juntos, que dialogam sem precisar de palavra, que trabalham em favor um do outro, e que juntos podem se proteger melhor das ameaças exteriores... (OLIVEIRA, 2008, p. 80)

Há um aspecto de *Serras da Desordem* que, embora não revelado no filme, me chamou muita atenção, causando-me certa comoção. Nas tais entrevistas, Tonacci conta que, quando ouviu de Possuelo a história de Carapiru, estava vivendo um momento de vida difícil, o que o fez se conectar à narrativa do índio em um nível mais pessoal:

... aí já vou falar de um lado que é interpretação, que explica a coisa de um lado psico-qualquer coisa... Porque na verdade nesse momento eu estava longe da minha família, estava me separando da minha mulher e sem ver meus filhos. Enfim, era um momento complicado, uma separação dolorida, uma daquelas coisas em que a gente sai de um mundo. É claro que hoje eu sei que está tudo aí, são pessoas que eu vejo sempre, amo e tudo mais. Mas naquele momento a ruptura aconteceu sem saber o que vinha depois. E a história do Carapiru também era a de uma ruptura que aconteceu sem saber o que vinha depois. Naquela altura eu já sabia o que tinha vindo depois – que dez anos depois ele reencontraria um filho. [...] E essa história me pega, porque ela tem esse lado da perda e ao mesmo tempo da esperança de

algo melhor no futuro. Então foram essas duas coisas: primeiro, a questão do índio isolado, uma série de coisas que me levaram a olhá-lo como uma pessoa interessante; e o outro lado porque eu indentei um pouquinho essa pessoa aqui dentro de mim, eu conhecia um pouco do sentimento que me parecia que esse homem podia ter. (CAETANO, 2008, pp.110-111)

A potência do relato do cineasta mostra que toda obra, mesmo quando parece falar do objeto, é também um espelho de quem a produz. Nessa temática familiar, de perda e reencontro, é possível enxergar relação com meu projeto *Picadeiros*. Nele, o tema central é a recuperação da ligação perdida entre pai e filha. Hoje consigo enxergar que eu mesma vivia uma reordenação emocional em relação a meu pai quando me interessei pela história dos personagens de meu filme. Nada tão grave e por isso mesmo não tão consciente quanto a experiência de Tonacci, mas provavelmente havia uma força operando em uma camada mais sutil que me estimulou a levar o projeto adiante.

O filme de Tonacci também é uma referência para meu projeto ao lidar com a questão temporal na reconstrução encenada da história dos personagens. Como proponho encenar fatos que ocorreram dez anos atrás, frequentemente deparava-me com a viciante preocupação com o realismo, se deveria rejuvenescer os personagens, maquiando certos aspectos visuais que denunciasses a passagem de tempo entre o acontecido e o relato do presente do filme. Ao rever *Serras das Desordem*, notei que a passagem do tempo nos corpos dos personagens, além de não ter tanta importância, torna-se mais um entre tantos elementos geradores de incertezas que o filme positivamente produz. Numa proposta que não se define como pura ficção, é possível brincar com as possibilidades de representação visual da realidade sem um compromisso realista.

Outro ponto de contato entre meu filme e o longa-metragem em questão é a noção da autoria do cineasta nesse tipo de projeto. Tonacci partiu da história de Carapiru e precisou contar com a entrega dos personagens para poder levar a ideia da encenação adiante. Juntos, Andrea Tonacci, Carapiru, Sydney Possuelo e demais figuras da trama construíram o filme, mas sob o conceito do diretor, que é quem conduz esse encontro:

... a consciência de que eles todos representavam objetos da minha narrativa, isso eu tive, e é ficção por isso. Mesmo os momentos mais documentais, momentos de observação. E isso tem a ver com trabalhar em equipe e fazer as escolhas, tem a ver com as características de cada pessoa mesmo. [...] Uma vez, pedi para acordarem Carapiru no meio da noite para que viesse filmar, com a intenção de que ele estivesse um pouco de mau-humor. Ele estava cansado, mas inteiro, porque sabia que eu ia chamá-lo. Eu não pedi licença, tinha um sentido que eu queria criar, [...] porque o resultado está na tela, e era o resultado narrativo que nos interessava. Então acontece isso nessa hora: o Carapiru vem, senta num canto, de bode, ele não quer saber da festa. Depois ele entra na festa, mas era aquele momento isolado que era preciso para a narrativa – narrativamente, a história conta que ele queria se isolar porque não se sentia parte dali. Nesse sentido, Carapiru é Andrea, Carapiru é um alter ego da minha leitura, como ser humano, das ameaças que existem no mundo. (CAETANO, 2008, pp. 128-129)



Figura 15 – Carapiru e Andrea Tonacci

2.2. Demasiadamente humanos (*O céu sobre os ombros*)

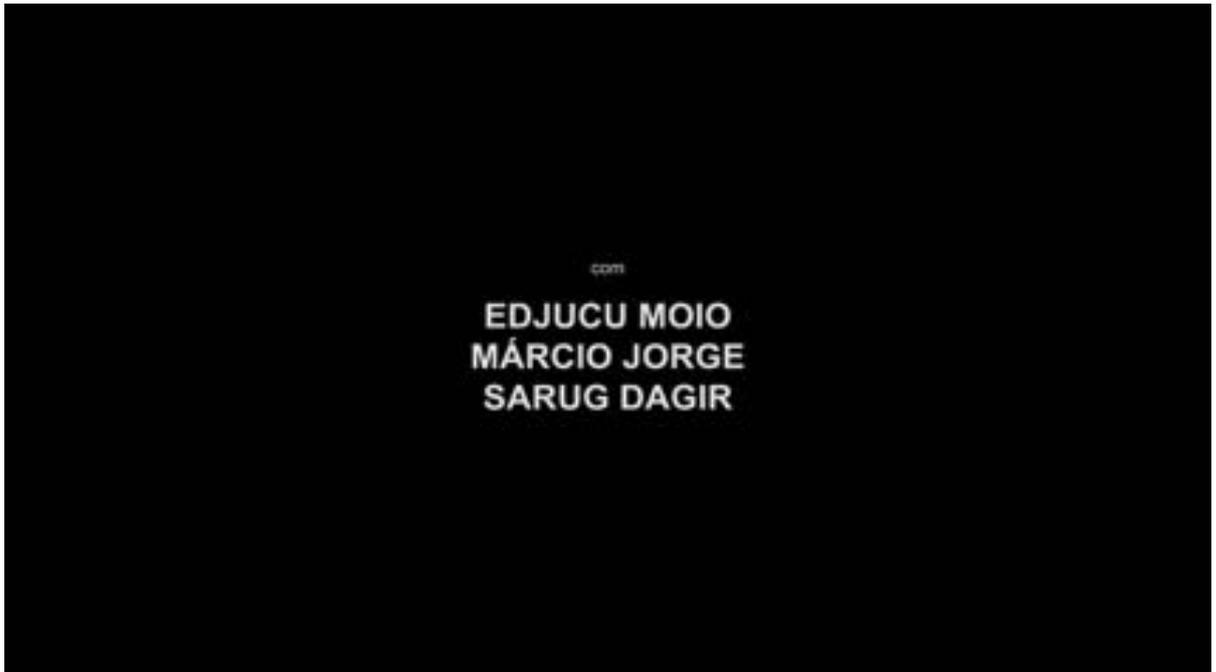
A calorosa recepção do público e do júri¹⁶ da quadragésima terceira edição do tradicional Festival de Brasília do Cinema Brasileiro ao longa-metragem *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010) mostrou o quanto o registro híbrido entre o documental e o ficcional, apesar de cada vez mais presente no regime das imagens e absorvido pelo imaginário coletivo, ainda pode gerar comoção e surpresa. Deve-se atribuir a boa acolhida ao filme à feliz conjugação de elementos essenciais: personagens (ou atores) que beiram o exótico, fotografia excepcional, montagem precisa e direção sensível e generosa.

Na abertura do filme, a montagem paralela de três pessoas em seus trajetos silenciosos em diferentes ônibus em movimento mostram os personagens que somos convidados a acompanhar. Depois da cartela com o título, segue-se um plano em panorâmica da grande cidade de Belo Horizonte. O céu e a paisagem urbana vão se revelar o ponto de ligação entre os personagens, que em momento algum da narrativa se relacionam. Sérgio Borges, aqui estreando no formato de longa duração, selecionou personagens complexos: uma transsexual professora universitária seguidora de Foucault e prostituta assumida; um escritor angolano que nunca publicou um livro, com tendência suicida e pai de um menino portador de doença mental; um atendente de telemarketing que segue a religião hare krishna e faz parte da violenta torcida organizada Galoucura, do Clube Atlético Mineiro de futebol.

O fato dos personagens terem seus nomes verdadeiros substituídos por outros no filme é mais um aspecto da proposta de trazer para o retrato do cotidiano dessas pessoas elementos atribuídos à ficção. Borges conta que apostou na capacidade das pessoas filmadas criarem suas performances em cena com autonomia, numa *mise-en-scène* onde a direção se propunha menos a

¹⁶ O filme recebeu os principais troféus Candangos do festival: melhor filme, melhor direção, prêmio especial do júri, melhor roteiro e melhor montagem. O júri foi composto pela romancista Ana Miranda, pelo pesquisador de cinema André Brasil, pelo roteirista Antonio Carlos da Fontoura, pela atriz Bidô Galvão e pelos cineastas Anna Muylaert, Erik de Castro e Kleber Mendonça Filho.

guiar do que a seguir os personagens. A partir de um processo que gerou confiança e intimidade, os atores e o diretor puderam desenvolver situações que extrapolavam a realidade, usando “pequenas mentiras, pequenos artifícios para criar uma verdade ficcional dos personagens”. (BORGES, 2011)



Figuras 16 e 17 – Créditos finais de O céu sobre os ombros

O diretor não revela os momentos específicos dessa construção, que dá o tom dúbio de todo o filme, gerando dúvidas em relação à encenação. Arrisco-me, pois, ao exercício de apontar ao menos uma, relativa à envolvente personagem Evelyn Barbin. Professora universitária, ela não esconde a ocupação paralela de prostituta. A vemos marcando encontros com clientes ao telefone, contando suas preferências sexuais. Situando-se a uma certa distância, a câmera acompanha o trabalho noturno de Evelyn nas ruas. Um carro pára, se estabelece um diálogo dela com um homem de quem só ouvimos a voz. Logo mais, em um plano mais próximo, é mostrada uma cena de sexo no carro de outro cliente, cujo rosto não é enquadrado. Fica a questão: esses clientes são reais? Se são, sabiam-se filmados e autorizaram a utilização do registro em filme? O enigma cresce quando, em outro momento, Evelyn diz que sua família não pode saber que ela é prostituta e transsexual. Ora, como pode ser segredo algo que está sendo explorado em um filme? A questão teria sido criada em função da narrativa?



Figura 18 – Personagem Evelyn Barbin

Essas e outras dúvidas aparecem, porém são incorporadas como um aspecto de mistério na construção da trama, que não deixa de representar a própria complexidade da vida humana. O diretor explica:

Todos os atores do filme são inteligentes e sensíveis o bastante para ter consciência da imagem deles estampada no filme. E em grande parte, para ter consciência de que a imagem deles não é o que eles são de fato. Isso é um filme, uma expressão artística. O filme tem a sua narrativa, seus personagens criados a partir da própria vida dos atores, visto que atores e personagens derivam dos mesmos corpos e que essa realmente foi a proposta de encenação. Escolhemos as pessoas que representavam aquilo que queríamos mostrar, e claro, aqueles que queriam se mostrar. Escolhemos pessoas que, de uma maneira que consideramos mais explícita, exercitam o ato de criarem personagens para si mesmos na própria fruição da vida. A escolha por situações-limite do ser humano é deliberada para a composição da dramaturgia do filme. Sem isso, esses personagens não seriam complexos, não seriam potentes, não revelariam sua humanidade. Acredito que as pessoas, ao verem o filme com atenção, são invadidas pelo sentimento de que todos nós vivemos situações-limite. Acho que isso tira o foco do pessoal e o traz para o arquétipo humano. O espectador mira não o ator, mas a si mesmo. (BORGES, 2011)

Em seu relato sobre as escolhas estéticas do filme, Borges conta que optou pela câmera essencialmente fixa para acentuar a ideia de um tempo fílmico próximo da vida. Os personagens se movimentam, saem de quadro, reaparecem, e a câmera permanece trabalhando em função desses corpos, não ao contrário. Paradoxalmente, o uso de planos fixos também sugere uma abordagem ficcional ao espectador já acostumado ao uso da câmera na mão mais ligado ao jornalismo, da imagem “roubada” da realidade. Há um plano consideravelmente longo, em que o angolano Lwei conversa com dois amigos em um balcão de bar. A duração do plano e o enquadramento radicalmente fixo, com os personagens em posição frontal, remetem a uma esquete teatral. O diálogo é tragicômico: o escritor desfila argumentos niilistas para justificar sua vontade de se suicidar, enquanto seus amigos tentam demovê-lo da ideia, com frases como “a vida é razoavelmente prazerosa mesmo”.



Figura 19 – Personagem Don Lwei

Em mais uma cena em que a ficção parece invadir o registro documental, o personagem Bogus é enquadrado pensativo sentado no sofá, olhando para o chão, em um plano aberto. Corta-se para um plano em close do mesmo personagem no mesmo ambiente, agora olhando fixamente para a câmera, em silêncio. Enquanto que o primeiro plano parecia se encaixar em um registro documental, o segundo parece situar-se mais no terreno da ficção, e a montagem dos dois planos em sequência cria um certo desconforto.

A montagem de *O céu sobre os ombros* é bastante acertada no sentido de reforçar a construção rígida centrada nos personagens. Por minha própria experiência na profissão de montadora, sei o quanto a montagem pode contribuir na criação do filme, principalmente no documentário, em que muito se descobre nessa etapa final. O crítico Leonardo Amaral aponta como a montagem aqui ajuda a criar a atmosfera sutil de solidão dos personagens:

Os conflitos desses personagens estão bem mais em seus corpos e detalhes cotidianos do que, necessariamente, em um discurso que transpasse essas pequenas coisas. Eles se revelam nesse contato da câmera colada aos seus corpos, ou em um princípio de montagem que leve em conta a colagem de ações a elementos. Murari corta a massa de pastel, o enquadramento recorta suas mãos nessa ação. Em seguida, vemos os pastéis dentro de uma panela sendo fritos. Há uma recorrência nessas ações rarefeitas que vão, aos poucos, construindo esse cotidiano e revelando essas pessoas. A montagem é, portanto, precisa nessa proposição. Uma montagem bastante interventora, construtora. (AMARAL, 2011)

Ao assistir a cenas não incluídas na montagem final, contidas nos extras da edição em dvd do filme, percebe-se que o padrão estético termina de ser definido na montagem. Algumas passagens que foram filmadas e ficaram de fora fogem ao conceito final, como um plano em que a câmera afasta-se de um aquário em um lento movimento de *zoom*, ou um plano em que a câmera na mão acompanha a caminhada de Murari com integrantes da Galoucura ao estádio de futebol e alguns torcedores mais desconfiados questionam a presença do fotógrafo de maneira quase ameaçadora.

O céu sobre os ombros pode servir de referência à abordagem que venho procurando dar a meu filme em alguns aspectos. A principal delas, de ordem ética, é a maneira honesta e cuidadosa com que as características aparentemente exóticas de seus personagens são tratadas, sem julgamento. Eles são expostos voluntariamente em suas dores e fraquezas, e isso os torna próximos de todos nós. A empatia se dá independentemente da ficção que criam nessa exposição. Como afirma o diretor:

As pessoas têm fantasias, desejos, sonhos – elas criam uma ficção para si mesmas, daquilo que querem ser, de como querem ser vistas pelo outro. É essa ficção que criamos de nós mesmos que impulsiona o que materializamos como realidade em nossa existência. Todos nós de alguma forma comportamos e criamos vários personagens para nossas relações sociais, mesmo sem uma câmera por perto. O cinema é a expressão artística que mais se aproxima da imagem da vida que nós vemos e sentimos. Quando vemos um filme temos a impressão não de olhar para um símbolo, mas de estarmos vivendo a própria vida. Assim sendo, a experiência de trabalhar com atores não-profissionais atuando a partir de sua própria experiência cotidiana, traz para o espectador essa impressão de verdade, de frescor, de vida, por mais que usemos de artifícios para potencializar a narrativa, a dramaturgia, a composição. (BORGES, 2011)

Também interessa-me o uso que o filme faz da música. Frequentemente, os personagens parecem preencher a solidão ouvindo canções em suas casas. As músicas são gravadas no som direto do filme, no tempo em que se desenrolam as ações. Muitas vezes deparo-me preocupada com o papel da música na definição do tom de meu filme, temendo que ela possa conduzir demais o espectador a qualquer tipo de sentimento. O recurso da entrada musical mais natural utilizado em *O céu sobre os ombros* traz uma alternativa a ser

pensada em meu projeto. Em uma das passagens mais belas do filme, o som presente em cena vindo de uma televisão fora de quadro a que Murari assiste funde-se com uma música que antecipa a cena seguinte, um passeio noturno de skate do personagem pela cidade. Já aqui a música não vem do ambiente, sendo inserida posteriormente e caracterizando uma atmosfera de sonho do personagem, um escape do sufocante cotidiano.



Figura 20 – Personagem Murari Krishna

Esse jogo entre sonho e realidade é trabalhado de maneira sutil porém potente no filme, às vezes de uma cena para outra, às vezes de um plano para outro na mesma cena, como a que Ursula Rösele descreve:

O último plano, da transsexual Dani sentada em sua cama é de uma poesia descomunal: seu rosto aparece grande, olhando para os lados enquanto o vento balança seus cabelos. Uma emulação incrível de um universo de fantasia abrigado pelas marcas de shampoo. Linda, ela posa para a câmera como se provocasse o olhar de um pintor do século passado que foi pago para pintar-lhe num quadro pelo qual ele seria lembrado eternamente. Em um corte vemos o plano aberto e a fantasia sendo desfeita: o calor excessivo, o quarto singelo e o locutor da rádio comentando uma circunstância política do país. Como se Borges dissesse: tomem aí o real, pessoas. É possível desfazê-lo com o simples revelar de partes do enquadramento. (RÖSELE, 2011)

Outro ponto que me chama atenção no roteiro de *O céu sobre os ombros* é o uso de uma narrativa mais livre e aberta, sem compromisso com uma estrutura linear rígida. Os personagens são apresentados em algumas situações de suas vidas, mas não há um desenvolvimento formal de introdução, desenvolvimento e desfecho de suas histórias. O filme investe “em uma narrativa que é menos calcada em sua própria linearidade, e mais no fluxo e orquestração dos tempos e deslocamentos internos de cada cena” (ANDRADE, 2010). É evidente que cada história demanda sua forma de ser narrada, e alguns elementos em meu filme precisam ser apresentados de uma maneira clara, até para que sejam compreendidos dentro da trama. De todo modo, é rico poder absorver e levar de referência a aposta em uma certa leveza e inventividade na maneira de trabalhar elementos narrativos.

2.3. Vida como ato performático (*Esse amor que nos consome*)

Esse amor que nos consome (Allan Ribeiro, 2012) inicia-se com um plano fechado em um jogo de búzios. As vozes em *off* da consulta apresentam ao espectador a questão concreta central do filme: um imóvel está à venda e os ocupantes da casa não têm meios de competir com a especulação imobiliária que assola a cidade do Rio de Janeiro na segunda década do século XXI. A mãe de santo tenta acalmar seu “filho”, porque o orixá Iansã estaria trabalhando ao lado dele e eles não seriam expulsos da casa.

Os ocupantes do imóvel são o coreógrafo Rubens Barbot e o diretor Gatto Larsen, responsáveis por uma companhia de dança. Acompanham-se o processo de ocupação da casa e o uso do espaço como moradia do casal e local de ensaio dos bailarinos. Os diálogos revelam gradualmente algumas características do grupo. Em uma conversa de uma bailarina com Barbot, sabe-se que o antigo espaço da companhia havia sido atingido por um incêndio. O filme segue dando pequenas pistas sobre os personagens e seu meio. Como afirma o diretor: “a proposta é mais de sentir e viver o cotidiano deles do que entender de onde vieram e qual sua história anterior”. (FERNANDES, 2013)

Essa fluidez narrativa é em grande parte alcançada pelos números de dança que pontuam o filme. As coreografias são representadas em cenários significativos de uma cidade que parece querer excluir os resquícios de um outro tempo: um canteiro de obras, a região do porto, as ruelas do centro. Os momentos de dança (acompanhados de música) determinam uma aparente suspensão na narrativa, em que o espectador deixa-se contemplar pela beleza da composição cinematográfica e pela delicadeza das coreografias.



Figura 21 – Rubens Barbot em *Esse amor que nos consome*

O convívio afetivo e profissional progresso do cineasta com a companhia¹⁷ certamente colaborou para criar a atmosfera de intimidade necessária ao filme. Gatto Larsen participa como co-roteirista ao lado de Ribeiro; Barbot e Larsen assinam a direção de arte do filme; Barbot é também responsável pelo figurino. A vida da companhia parece ser completamente atravessada por sua vivência artística, num constante ato performático entendido por

aproximações entre uma ação cotidiana e uma ação artística, que fazem o conteúdo das obras coincidir com o ser físico do artista e o lugar de suas práticas artísticas – estes, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estática, eles mesmos como objetos de arte. (MELIM, 2008, p. 52)

Um espectador totalmente desavisado poderia julgar se tratar de um filme de ficção, já que há toda uma estrutura ficcional na escolha dos enquadramentos e na direção das coreografias. Porém há constantes indícios de realidade, como os diálogos aparentemente espontâneos entre os personagens e a participação de figuras anônimas da cidade. Rubens é quem conversa com essas pessoas, em um banco de praça, conduzindo diálogos que, de tão prosaicos, parecem sequer ter sido ensaiados ou encenados. Em uma dessas cenas, Rubens começa a puxar o fio da linha de tricô da senhora com quem está conversando, desenvolve uma coreografia, e assim a cena salta do puramente documental para o performático. É como parece ser a vida dos personagens centrais, onde as

¹⁷ Além de responsável por registros audiovisuais e projeções em espetáculos do grupo, Ribeiro realizou anteriormente o premiado curta *Ensaio de Cinema* (2009), protagonizado Larsen e Barbot.

pequenas ações do cotidiano podem servir de material para criação artística. O próprio diretor do filme afirma:

Esse amor que nos consome [...] mostra a vida destes artistas que são possuídos pela criação cotidiana. São consumidos diariamente por esse amor inexplicável que nos une. Na Companhia Rubens Barbot, a dança, a religiosidade, a vida e as performances me foram apresentadas como uma coisa só. Não sei onde termina a dança e começam os sonhos. A poesia e a religiosidade estão juntas, contendo a tradição afro-brasileira e um olhar contemporâneo. A vida reúne tudo isso, de forma harmoniosa e simples, apresentada nos palcos e agora nas telas. Assim como Antonin Artaud, eles representam suas próprias vidas, acreditam na proposta dos gestos honestos e não entendem o trabalho com o corpo de outra forma. (RIBEIRO, 2012)

Em um dos momentos mais poéticos do filme, os bailarinos fazem o movimento de tecer uma colcha de retalhos já pronta, com linha e agulhas imaginárias. O imenso tecido é levado para a varanda do sobrado e vai esconder a placa do anúncio de venda do imóvel. O objeto já havia sido mostrado em outros dois momentos do filme, representando a iminente ameaça de perda do espaço do grupo. Esta é a cena que encerra o filme. Após a sessão de pré-estreia do filme do Rio de Janeiro, o proprietário, que estava presente, anunciou que retiraria a casa de venda e a deixaria ocupada com a Companhia.



Figura 22 – Gatto Larsen em *Esse amor que nos consome*

O filme de Ribeiro configura-se como uma das referências para meu projeto na maneira de retratar outras expressões artísticas no cinema. Em *Picadeiros*, um dos protagonistas é ator originalmente de teatro e palhaço, o que pode sugerir o uso o da linguagem teatral e de circo para o filme. *Esse amor que nos consome* consegue fazer essa mistura de linguagens de maneira sutil e natural: “uma constante operação de alquimia entre vida e ação criativa, moradia e produção de arte, intimidade respeitosa e exposição afetuosa”. (MATTOS, 2013)

O filme aborda uma questão específica (a ameaça do grupo ter que abandonar o imóvel onde desenvolvem suas criações, espaço que chamam de “terreiro”) para falar de questões mais abrangentes. Em *Esse amor que nos consome*, um dos protagonistas e quase todos os coadjuvantes são negros, trabalham sob influência da religiosidade afro-brasileira, passam por dificuldades financeiras ao tentar viver de arte ocupando um velho sobrado do Rio antigo, à margem de uma cidade excludente.

Pois se o Rio é uma cidade em transformação, esse “novo Rio” só faz sentido se não excluir os espíritos impressos nessas paredes, os orixás que habitam esses espaços, os bêbados e as aposentadas que matam tempo nas praças, as imposições cotidianas e a possibilidade de subvertê-las. A cidade é *tudo isso*, e o projeto (e não a utopia) do filme abarca todas essas dimensões. (ANDRADE, 2012)

A trajetória dos personagens de *Picadeiros*, como já relatado, foi diretamente determinada por uma questão de exclusão social e racial. O avô de Giuliana humilhou Marcio por sua condição financeira e sua cor, a ponto do então jovem e frágil rapaz praticamente apagar da memória a existência da filha. Apesar do preconceito, Marcio cresceu e acreditou em seu projeto artístico. Hoje Giuliana ajuda a manter e contribui artisticamente para o projeto do pai, sem patrocínio público ou privado. Eles mesmos admitem viver com pouco, graças a uma rede de afeto baseada em sentimentos simples e verdadeiros de amor e gratidão, e que assim mantêm a tradição da palhaçaria.

3. A travessia: do devir filme ao filme-ensaio

“As armadilhas vieram, isto é, a vida.”

Jean-Luc Godard em *JLG por JLG*

O primeiro passo no sentido da realização do filme *Picadeiros* foi o de me aproximar do universo dos personagens, através da leitura de “A Nobre Arte do Palhaço”, livro em que Marcio Libar conta sua trajetória e sua experiência no ofício da palhaçaria. No relato confessional de suas memórias, perpassam naturalmente acontecimentos de ordem social, cultural e histórica.

Pierre Bourdieu condiciona a existência da biografia ao entendimento da vida de cada indivíduo como a constituição de um todo:

... não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 2005, p. 190)

Assim como o personagem Dorval, que, nas conversas que sucedem a peça *O filho natural*, de Diderot, afirma crer que “em uma obra, seja qual for, o espírito do século deve fazer-se notar” (DIDEROT, 2008, p. 143), no filme *Picadeiros*, apesar da escolha de um recorte específico da vida do personagem – o reencontro com a filha –, para se contar essa história, inevitavelmente aspectos de caráter mais amplo estarão presentes. As dificuldades enfrentadas por alguém de origem humilde para viver de arte no Brasil, assim como o preconceito social e racial sofrido pelo protagonista (ao ser impedido de registrar a filha por conta do avô da criança não aceitar um negro do subúrbio carioca como pai de sua neta)

são elementos indissociáveis, que moldaram a personalidade dos indivíduos em questão. Leonor Arfuch afirma que

... essa biografia nunca será “unipessoal”, embora possa adotar tons narcísicos; envolverá necessariamente a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que permite se situar no (auto) reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, a nacionalidade. Nenhum autorretrato, então, poderá se desprender da moldura de uma época e, nesse sentido, falará também de uma comunidade. (ARFUCH, 2010, p.141)

Serge Doubrovsky também isenta a autoficção literária de um caráter puramente narcisista: “são obras nas quais as histórias individuais se inscrevem na História. Pessoalmente, não posso me analisar sem descobrir até que ponto sou apenas um produto de uma época” (DUBROVSKY, 2014). Ainda que indiretamente presentes, questões gerais e históricas estão presentes em meu filme de maneira sutil e não direta, através da contextualização na fala dos personagens. O filme não pretende, por exemplo, fazer um tratado sobre preconceitos de classe e racismo e no Brasil; mas quando Giuliana conta que seu avô, branco de classe média, havia dito ao então jovem Marcio que este deveria sumir da vida da criança, por ser negro e pobre, a questão social está naturalmente colocada.

Bourdieu (2005) atenta para o uso biográfico como estratégia de produção de si, daí a ter uma função política, ser um instrumento de poder. Deve-se pensar a biografia não apenas como uma história em si, mas como a produção de um discurso sobre fatos. Arfuch complementa que “...não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes -, mas precisamente as *estratégias* – ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa”. (ARFUCH, 2010, p. 73)

A partir dessa convicção, a etapa seguinte da pesquisa consistiu em realizar uma longa entrevista com Marcio e Giuliana, para conhecer melhor a trajetória que levou ao encontro dos dois. O episódio desse encontro figura como uma passagem do livro de Marcio, na qual ele diz que, para contar essa história

em detalhes, teria que escrever um outro livro (LIBAR, 2008).¹⁸ A história que antecede o encontro entre pai e filha pode ser resumida no seguinte argumento de filme:

Marcio e Fabiana se conheceram numa gravação de um clipe da banda de rock Barão Vermelho em 1985. Ele tinha vinte anos e ela, dezessete. Tiveram um relacionamento de três meses e Fabiana engravidou. Marcio queria assumir o bebê, mas o pai de Fabiana, de classe média alta de Copacabana, ordenou que o jovem sumisse porque era negro e pobre. Os pais de Fabiana queriam que ela abortasse, e então ela fugiu para a casa de uma tia para ter a criança, Giuliana. Essa tia virou madrinha da menina e a criou. Fabiana mentia para Giuliana dizendo que ela era filha de um outro namorado que teve na época. Até que, numa festa de família, esse homem apareceu e Giuliana pediu para fazer exame de paternidade. O resultado deu negativo. Então com dezesseis anos, Giuliana jurou que não queria mais saber sobre o pai.

Um ponto interessante da ideia do projeto do filme é que ele tem duas vozes protagonistas que caminham em paralelo, até que em determinado momento se encontram. Na entrevista realizada com pai e filha, houve a oportunidade de ouvir a versão de cada um separadamente e também ambas simultaneamente, em um rico jogo diegético, explorando diversas camadas da memória, “a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1987, p. 210). Essa etapa de certa maneira selou o pacto entre diretora e personagens. Como coloca Benjamin, “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (1987, p. 210).

A memória tem papel fundamental neste projeto artístico, que parte de fragmentos da vida de personagens reais, definindo mesmo o dispositivo a se trabalhar com esses personagens no processo. A memória que me contam é matéria prima para a elaboração do filme. No olhar que Miguel Angel de Barrenechea apresenta sobre o conceito do *memória do futuro* de Nietzsche, deve-se considerar a ruptura com o tempo linear, com o lugar do presente como simples elo entre passado e futuro: “memória e esquecimento se articulam sem contradição [...], o homem pode atingir o patamar mais elevado de uma existência criativa, transformando sua vida numa obra de arte” (BARRENECHEA, 2008, p.

¹⁸ Ver texto transcrito do livro no anexo à dissertação.

52). Nesse sentido, ao propor aos indivíduos reencenar acontecimentos passados a partir de suas memórias, a ideia do eterno retorno como celebração do passado ganha corpo, onde “cada ato humano é um maravilhoso ritual. [...] Nessa concepção, repetir o *o que já foi* pode tornar-se um ato criativo” (BARRENECHEA, 2008, p. 59). O “pequeno milagre do reconhecimento” a que se refere Paul Ricoeur pode ser aí também relacionado, ao “envolver em presença a alteridade do decorrido. É nisso que a lembrança é a re-(a)presentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo”. (RICOEUR, 2007, p. 56).

A memória que interessa ao filme é aquela que os personagens escolhem contar. Mesmo que seja levemente fictícia, não deixa de ser verdadeira, por se configurar na memória que os personagens desejam representar, e o filme trata justamente de estratégias de representação.

A memória é sempre ficção, ela deve tornar ficção o que foi vivido de forma “selvagem”, deve tornar realista o que foi cheio de imprecisões e tremidos de que falava Merleau-Ponty. Deve-se fechar os olhos, para recordar – e fazer dos fragmentos, dos traços deixados pelo vivido, uma fantasia, um espaço coerente composto narrativamente de modo a dar ao sujeito um lugar, um ponto de vista. (RIVERA, 2011, p. 49)

Em pouco mais de dois anos de conversas com os personagens, Marcio e Giuliana diziam que haviam ficado dezenove anos sem se conhecer. Apenas recentemente é que Marcio revelou-me que havia tido um encontro rápido com a filha, quando a menina tinha quatro anos. Disse que não conseguiu se comportar como pai na ocasião, mantendo uma certa distância dela. Contou também que ela chorou muito na hora da despedida. Pergunto-me porque ele não revelou esse episódio antes, supondo que a resposta seja porque ele julgava que a versão que omitia o rápido e desestabilizador encontro tornava a história mais interessante. Como lembra Gabriela Lírío (2015), o deslocamento de certos acontecimentos biográficos operado por Doubrovsky na autoficção tem o objetivo de despertar o interesse do leitor.

No pacto entre diretora e personagens, a função do artista enquanto articulador de narrativas da vida do outro pode ser assim enxergado:

O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário.” (ARFUCH, 2010, p. 184)

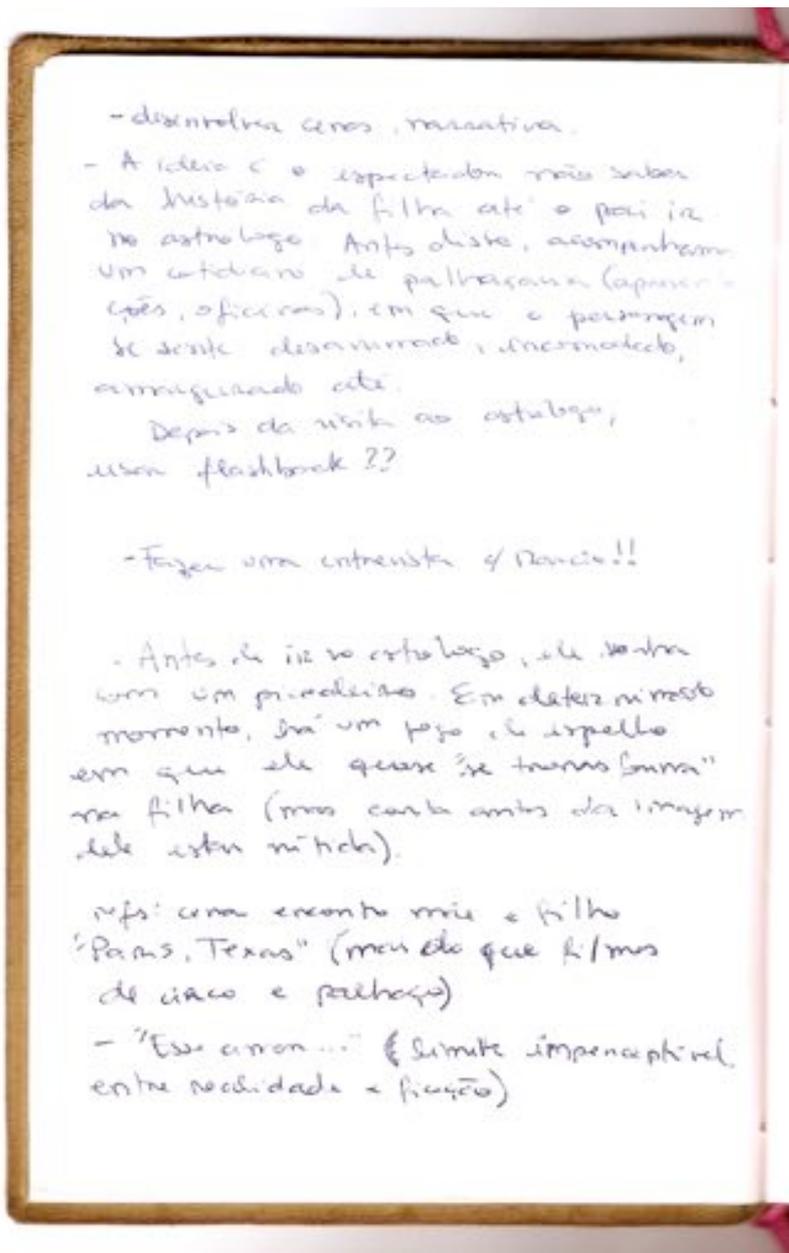


Figura 23 – Mais anotações do início do processo do projeto Picadeiros

A etapa de desenvolvimento do roteiro do filme implicou ainda em outras escolhas de direção narrativa. Os primeiros questionamentos com a roteirista convidada a colaborar tiveram o objetivo de selecionar momentos marcantes dessa história que poderiam funcionar como cenas. Escolhemos passagens chave para o entendimento da história, que foram distribuídas no roteiro de maneira não linear e cronológica, como opera mesmo a memória de nossos personagens.

Acredito que a proposta de fugir de um encadeamento cronológico dos acontecimentos contribui para uma leveza narrativa, na tentativa de escapar de armadilhas de certa espécie de filmes biográficos que

... sujeita ao risco de se tornar monumento, exercício de erudição, obsessão de arquivo ou inventário enjoativo de mínimos acidentes “significantes”, também pode se transformar em estilete *contra* seu objeto. (ARFUCH, 2010, pp.138-139)

O antropólogo Victor Turner concentrava seu olhar sobre os fenômenos de liminaridade nos ritos de passagem em rituais de sociedades tradicionais da África Central. Nessa etapa do ritual, o indivíduo encontrava-se em uma espécie de limbo, um momento de crise, pois já havia deixado de fazer parte de um estado, porém ainda sem ocupar completamente uma nova posição. Os momentos de liminaridade interrompem o fluxo esperado da vida cotidiana e estimulam a criatividade. Richard Schechner leva essas e outras questões levantadas pela antropologia para o campo do teatro e da performance. Para o autor, “o jogar cria sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias”. Jogar é cheio de construções criativas do mundo, assim como mentiras, ilusões e enganos”. (SCHECHNER, 2012, p. 95)

Como os personagens serão atores de si mesmos, o roteiro do filme funcionaria mais como um guia de situações do que um texto cujos diálogos deveriam ser rigidamente seguidos. Sendo assim, o texto deixa de ocupar um lugar primordial, numa estrutura de “liminaridade como *antiestrutura* que coloca em crise os *status* e hierarquias”. (CABALLERO, 2011, p. 22). O texto que os personagens falam não é apresentado a eles como uma forma fechada ou única

matriz a partir da qual eles devem ensaiar.¹⁹ Os diálogos consistem em apontamentos, remetimentos a relatos que eles próprios haviam feito a mim, e que podem e devem desencadear novas direções.²⁰

A ideia era que não apenas os protagonistas, Marcio e Giuliana, mas também a madrinha que criou Giuliana, a mãe dela, os parceiros do grupo de teatro de Marcio, todos fossem convidados a atuar reencenando o que viveram cerca de dez anos antes naquelas situações. Algumas passagens, como a cena em que Marcio tem vinte anos (hoje ele tem cinquenta), e é insultado pelo pai da namorada (esse já falecido), levantam questões acerca da representação. Em um primeiro momento, pensei em criar cenas de *flashback* estritamente ficcionais, com um ator jovem no papel do protagonista mais novo, já que seria complicado fazê-lo rejuvenescer tanto. Hoje já arrisco-me em cogitar opções menos naturalistas, como a própria Giuliana representando o pai jovem. Os dois são muito parecidos fisicamente, e ainda assim o estranhamento provocado pela diferença de gênero pode ser bem-vinda. Pode-se pensar nas duas opções (ator ou filha), já que a maior parte do filme será composta por cenas de estrutura híbrida: há um roteiro de situações determinadas, haverá locações, direção de arte, desenho de luz, como em um filme de ficção, mas, como quem estará à frente da câmera viveu realmente aquela situação, há um tom inevitavelmente

¹⁹ No artigo “Roteiro? Pra que roteiro?”, José Geraldo Couto (2011) afirma que a exigência do que se convenciou chamar de “um bom roteiro” no cinema brasileiro (em geral seguindo manuais de escrita norte-americanos) resultou em “uma enxurrada de filmes corretos, bem feitinhos e insípidos, sem alma, sem vida, que na ânsia de agradar todo mundo acabam não agradando ninguém”. Em <http://www.blogdoims.com.br/ims/roteiro-para-que-roteiro> Acesso em 27/12/2015

²⁰ O filme *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013), ensaio autobiográfico do mesmo diretor de *Serras da Desordem*, termina com a leitura pelo cineasta de um trecho de *O desprezo*, de Alberto Moravia, sobre o trabalho de roteiro, que traduz a dificuldade de Tonacci em enquadrar sua criação intuitiva e aberta ao acaso em esquemas que o sistema de financiamento exige: “Trabalhar juntos num roteiro quer dizer viver juntos, da manhã até a noite, casando e fundindo a própria inteligência, a própria sensibilidade e o próprio ânimo àquele dos outros colaboradores; quer dizer, em suma, criar, por aqueles dois ou três meses que dura [a elaboração de] um roteiro, uma fictícia e artificiosa intimidade que tem como único propósito a feitura do filme, e logo, em última análise, como já mencionei, dinheiro. Essa intimidade, então, é da pior espécie, ou seja, a mais cansativa, enervante e esgotante que se possa imaginar, porque fundada não sobre um trabalho silencioso, como poderia ser aquele de cientistas que se dediquem juntos a algum experimento, mas sobre a palavra. [...] E, em verdade, a maneira mecânica e habitual com a qual se elabora o roteiro assemelha-se fortemente a uma espécie de estupro do engenho, originado mais da vontade e do interesse que de uma qual se queira inspiração ou simpatia.” A partir de artigo de MOURÃO, Patrícia. *Devires*. V.9, N. 2, p 92-95. Belo Horizonte, jul/dez 2012. Acesso em 16/01/2016

documental e um espaço para o improviso, onde aspectos podem ser descobertos ao longo da feitura do filme.

PICADEIROS

Roteiro de Curta Metragem

Por: Ana Pacheco

PRÓLOGO

Imagens de arquivo. Nestas imagens estão representados momentos diferentes na vida de MARCIO LIBAR, um homem de cerca de 40 anos, negro com longos dreadlocks e GIULIANA LIBAR, uma jovem de cerca de 20 anos, mulata. Eles são muito parecidos fisicamente, mas não aparecem em momento nenhum juntos nas imagens. As imagens de fotos e vídeos caseiros mostram: Giuliana com 10 anos em um campeonato de natação. Márcio vestido de palhaço em um picadeiro. Giuliana com a família. Todos brancos e só ela negra. Márcio com um grupo de atores, ao fundo TEATRO DE ANÔNIMO. Imagens de prêmios recebidos em nome do Teatro de Anônimo. Giuliana ao lado de DINDA, uma senhora branca de cerca de 60 anos e DINDO, um senhor branco, com pose de militar e cerca de 60 anos. Márcio abraçado com REGINA, 40, uma mulher pálida e delicada. Regina pendurada em um trapézio. Márcio e Regina em um ambiente de circo. Giuliana com uniforme escolar. Giuliana com 8 anos com um nariz de palhaço junto com FABIANA, uma mulher branca jovem vestindo roupas despojadas. Outras imagens deles com diferentes idades e em diferentes ocasiões.

GIULIANA

(off)

Eu só sentia falta realmente no dia dos pais. Porque era aquela coisa: festinha na escola, presente pro papai e tal, mas no resto do tempo eu não sentia, não era uma questão. Até porque eu tinha o dindo e a dinda. Eu cresci numa família super estruturada. Eu era muito amada, muito cuidada.

MARCIO

(off)

Eu segui minha vida, me casei com

uma mulher que não queria ter filhos. Eu inclusive era defensor das mulheres que não queriam ter filhos porque a pressão social é muito grande para quem opta por não ter filhos. Principalmente para as mulheres.

GIULIANA

(off)

Eu acho até que eu fui criada numa redoma de vidro. Minha vida era ali no Graja e eu era super feliz. Mas se eu chegasse um minuto mais tarde, chegava em casa e tava a dinda ajoelhada, já fazendo promessa.

MARCIO

(off)

Só que minha mãe me ligava todo dia 23 de maio para dizer: Marcio, hj é aniversário da sua filha, reza por ela. Aquilo me incomodava.

Entram os CRÉDITOS: PICADEIROS

CARTELA: DIA 2

INT. FUNDIÇÃO PROGRESSO. NOITE

Um teatro que parece um picadeiro. Trapezios pendurados. Um foco de luz no centro do palco e outro que ilumina um painel no fundo do palco com o nome "TEATRO DE ANÔNIMO". O público entra e vai se acomodando nas cadeiras.

INT. FUNDICAO PROGRESSO/COXIA. NOITE

Um grupo de atores dá as mãos e e faz uma roda. Seria um momento solene se não fosse uma trupe circense. Sapatos de palhaço, roupas coloridas, maquiagem, chapéus e adereços

cômicos. Um deles, mais alto e negro, JOÃO, 38, é quem primeiro fala.

JOÃO

Hoje é a última noite dessa temporada. A casa tá cheia. Eu queria puxar um axé aqui em homenagem a gente, ao público e aos nossos mestres.

Enquanto João fala, todos se emocionam, especialmente MARCIO, que olha para cada um de seus parceiros e fala:

MARCIO

A gente tá junto nessa há quase 20 anos. Só posso agradecer aos nossos mestres e à vida. Minha alma está cheia de graça por estes encontros maravilhosos e hoje eu vou entrar nesse picadeiro como se fosse a primeira vez. Porque de alguma forma vai ser a primeira vez. Vai ser a primeira vez que eu vou entrar nesse picadeiro sendo pai de verdade. Eu encontrei a minha filha!

CARTELA: DIA 29

EXT. CAFÉ. DIA

Marcio e Regina estão sentados em um café. Eles formam um casal interessante. O leve ruído das outras pessoas no lugar parece não afeta-los de nenhuma maneira. Marcio segura as mãos de Regina. Eles se olham em silêncio nos olhos.

MARCIO

Amanhã sai o resultado do exame.

REGINA

Você tá com medo?

MARCIO

Eu não tenho dúvida do resultado.

A primeira concepção do projeto demandava uma certa estrutura de produção, que por sua vez demandaria recursos financeiros que eu não possuía para investir. Por outro lado, era importante dar o pontapé inicial na empreitada, já que a aproximação com personagens reais e a descoberta do que extrair desse encontro exigiriam um tempo específico e impreciso. Como Deleuze aponta sobre o trabalho de Shirley Clarke:

O que deve ser filmado é a fronteira, com a condição de ser ultrapassada tanto pelo cineasta num sentido quanto pela personagem real no outro: para isso é preciso tempo, um certo tempo, que faz parte integrante do filme, é necessário. (DELEUZE, 2005, p. 187)

O caminho alternativo foi começar a promover encontros com os personagens, em que eu pudesse gravar esboços do filme que prescindissem de uma grande equipe e que me permitissem descobrir a linguagem do filme gradativamente. Sem o peso de uma produção estruturada e o compromisso com a eficiência do resultado final, parecia mais fácil exercitar as ideias sobre as quais não deixavam de pairar dúvidas e incertezas. Como o desconforto que Pedro Costa identifica em filmar o outro:

... direi que entre eu e o outro há um combate, nunca estaremos de acordo. Ele não compreende, não sabe o que quero fazer, mas, estranhamente, acredita em mim. E eu acredito nele desta mesma misteriosa maneira, sem conhecer o seu passado pessoal e secreto. (COSTA, NEYRAT, RECTOR, 2012, p. 26)

Outro cineasta português, o longevo Manoel de Oliveira (1908-2015), também via beleza na falta de certezas, e procurava levar essa característica para sua obra:

O mundo é complexo, incompreensível, talvez não tanto para quem tem uma crença nalguma coisa firme, mas para aqueles onde a dúvida prevalece. E o que proponho é a dúvida. A dúvida é uma maneira de ser [...] a vida é uma derrota. A gente vive na derrota. Nasce contra vontade e não é senhor do seu destino. (OLIVEIRA *apud* MEXIA, 2014)

Os personagens embarcaram desde o início na proposta de encenarem a si mesmos. Marcio Libar, palhaço profissional, é acostumado ao mecanismo de autoficcionalização. Costuma repetir as palavras de um de seus mestres no picadeiro, o italiano Leo Bassi:

O palhaço é aquele que perdeu. Seu nariz é vermelho porque, com o tempo se embebedando de vinho nas ruas frias, o choro e as quedas, o nariz fica realmente vermelho. Suas roupas são desproporcionais e seus sapatos são grandes porque não lhe pertencem. O palhaço é aquele que perdeu a dignidade. Mas somente quem perde totalmente a dignidade pode atingir uma outra condição de dignidade, e isso acontece quando ele reconhece e aceita sua derrota, sem mágoas, sem culpar ninguém pelos seus fracassos, sem autopiedade. (LIBAR, 2008, p. 174)



Figura 27 – Palhaço Cuti-Cuti

No campo teatral, a diretora argentina Vivi Tellas desenvolve desde 2003 um projeto colaborativo intitulado *Biodrama: Sobre la vida de las personas*. No palco, são apresentados não atores, cujas experiências reais são transformadas em cenas ficcionais. A dramaturgia é totalmente baseada na biografia das pessoas que participam da montagem. Tellas afirma: “Eu escolho não atores, mas eles precisam ser 'teatralizáveis' pela curiosidade de suas histórias pessoais” (TELLAS, 2012). Óscar Cornago conta que os principais questionamentos desse

projeto eram da ordem de como transformar a vida de alguém em material dramático e o porquê de algumas vidas serem mais teatralizáveis que outras (2005). Ao mostrar personagens reais em cena partilhando suas histórias (depois de um processo de construção ensaiada de como contar essas histórias), Tellas aposta no acaso e no erro como geradores de novas ideias:

... as palavras, os gestos e as ações não são as mesmas em cada função, assim estou sempre em um estado de fragilidade, um pouco entregue ao acaso e à inocência dos intérpretes. Tento organizar a encenação, traço um mapa, mas inadequações são parte dessas obras, que em si são muito instáveis. Estou sempre flutuando nas mãos dos intérpretes, que nunca são atores.²¹ (TELLAS, 2012)

Em um dos primeiros exercícios propostos no processo de construção do filme, gravamos a encenação do momento em que Marcio recebe o telefonema do irmão para contar que havia encontrado Giuliana na rede social Orkut. Ao tentarmos reproduzir a cena de maneira naturalista, tanto eu como diretora, quanto ele como ator e personagem do acontecimento em questão, tivemos a sensação de que algo faltava no ato da gravação. Talvez por aquele ter sido um momento de grande surpresa para ele – Marcio nunca tinha visto a filha crescida e depara-se com a imagem de alguém com a fisionomia muito parecida com a sua -, essa emoção extrema parecia não ser possível de ser atingida novamente. Ele chegou a dizer algo como: “Se você me pedisse para eu representar uma história outra de um pai que vê sua filha pela primeira vez, talvez eu ficasse satisfeito. Mas **eu sei** qual foi minha emoção no momento vivido, e parece que nunca será igual quando reproduzida”. Na tentativa de repetir exatamente os mesmos gestos e sensações vividos anteriormente, depara-se inevitavelmente com a frustração, um estranhamento:

²¹ Tradução minha do original “Y las palabras, los gestos y las acciones no son las mismas en cada función, así que siempre estoy en un estado de fragilidad, un poco entregada al azar y a la inocencia de los intérpretes. Trato de organizar la puesta en escena, trazo un mapa, pero los desajustes son parte de estos trabajos, que de por sí son muy inestables. Siempre estoy flotando en manos de los intérpretes, que nunca son actores.”

... há sempre um desvio, uma bifurcação, estranhas impressões, sentidos improváveis, lembranças vagas, como um sonho em que partes se perdem, outras se mostram intraduzíveis. Encontra-se com a própria perda na figura de um desconhecido familiar: o estranho de si. Esse estranho me acompanha, te acompanha, é habitante do labirinto das memórias. (LÍRIO, 2015, p.114)



Figura 28 – Marcio tenta reproduzir reação ao ver a foto da filha

A experiência da gravação descrita acima faz lembrar *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Aqui o diretor traz um novo elemento à fórmula já conhecida e bem sucedida que vinha realizando desde *Santo Forte* (1999), em filmes essencialmente constituídos por entrevistas (que o diretor sempre preferiu chamar de encontros). *Jogo de Cena* traz uma estrutura errante e lacunar que nos impele a repensar retrospectivamente toda a obra de Coutinho (MARZOCHI, 2012). A partir de um chamado de classificados no jornal, dezenas de mulheres (“que têm histórias pra contar”, indicava o anúncio) são convocadas para participar do filme. Atrizes (algumas conhecidas do grande público de televisão brasileiro e outras não) também participam, reencenando alguns depoimentos de mulheres “reais”. O truque não é de todo claro de início, exigindo um instigante esforço do espectador para entender o jogo e, mesmo quando o dispositivo é decifrado, a experiência torna-se ainda mais interessante. A atriz Fernanda Torres chega a interromper o fluxo de uma fala para demonstrar o desconfortável

sentimento de estar sendo testada pelo diretor ao reproduzir algo que já foi contado e gravado pela própria pessoa que viveu aquela situação, na mesma locação e no mesmo enquadramento. Na análise de Ismail Xavier:

O curioso é que neste momento ela diz a Coutinho “parece que estou mentindo pra você”, nos lembrando a ideia de que é preciso que o ator acredite na sua fala como “verdadeira” para ser convincente. [...] Este senso do “acreditar” ou estar convicto, no caso das atrizes, tem a ver com a procura da imitação convincente num jogo interessado em marcar as diferenças entre o caminho (não o efeito) da atriz ao construir um papel a partir de um texto e o caminho (não o efeito) de alguém que compõe uma performance para dar conta de um fragmento de autobiografia. Justapostas de forma nítida, a performance das atrizes famosas que interpretam as narrações de outras personagens, e a performance das mulheres que atenderam ao chamado do jornal para contar suas próprias histórias são duas formas de teatralidade que evidenciam esta diferença em seu modo de produção. E o dado crucial é que as duas formas produzem um efeito similar de autenticidade que resulta do movimento de identificação das atrizes com as personagens, este movimento cujos problemas discutem com o cineasta nas pausas para reflexão inseridas no jogo. (XAVIER, 2014, p. 42)

O jogo traz à tona o espectador emancipado, definido assim por Jacques Rancière, contra a ideia de que o receptor da obra age passivamente diante da informação transmitida: “Os espectadores veem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os atores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os performers” (RANCIÈRE, 2010, pp. 22-23). *Jogo de Cena*, assim como os outros títulos abordados nos capítulos anteriores, convocam uma presença mais ativa do espectador ao provocarem dúvida a respeito da construção documental, “perturbam a crença do espectador naquilo a que se está assistindo e estilham as noções de autêntico, verdadeiro e espontâneo, tão comumente remetidas ao campo do documentário”. (MARZOCHI, 2012, p. 41).



Figura 29 – Eduardo Coutinho filma *Jogo de Cena*

A busca por essa alfinetada na fruição passiva do espectador, através do cruzamento entre elementos reais e ficcionais, têm sido a tônica de obras em diversas manifestações artísticas contemporâneas. A pesquisadora franco-canadense Josette Féral tem discutido o tema e atenta para a separação entre o espaço cotidiano (real) e o espaço da cena como agente da teatralidade:

Dentro do espaço cênico também tem uma divisão, sobre o que é real material e o que é criado na cena. E o olhar do espectador sempre faz ida e volta – como uma agulha – entre o real e a ficção. Ou o espaço cotidiano e o espaço cênico. O olhar é sempre duplo. [...] A experiência teatral é você ver no ator tanto a experiência do real quanto a da criação, ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2011, p. 183)

Ismail Xavier insere o conceito de teatralidade de que trata Féral no campo do documentário cinematográfico, ao afirmar que

No documentário, o efeito-câmera (olhar e enquadramento que separa um campo visível) é uma instância de teatralidade que acentua o gesto performativo dos que estão sob o olhar da câmera, como acontece com os entrevistados, cientes de que o registro terá dimensão pública. [...] O falar de si só convence se a performance conseguir um efeito de autenticidade, não como ilusão de não encenação, mas como autenticidade produzida na encenação. (XAVIER, 2014, pp. 37-38)

Karl Erik Schollhammer conceitua o realismo indicial, quando algum registro ou documento é colocado dentro da obra não apenas como diálogo com a ficcionalidade, mas como um signo, um índice verdadeiramente real. Cita o exemplo do filme *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006):

Nele, o diretor filmou a atriz Hermila Guedes após rodar a cena em que Suely sai de casa depois de uma briga com a avó. A atriz estava muito emocionada [...], ela saiu do set, cruzou a praça da aldeia e, sem que ela soubesse, Aïnouz continuou a filmá-la [...] E funcionou, disse ele, trouxe, para dentro do filme, esse episódio, esse fragmento como alguns outros também, mas que, em realidade, não são fragmentos do neo-realismo italiano, mas fragmentos que revelam um tipo de realidade introduzida que dá um outro fundamento à obra. (SCHOLLHAMMER *apud* LÍRIO, 2007)

Se em *O céu de Suely* o realismo indicial aparecia em uma cena, outro filme do mesmo diretor, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (co-direção de Marcelo Gomes, 2010), merece atenção ao ser todo construído no processo de clivagem do olhar (FÉRAL, 2011). A partir de material captado em diferentes suportes (fotografia, filme super 8, video) e originalmente produzido para um documentário sobre feiras da região nordeste do Brasil (que nunca foi concluído), os diretores ressignificaram o filme na montagem, inserindo uma narração ficcional. Nessa recontextualização de imagens, o personagem José Renato, que conhecemos apenas pela voz do ator Irandhir Santos, vagueia pelo interior pernambucano para se recuperar de uma desilusão amorosa. As imagens mostradas são registros documentais intermediados pelo personagem fictício cuja voz guia o espectador em um *road movie* sertanejo, numa “viagem auto-exploratória [...] em uma coincidência entre o que o personagem conhece de si mesmo e o que o filme faz conhecer de seu personagem” (MARZOCHI, 2012, p. 129). A presença da voz é tão marcante que, mesmo sem ter sua imagem revelada em um único plano, Irandhir Santos chegou a receber prêmio de melhor ator pelo personagem em um festival de cinema.

Uma das cenas mais desconcertantes do filme é quando o personagem de José Renato conversa com uma pessoa real, a prostituta Patrícia, numa interação tão falseada quanto fluida. A entrevista havia sido realizada pelos diretores para o tal documentário e na pós-produção inseriu-se a voz do ator. Nessa cena-síntese

do conceito do filme, realidade e ficção embaralham-se para criar um resultado extremamente instigante e poético. O enlace entre o que identifica-se como um personagem da vida real e um elemento ficcional produz um despertar no espectador, mesmo que esse espectador habite um mundo que parece já ter atingido o paroxismo da invasão da experiência estética no cotidiano (e vice-versa). O efeito do jogo é sempre sentido, já que

... para que o real surja é preciso que o espectador perceba como o procedimento ficcional o conduz à experiência da realidade e, com isso, transforma o ato da recepção. Ainda que essa percepção não seja de todo consciente como processo, o espectador percebe o seu efeito. (BULHÕES-CARVALHO, CARREIRA, 2013)



Figura 30 – *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Um dos momentos de maior indício de real no projeto do filme *Picadeiros* se dá justamente no espaço que remete ao título originalmente pensado para a produção. O picadeiro não é apenas o lugar de trabalho de Marcio, é onde cresceu como palhaço, como homem e finalmente como pai. Em oficinas que ministra há alguns anos, Libar encarna a figura do Messiê Loyal, um intimidador dono de circo que, com a ajuda de Willote (a filha Giuliana), faz os participantes passarem por exercícios de intensa carga psicológica. É regra de quem passa pela travessia não deve revelar muito sobre o conteúdo do jogo, então limito-me a contar que a jornada culmina com a avaliação de cada participante, que, ao final, é chamado ao picadeiro para realizar sua performance e ser contratado ou não

para o *Grand Cirque* imaginário. O trabalho tem como objetivo fazer com que cada integrante logre extrair uma melhor performance de si em todos os aspectos da vida, em um processo lúdico, artístico e até mesmo terapêutico, onde ações e sentimentos sinceros devem ser buscados²². Messiê inicia a oficina com o seguinte discurso:

Bem-vindos ao Grand Cirque du Messiê Loyal! Para quem não sabe: o Messiê é o dono do circo, dono do picadeiro, conhecido secularmente como o espaço da mais absoluta verdade. E quem contrata para esse picadeiro é o Messiê. Mas o Messiê só contrata se vê a verdade. Porque existem três verdades, meu caro: a sua verdade, a verdade do Messiê e A Verdade. Ah, o picadeiro: um território onde qualquer pessoa mediocrizada tem a oportunidade de ir além e comover a multidão.

A ideia (já experimentada em parte) é incorporar o Messiê no filme como um fio condutor entre as outras figuras reais da trama. O picadeiro seria assim o local onde cada ator/personagem se apresentaria e seria pelo Messiê “entrevistado”. O conteúdo dessa conversa terá muito de improvisado e acaso. A partir daí as passagens descritas por esses indivíduos serão reencenadas por eles mesmos. Pode-se ainda inverter os papéis de interlocução, ao colocar Giuliana no lugar de questionadora e Marcio Libar, livre do personagem, contar a ela sua versão da história.

A *verdade* que interessa ao filme é aquela decorrente do efeito produzido pelo encontro entre os personagens reais e o que eles trazem de ficcional no relato e na reencenação de suas vidas, como o que Deleuze denomina “devir da personagem real quando ela própria se põe a ficcionar” (DELEUZE, 2005, p. 183). Esse mecanismo promovido pelo cinema cria uma nova realidade, calcada na indeterminação, naquilo que escapa à classificação de falso ou verdadeiro. Diz ainda:

A personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. (DELEUZE, 2005, p. 183)

²² Inscrevi-me na oficina, como parte da pesquisa sobre os personagens. Ao fim de dois dias intensivos de trabalho, minha posição de distância imaginada foi completamente desconstruída pelos exercícios e acabei por sair profundamente tocada.

*

Se, por um lado, avançar nas experimentações com os personagens de *Picadeiros* fazia amadurecer o encontro, conseqüentemente, por outro, novas possibilidades de caminhos se abriam, demandando um tempo de reflexão que extrapolaria a duração do Mestrado. Entendi então que a ideia inicial de *Picadeiros*, que contemplava vários personagens e locações, deveria seguir em paralelo como um projeto profissional de longa-metragem para o qual se buscarão recursos para ser desenvolvido. A tarefa imediata passou a ser desenvolver um desdobramento do projeto em curta-metragem para coroar a conclusão do ciclo acadêmico, como um exercício prático que desse algum sentido (mesmo que provisório) ao material audiovisual produzido e em que fosse possível radicalizar uma postura mais ensaística. Como afirmou a cineasta francesa Marie Vermillard sobre o empenho para realizar certos projetos:

Sem perder o meu espírito de luta, e tentando uma e outra vez defender meus projetos não tão amados por outros, encontro conforto em algo que eu mesma produza, que permite ensaio, experiência, e que escapa de premeditação. Filmes nascem, eles co-existem com esses desejos não realizados que dependem do acordo coordenado de tantos estranhos. No entanto, vivo com as imagens desses filmes [...], vejo rostos, luzes, paisagens. (VERMILLARD, 2014, pp. 88-89)²³

Em “O Ensaio como Forma”, originalmente publicado em 1958, Theodor Adorno reflete sobre este caminho de escrita mais livre de métodos: “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2003, p. 17). Atentando para a posição transitória entre arte e ciência, Arlindo Machado destrincha o conceito:

²³ Tradução minha do original: “Sin perder mi combatividad y tratando una y otra vez de defender mis proyectos mal amados, encuentro consuelo en una creación que yo produzco y que permite el ensayo, la experiencia, la no premeditación. Las películas nacen, existen en paralelo a estos deseos insatisfechos que dependen del acuerdo coordinado de tantos desconocidos. Vivo, sin embargo, con las imágenes de estas películas [...], veo rostros, luces, paisajes.

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloqüência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa “axiomatização” da linguagem. (MACHADO, 2003)

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor encontrou no ensaio literário uma forma de romper com a descrição biográfica linear e totalizadora de si, numa escrita dotada de leveza e humor, em constante diálogo com o universo ao redor. Como aponta Gabriela Lírio, no lugar de um *continuum*, a memória fragmentada em fotos e textos de naturezas diversas é restituída no livro por um devir.

A estrutura de sua escrita traduz a relação do sujeito com o mundo. Ao *eu* barthesiano interessa estar em trânsito, sua escrita advém de uma pluralidade de outros textos e é uma forma de resistência a si mesmo, às suas próprias ideias. Atravessado pela alteridade, Barthes desconfia de que o fragmento de uma forma-ensaio o salve da tentativa de encontrar uma certa unidade de si. (LÍRIO, 2015, p. 117)

A forma ensaística no cinema situa-se na contramão de construções narrativas clássicas e costuma ser associada ao documentário – embora contribua ela mesma para esgarçar fronteiras e estimular contaminações entre os gêneros. Ainda que, como notam Gabriela de Almeida e Jamer de Mello, a expressão seja frequente e equivocadamente relacionada a filmes de difícil classificação, verifica-se

uma tendência de valorização do ensaio audiovisual como possibilidade de renovação e reflexão no/do cinema. Sobretudo nos estudos que vinculam o documentário ao ensaio no cinema, este último é visto como uma alternativa muito mais livre, criativa, profunda e até honesta, já que o cineasta não busca chegar a respostas ou afirmar verdades pretensamente universais sobre os temas tratados nos filmes, de modo que ficam expostas na obra as suas próprias questões e conflitos, o seu próprio caminho por vezes tortuoso. (ALMEIDA, MELLO, 2011)

Expoente feminina entre cineastas que encontraram no ensaio a maneira ideal de articular sua visão de mundo, Agnès Varda coloca-se constantemente presente em seus documentários. Como a “catadora de imagens” do filme *Catadores e eu*, a diretora se utiliza de elementos aparentemente prosaicos observados no cotidiano para criar narrativas subjetivas em que o espectador parece acompanhar sua travessia em busca do filme. A observação do instante vem sempre acompanhada de uma reflexão, uma escritura sobre aquilo que atinge seu olhar. O resultado desse mecanismo produz, como ela mesma afirma, “lampejos de compreensão” acerca do que se vê. Segundo César Guimarães:

... é exatamente porque a câmera não pode deixar de não ser passiva – na sua indiferença ao registrar o que lhe aparece – é que o filme necessita de uma escritura, de um pensamento – fraturado pelo inconsciente e pelo incontrolado – para compor algo com o impensado da máquina. (GUIMARÃES, 2009, p. 38)

O caráter ensaístico, que não se fecha em preceitos rígidos pré-determinados e permite a construção durante o processo, possui aspectos de autorreflexividade e abertura próprios da arte contemporânea (ALMEIDA, 2014). Cada vez mais, essa abordagem foi-me parecendo uma alternativa de caminho por onde conduzir o processo que vinha colocando em prática em meu filme. Embora houvesse algumas diretrizes e um dispositivo a guiar o trabalho no início, a proposta sempre me pareceu estar aberta ao acaso do momento das gravações. Como afirma mais uma vez Ismail Xavier:

Falar em filme-ensaio envolve um posicionamento da crítica diante do seu objeto como um experimento, exame de uma questão sem o apelo às regras fechadas de um método, uma experiência intelectual mais aberta em que o pensamento se arrisca em terrenos onde a exatidão é impossível. (XAVIER, 2014, p. 33)

Mas que linha seguir nesse ensaio? Uma possibilidade seria desenvolver na montagem um filme que falasse sobre a obra maior que não foi concluída. *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) é um título exemplar de ensaio autorreflexivo do realizador acerca de um projeto original fracassado. Em 1992, Salles iniciou a produção de um documentário sobre o mordomo da casa onde nasceu e cresceu.

Para tanto, filmou algumas poucas diárias, incluindo entrevistas com o personagem e cenas em estúdio. Insatisfeito com o resultado das primeiras seqüências montadas, abandona o projeto. Treze anos depois, revisita esse material, comentando-o, e sobretudo questionando o processo. No novo olhar, são usadas sobras de planos filmados que revelam a relação do diretor com o entrevistado e uma narração constante (na voz do irmão do diretor) indaga-se sobre os procedimentos tomados na época. A principal problematização é a dificuldade do diretor e do personagem em abandonar suas posições de filho do patrão e de mordomo, respectivamente. Essa seria, segundo o realizador, a causa da falta de autenticidade do material, que manteria cineasta e personagem afastados. De fato, Santiago é sempre mostrado a uma certa distância da câmera. Com o novo olhar sobre o filme que não foi feito na época, Salles acaba por se reconciliar com a memória do mordomo (que se funde com as memórias de infância do diretor) em um rico processo metalinguístico.



Figura 31 – Santiago

Apesar de reconhecer o valor artístico da construção empregada em *Santiago*, acredito que a forma não se aplicaria ao meu trabalho em questão. Não há um distanciamento temporal tão grande para tamanha reflexão (comecei a produzir os esboços do projeto há pouco mais de dois anos) e, como já

mencionado, o projeto maior não foi abandonado, e sim adiado, havendo a intenção de desenvolvê-lo no formato de longa-metragem.

Lancei-me então no exercício de buscar associações entre elementos presentes na história de *Picadeiros* e questões universais que pudessem ser trabalhadas de maneira mais fabuladora em meu ensaio. Como aponta Ilana Feldman Marzochi:

Por meio do ensaísmo, ou dos gestos a ele avizinados, trata-se de achar e repor a distância justa, precisa, adequada, para que a inadequação dos sujeitos ao mundo, para que a defasagem entre a experiência e a imagem, possam enfim reconfigurar e perturbar certa ordem consensual do visível. É a contagiosa instabilidade, indeterminação ou opacidade inerente ao ensaio o que proporcionará, portanto, os trânsitos e as passagens entre o singular e o coletivo, o privado e político, a memória e a atualidade, a vida privada e sua historicidade – que não se desvincula do lugar e da função do cinema. (MARZOCHI, 2012, p. 17)

Partindo da história dos personagens, o aspecto que parecia mais relevante a ser abordado era o da ausência paterna na infância. Fiz um olhar introspectivo, mas, ao contrário de Giuliana, tive forte presença de meu pai durante minha infância. Vasculhando em minha vivência pessoal o que poderia contribuir para a questão, lembrei-me de um longa-metragem dirigido por meu pai, *Fonte da Saudade* (Marco Altberg, 1987). Havia anos que não assistia ao filme, e ao revê-lo, uma memória que parecia adormecida aflorou de maneira extremamente intensa. A experiência desse filme constituiu para mim um meio de contato primordial com o aparato cinematográfico. Minha mãe foi responsável pelo roteiro, e as discussões sobre o trabalho geradas a cada tratamento escrito faziam parte da rotina familiar. Acompanhei praticamente todas as etapas do processo (escolha de elenco, provas de figurino dos atores, filmagens) com a avidez e a curiosidade próprias da infância. Como meu pai era também produtor do filme, por motivos de economia no orçamento, uma das locações era em nosso apartamento. Lembro-me de acordar no meio da madrugada para assistir a uma filmagem noturna, fascinada por aquela espécie de circo montado em minha própria casa.

Para além do significado pessoal do filme, *Fonte da Saudade* é adaptado do romance *Trilogia do Assombro*, de Helena Jobim, que trata de conflitos internos

de três mulheres atormentadas pelas lembranças infantis do pai. O filme é pontuado por narrações em *off* da atriz Lucélia Santos, que encarna as três protagonistas. Aqui uma seleção das divagações a respeito do pai:

O que eu tenho ainda de meu? Escrever, escrever, escrever... Quando escrevo, você é quem me dita. Eu sou você em sonho.

É estranho saber que essa menina vive dentro de mim. E por onde for, a levo comigo. Que ela sou eu.

Meu pai e eu, tão iguais. Eu não sei quem sou. Eu não existo. Preciso do seu rosto para nele me ver refletida. E nele reconheço que sempre fui despreparada para a vida.

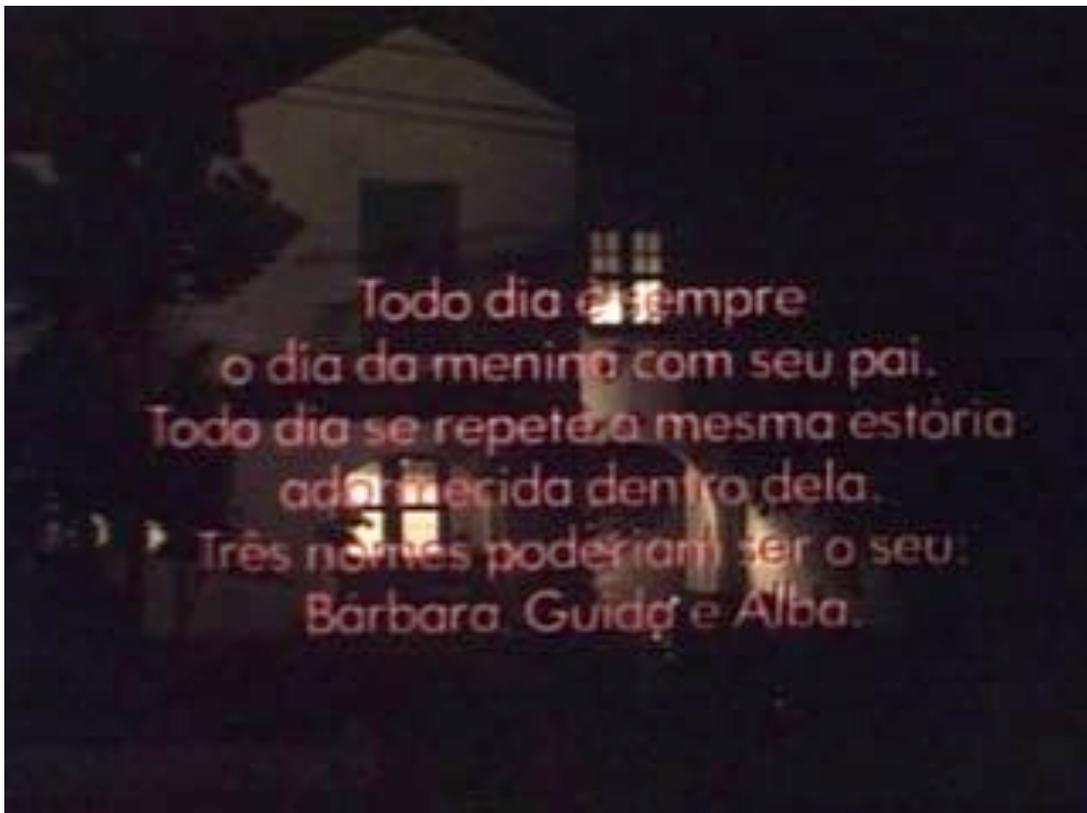


Figura 32 – Fotograma da sequência de abertura do filme *Fonte da Saudade*

A maior parte da narração das memórias das personagens femininas de *Fonte da Saudade* vem acompanhada da trilha sonora, composta e interpretada por Tom Jobim. Meus pais eram bem próximos a Tom e sua presença foi muito forte em minha infância. Frequentávamos muito sua casa no Rio e a casa de campo em Poço Fundo (na serra fluminense), onde guardo com nitidez a

lembrança da reunião de amigos em volta do piano, quando bebia-se e cantava-se por horas a fio.²⁴



Figura 33 – Helena Jobim, Julia de Abreu (minha mãe), Ana Lontra Jobim e Tom Jobim em foto feita por meu pai, Marco Altberg, em nosso apartamento.

Para esse novo desdobramento do projeto em curta-metragem, convidei uma amiga atriz e parceira de trabalhos anteriores, Ana Abbott²⁵ (que não por acaso tem uma relação especialmente delicada com o pai), para encenar algumas passagens ficcionais que resolvi produzir. Filmamos então a atriz caminhando pela rua, como se estivesse procurando alguém. Pedi que ela abordasse algumas pessoas com quem cruzasse e fizesse perguntas do tipo “Você viu meu pai?”, ou mesmo “Sabe quem é meu pai?”. Alguns reagiam perguntando quem seria seu pai, ao que ela respondia (como eu havia orientado): “Eu não sei quem ele é”.²⁶ A

²⁴ Lembro-me especialmente de uma dessas reuniões em volta do piano em Poço Fundo, quando Tom demonstrava o início da composição de “Passarim”. Com uma generosidade surpreendente, pedia sugestões aos amigos embriagados para dar continuidade à letra, o que me marcou como uma desconstrução da imagem solene do artista isolado em seu ato de criação. Meu pai tinha o registro desse momento em vídeo, mas o material lamentavelmente se perdeu.

²⁵ Em parceria com Ana Abbott realizei (nós duas no roteiro, eu na direção e ela no elenco) o projeto intermediário *Bem feito pra mim*, que resultou em dois videoclipes e o curta-metragem *Não sai de mim*. Disponíveis em <<https://www.youtube.com/user/cabecabarulho>>

²⁶ Dentre muitos documentários “de busca” recentes na produção brasileira, em que realizadores voltam-se para personagens familiares, destaco aqui *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Na tentativa da diretora de falar, através da memória do pai (o filósofo Carlos Henrique Escobar), sobre traumas da ditadura militar, instaura-se uma tensão e um embate que refletem o enorme abismo da relação entre os dois. Momentos de entrevista direta são intercalados por um seqüência em super 8 de material de arquivo de figuras masculinas anônimas, pontuadas pela voz

intenção foi ligar essa busca um tanto desgovernada à conversa do Messiê com Giuliana, em que ela conta que passou muito tempo sem saber quem era o pai, além de incorporar elementos reais na situação (as pessoas abordadas não foram avisadas previamente sobre a filmagem). Também busquei acrescentar uma camada sutilmente cômica para dar mais leveza a um tema psicologicamente denso. O humor também conecta-se com a figura do palhaço Cuti-Cuti de Marcio Libar, cujas cenas aparecem no filme.

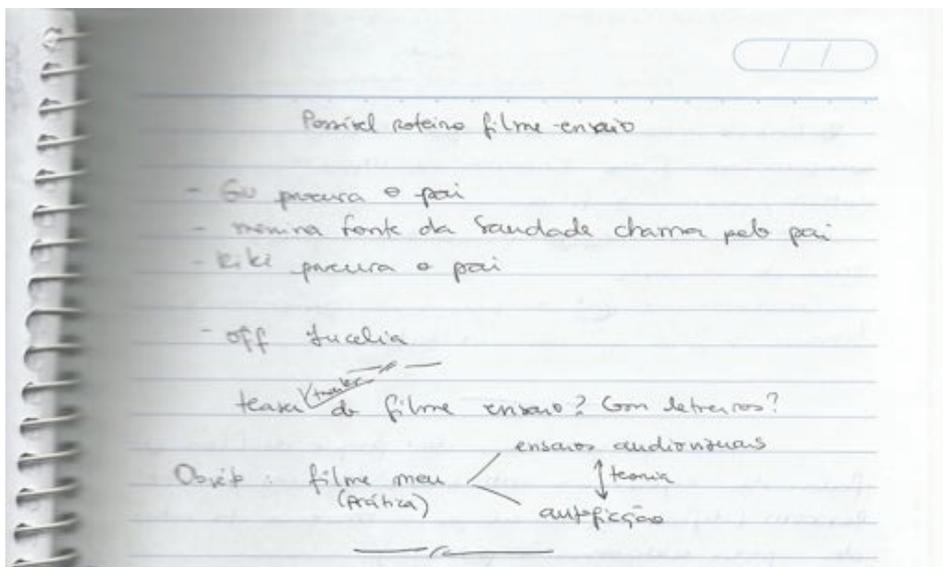


Figura 34 – Propostas para o filme-ensaio

Extraí algumas passagens da personagem criança de *Fonte da Saudade*, cuja velocidade ralentei um pouco na edição, para depois projetar em vídeo sobre um pano branco e filmar o resultado. O propósito da interferência era mudar um pouco o sentido das imagens e dos sons originais do filme, nunca usando-os em sincronismo, para gerar nova significação ao material, humildemente influenciada pela experiência radical de fruição da série *Histórias do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998). Neste trabalho, que Philippe Dubois considera “o único verdadeiro grande projeto de Godard” (DUBOIS, 2004, pp. 311-312), o diretor, que tem toda sua obra marcada pela ruptura com um modelo clássico de narrativa

da diretora, que repete: “Esse não é meu pai”, criando uma breve e poética suspensão na narrativa.

cinematográfica, leva o espectador quase que a acompanhar seu pensamento como se fosse ao vivo (ALMEIDA, 2014). Ao retirar imagens de seus contextos originais e lhes atribuir novas significações, montadas em relação constantemente conflituosa, demanda-se um esforço de interpretação do espectador.

Filmei Ana assistindo a essas e outras imagens projetadas, que haviam sido selecionadas a partir de associações variadas e em sua maioria intuitivas. O filme *Pai e Filha* (Yasujirô Ozu, 1949), por exemplo, foi escolhido por sua temática e o apreço pelo estilo ao mesmo tempo rígido e delicado da composição, além do encantamento pessoal pelas expressões da atriz Setsuko Hara (falecida em setembro de 2015). Projetei também trechos caseiros em *vhs* em que sou retratada na idade que tinha na época da filmagem de *Fonte da Saudade* (e também da personagem criança do filme), registros esses realizados pelo meu pai. A edição dessa imagem com o som de um diálogo impreciso entre as personagens mãe e filha de *Fonte da Saudade* busca causar um estranhamento em relação à construção narrativa, que propõe aí uma nova camada ficcional.



Figura 35 – *Pai e filha*

Pedi à atriz que interagisse com as imagens projetadas, usando um vestido branco que se fundia com a tela. Como última etapa de produção, realizei uma entrevista com o astrólogo Clayton Fabio Oliveira, o mesmo que havia sugerido a Marcio Libar que ele tentasse se aproximar da filha. Utilizei trechos do áudio dessa entrevista, em que fala sobre a representação do pai na Astrologia pelo Sol

(daí o título do curta, *Sóis*). Ele também conta sobre os aspectos astrológicos que contribuíram para entrada da filha de Marcio em sua vida na época imediatamente anterior ao encontro.

Utilizei na edição algumas imagens do acervo de registros que fazia com a câmera do celular há alguns anos, captando situações prosaicas de meu universo familiar. Uma delas mostra uma criança caminhando ao lado da mãe, que empurra um carrinho de bebê. A mãe vem a ser a menina que representara a personagem da atriz Lucélia Santos criança em *Fonte da Saudade*, minha prima, Joana de Abreu, filha do irmão de minha mãe. Ela não era atriz mirim na época, nem desejou seguir carreira depois do filme. Foi escalada pela proximidade com meus pais e por ter alguma semelhança física com a atriz (além de ter se saído bem nos testes). E sua filha Luiza aparece no registro doméstico com a mesma idade que Joana tinha quando participou de *Fonte da Saudade*.

Através de uma construção mais aberta narrativamente como o filme-ensaio, foi possível incluir no curta *Sóis* essas filigranas autobiográficas e familiares, em um exercício de ressignificação do objeto original do projeto *Picadeiros* em uma *mise en abyme* bastante intuitiva, mas que ainda tenta dar conta de um recorte da história dos personagens Marcio e Giuliana. Compreende-se que o espectador que não tiver o repertório de todas as referências entrelaçadas não fará a leitura racional dos aspectos mais subjetivos. Porém, o interesse reside justamente em permitir que esse espectador exercite uma interpretação livre em que possa projetar sua própria vivência na obra. A experimentação proposta segue a convicção de que o documentário pode ser um canal de criação artística aberta no ato de olhar a realidade. Como o aspecto que Jean-Louis Comolli enxerga no trabalho do cineasta ítalo-belga Claudio Pazienza:

... as propostas que se podem fazer em um filme – as propostas positivas – são afetadas por um coeficiente de inveracidade, de irrealidade. Cremos e não cremos nelas, elas são ao mesmo tempo realizadas e impossíveis, e é esse “jogo” entre a afirmação e a negação, a positividade e a negatividade, a inscrição e o apagamento, o crer e o duvidar... É este jogo que faz o cinema. (COMOLLI, 2014, p. 80)

Pazienza desenvolve um olhar bastante particular sobre os objetos de seus documentários, frequentemente se desviando de maneira astuciosa do tema que lhe fora encomendado (GUIMARÃES, 2014). Defende que não vemos todos o cotidiano de uma mesma maneira, e tenta traduzir em seus trabalhos uma percepção do real, imaginando esse real como uma superposição de camadas, onde o visível seria apenas mais uma dessas camadas. O caminho é dar corpo ao que, a partir do encontro com os personagens, o diretor vê, e não ao que é visível, como em uma das máximas bressonianas: “o real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro”. (BRESSION, 2004, p. 83)

A representação que situa-se na fronteira entre realidade e ficção provoca uma espécie de jogo com o espectador. Na construção proposta no projeto do filme *Picadeiros*, e mais intensamente no desdobramento do curta *Sóis*, o diálogo de memórias de diferentes fontes cria ficções, convidando o espectador a se colocar em posição mais presente em relação à obra, na medida em que é naturalmente instigado a decifrar o jogo que o filme cria. É preciso “descobrir como acordar um espectador que está dormindo a toda hora” (FÉRAL, 2011, p. 182). Esse espectador que partilha sentimentos universais completará, a cada fruição, uma feitura da obra. Como no diálogo intuitivo que Roberta Veiga enxerga no ensaístico *Já visto Jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013): “o cineasta, historiador, recria o passado de uma vida não como ela foi, mas como será no filme, para e pelo filme, e para aquele que virá, o terceiro, o espectador”. (VEIGA, 2015, p. 95)

Voltando a *Sóis*, nos planos finais da sequência gravada no picadeiro, Marcio embala a filha no colo ao som de uma música do cancionero popular, que na cena ganha ares de canção de ninar. Ao editar a sequência, o gesto trouxe-me a memória de uma música que meu pai cantava enquanto fazia-me dormir quando eu era bem pequena. Utilizo a canção em versão instrumental no curta e também cantarolada pela atriz. O gesto de dar colo é feito pelo Messiê nas oficinas quando o participante realmente se mostra frágil no ato da exposição de si, como um alento por tamanho esforço. Dar colo à filha já adulta pela primeira vez simboliza a retomada de um laço familiar visceral, a reconciliação com um passado que por anos foi sufocado para que os dois pudessem seguir sem o peso da ausência. Numa interpretação profundamente subjetiva, posso afirmar que a inserção dialógica de elementos pessoais meus tem o aspecto de resgate de um

sentimento abandonado com o passar do tempo e o desenrolar da vida madura. A inocência e a alegria espontâneas da menina que dança para a câmera não existem mais tão naturalmente. A partida de Tom foi uma das primeiras experiências de contato com a dor da morte. Pouco tempo depois, meu pai se separaram e a casa deixou de ser ponto de encontro de boemia e criação artística. João Francisco, filho de Tom e companheiro de brincadeiras na infância, foi vítima fatal de um acidente automobilístico. Crescemos, fazemos escolhas, o tempo corre e a vida nos impele a perder a ligação com sentimentos mais genuínos da infância. Incluir alguns símbolos mnêmicos pessoais no filme tem um aspecto reconciliador, como se eu repousasse no colo a menina que um dia fui, encorajando-a para os novos ciclos da vida. E nesse olhar para si, encontram-se sentimentos comuns a todo ser humano.



Figura 36 – Fotograma do curta Sóis

Considerações finais

“At last I understood that the way over, or through this dilemma, the unease at writing about 'petty personal problems' was to recognize that nothing is personal, in the sense that it is uniquely one's own. Writing about oneself, one is writing about others, since your problems, pains, pleasures, emotions — and your extraordinary and remarkable ideas — can't be yours alone. [...] Growing up is after all only the understanding that one's unique and incredible experience is what everyone shares.”

Doris Lessing

Ao ingressar na linha de Formação Artística deste Programa, o interesse era pesquisar estratégias de autorrepresentação no cinema a partir do processo de realização de um filme em que os atores são ao mesmo tempo personagens reais da história que encenariam. Também me interessava o papel do cineasta como condutor dessas narrativas, em que é sutil a fronteira entre documentário e ficção. No processo de pesquisa, deparei-me com alguns filmes e teóricos que dialogavam com a proposta que vinha buscando para meu projeto audiovisual, primeiramente intitulado *Picadeiros*. Procurei me debruçar sobre títulos e autores com os quais me conectava de maneira bastante subjetiva, em um processo regido por critérios por vezes mais intuitivos que racionais.

No capítulo 1, voltei o olhar para filmes marcantes na história do cinema mundial que souberam lidar com a questão do trânsito entre documentário e ficção na autorrepresentação de maneira emblemática. *Nanook, o esquimó* apresenta-se como referência na construção de um filme em conjunto com os personagens, a partir de uma relação conquistada com gradual aproximação e respeito. Ao acompanhar pacientemente uma família de esquimós, o diretor Robert Flaherty conseguiu construir encenações com personagens reais. Jean Rouch radicaliza a ideia da co-autoria com os personagens em *Eu, um negro*. Ao propor que os personagens narrem posteriormente as cenas em que foram filmados, toda uma camada de auto-fabulação é incorporada, permitindo que eles se representem como mandam seus desejos. *Um filme para Nick* trouxe mais referências à discussão sobre a relação entre diretor e personagem em uma obra de construção documental e ficcional híbrida, com atenção para o aspecto ético,

em um filme que acompanha um homem agonizando em cena de forma voluntária e consciente.

Uma seleção de títulos da recente produção brasileira de documentários inventivos, que transitam com fluidez no terreno da ficção, mereceu destaque no capítulo 2 deste trabalho. *Serras da Desordem* é referência ao apresentar reconstituições do passado com os próprios personagens encenando a si mesmos de maneira não totalmente realista. Também interessa-me o cruzamento entre a história do personagem central e a do próprio cineasta. *O céu sobre os ombros* acompanha o cotidiano de três figuras anônimas na cidade de Belo Horizonte, e a principal característica que me serve de referência é a maneira honesta e cuidadosa com que os aspectos aparentemente exóticos de seus personagens são tratados, sem julgamento. Eles são expostos voluntariamente em suas dores e fraquezas, o que os torna próximos de todos nós. *Esse amor que nos consome* incorpora delicadamente a linguagem da dança, atividade dos personagens de que trata, na construção do filme. As breves suspensões na narrativa que o filme cria, além do amálgama entre encenação e registro documental, merecem destaque e dialogam com o caráter que buscava para meu *Picadeiros*.

O terceiro capítulo narra o processo de realização do filme, desde a ideia inicial até o desdobramento em uma obra de caráter mais ensaístico, passando por questões teóricas que dialogam com o processo. Detive-me na ideia de biografia como uma construção de estratégias de representação de si, de indivíduos que não podem ser vistos separados do contexto em que se inserem em seu tempo. Iniciar encontros e registrar experimentações práticas com os personagens Marcio e Giuliana foi importante para amadurecer o projeto do filme *Picadeiros*, mas por outro lado fez surgir mais dúvidas sobre a direção de caminhos. Com a convicção de que o filme inicial demandaria um tempo para além do Mestrado a ser descoberto em seu próprio processo de realização, decidi adaptá-lo para um projeto maior de longa-metragem. Por ter apreço pelo caráter ensaístico dos filmes de que tratei na pesquisa teórica, optei por concluir uma experimentação prática em curta-metragem que abarcasse elementos mais subjetivos na montagem com o material gravado com os personagens. Essa nova construção permitiu que a história dos personagens fosse compreendida, porém

trabalhada de maneira mais livre e pessoal, associando-a a elementos de minha própria memória de infância que dão a ver questões comuns à existência humana. O cruzamento de memórias de diferentes fontes cria ficções, convidando o espectador a se colocar em posição mais presente em relação à obra, na medida em que é naturalmente instigado a decifrar o jogo que o filme cria.

Creio que chego ao fim deste trabalho tendo atingido o objetivo inicial: realizar uma prática artística (o curta-metragem *Sóis*) em diálogo com um pensamento teórico. E tive a felicidade de compreender que o processo de produção de pensamento, que antes me parecia bastante árido, pode ser conduzido de maneira afetiva e pessoal. Em tempos de valorização da produção voltada para o mercado, criar uma brecha, no contexto em que vivia anteriormente, para elaborar um pensamento conectado a uma experimentação artística representou para mim quase um ato de resistência, do qual certamente saio fortalecida como indivíduo, pesquisadora e artista.

Referências

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. “O ensaio fílmico como obra aberta”. In: *Contemporânea comunicação e cultura*. v. 12, n. 01 - p. 165-180, 2014.

_____; MELLO, Jamer Guterres de. “O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis”. In: *Nexi*, n. 2, 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/6299/8238>. Acesso em 20/12/2015.

AMARAL, Leonardo. “Des-Ordem de representação como crise da identidade”. In: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopio/1228>. Dezembro de 2011. Acesso em 24/10/2015.

ANDRADE, Fábio. “Em transformação”. In: *Cinética*. Novembro de 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/ceusobresombros.htm> Acesso em 20/09/2015.

_____. “O entusiasmo como resistência”. In: <http://www.revistacinetica.com.br/esseamorquenosconsome.htm>. Setembro de 2012. Acesso em 25/07/2015.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico. Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. (Org). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. “O processo como obra”. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm> Acesso em 18/03/2015.

BORGES, Sérgio. “O céu sobre os ombros. Notas do diretor”. In: <http://www.teia.art.br/br/obras/o-ceu-sobre-os-ombros#notas-do-diretor>. Belo Horizonte, 2010. Acesso em 15/12/2014

_____. “Entrevista: Sergio Borges (MG) fala sobre o filme *O céu sobre os ombros*”. In: <https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/14/entrevista-sergio-borges-mg-fala-sobre-o-filme-o-ceu-sobre-os-ombros/> 14/04/2011. Acesso em 26/11/2015.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.

BRAGANÇA, Felipe. “O teatro vasado do real”. In: *Contracampo*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/60/oteatrovasadodoreal.htm> Acesso em 06/04/2015.

_____. “Verdades re-encenadas”. In: *Contracampo*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm> Acesso em 13/07/2015.

_____. “(Re)Viver a vida”. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm>. Outubro de 2007. Acesso em 10/06/2014.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BULHÕES CARVALHO, Ana Maria de; CARREIRA, André. “Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real”. In: *Sala Preta*, v. 13, n. 2, 2013.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performance e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CAETANO, Daniel. “Entrevista com Andrea Tonacci”. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

COHN, Clarice. “Reflexões sobre *Serras da Desordem*”. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. “Diálogos entre Claudio Paziienza e Jean-Louis Comolli”. In: DOSSE, Jeanne; GENTILE, Tatiana Devos (orgs). *Claudio Paziienza, o que encontro que nos move*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.

CORNAGO, Óscar. “Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica”. In: *Urdimento*. Florianópolis, v 13, p 11-21, 2009.

COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy. *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

COUTINHO, Eduardo. “O olhar no documentário – carta-depoimento para Paulo Paranaguá”. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DALPIZOLLO, Daniel. “O filme de Nick”. In: Multiplot, 2008. Disponível em: <https://multiplot.wordpress.com/tag/nicks-film/> Acesso em 20/08/2015.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDEROT. *Obras V – O Filho Natural*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DINUCCI, Kiko. “Entre a farsa e a verdade absoluta”. In: *O olho derremado*, 2011. Disponível em: <https://oolhoderramado.wordpress.com/2011/08/02/moi-un-noir/> Acesso em 17/08/2015.

DOUBROVSKY, Serge. In: *Télérama*. Entrevista concedida a Nathalie Crom, em 26/08/2014. Disponível em: <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>. Acesso em: 15/07/2015.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier: Édition L’Entretemps, 2011.

_____. Entrevista a Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio. In: *Urdimento*, v. 16, p. 179-185, 2011.

FERNANDES, Edu. “Filme mostra cotidiano de bailarinos que ocuparam casarão no RJ”. In: *Saraiva Conteúdo*. 06/09/2013. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/53345> Acesso em 20/09/2015.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLAHERTY, Robert. “Como filmei *Nanook, o esquimó*”. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRANCO, Juliana Cardoso. *Eu sou uma imagem – Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO. Rio de Janeiro, 2010.

GODARD, Jean-Luc. “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens”. In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 94, abr 1959, p. 19-22

GUIMARÃES, César. “Documentário, testemunha do presente”. In: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009.

_____. “Experimentos e indagações”. In: DOSSE, Jeanne; GENTILE, Tatiana Devos (orgs). *Claudio Paziienza, o que encontro que nos move*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.

LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 2014.

LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LIRIO, Gabriela. Entrevista com Karl Erik Schollhammer. In: *Digitagrama*. Rio de Janeiro, 01/03/2007. Acesso em 10/10/2014.

_____. “Movimentos auto(ficcionais): um ensaio sobre a memória e a morte”. In: VERSIANI, Daniela Beccaccia (org). *O eu se escreve, o outro me escreve*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. In: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf> Setembro de 2003. Acesso em 21/12/2015.

MARZOCHI, Ilana Feldman. *Jogos de Cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 2012.

MATTOS, Carlos Alberto. “Esse amor que nos consome”. In: *Críticos*. Setembro de 2013. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=4014> Acesso em 30/10/2015.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELO, Luís Alberto Rocha. “O lugar das imagens”. IN: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

MEXIA, Pedro. “Manoel de Oliveira. A vida é uma derrota”. In: <http://expresso.sapo.pt/cultura/manoel-de-oliveira-a-vida-e-uma-derrota=f902060>. 11/12/2014. Acesso em 12/12/2014

OLIVEIRA, Rodrigo de. “Um outro cinema para uma outra humanidade”. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RIBEIRO, Allan. “Esse amor que nos consome (uma pequena reflexão sobre meu encontro cinematográfico com a Companhia Rubens Barbot)”. In: *Revista do Cinema Brasileiro*, setembro de 2012. Disponível em: <http://www.revistadocinemabrasileiro.com.br/colunista/1991> Acesso em 20/10/2013.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROITMAN, Julieta. *Miragens de si – ensaios autobiográficos no cinema*. Dissertação de Mestrado. PUC – Rio. Rio de Janeiro, 2007.

RÖSELE, Ursula. “O Céu sobre os Ombros, de Sérgio Borges”. In: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/1150>. Dezembro de 2011. Acesso em 18/10/2015.

ROUCH, Jean. “O filme etnográfico”. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAYAD, Cecilia. *Performing authorship: Self-inscription and corporeality in the cinema*. Londres: I.B. Tauris, 2013.

SCHECHNER, Richard. "Jogo". In: LIGIÉRIO, Zeca (org). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SÓCRATES, Lessandro. *Quem diz "Eu, um negro"? Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 2009.

TELLAS, Vivi. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/39037-diretora-argentina-mostra-biodrama-em-sp.shtml>. 25/04/2012. Acesso em 15/12/2014.

_____. "Yo inventé la palabra biodrama". In: <http://www.losinrocks.com/destacados/yo-invente-la-palabra-biodrama#.VVdw9Wa6Afp>. 20/07/2012. Acesso em 09/09/2014

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALENTE, Eduardo. "O filme de Nick e a transcendência do cinema-verdade". In: *Contracampo*, 1999. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/ofilmedenick.html> Acesso em 27/07/2015.

VEIGA, Roberta. "Já visto Jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória". In: *Crítica Cultural*. v. 10, n. 01, p.87-96, 2015.

VERMILLARD, Marie. "Alma". In: *Las Naves 4: películas sin terminar*. Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2014.

XAVIER, Ismail. "As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério". In: CAETANO, Daniel. *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. "A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo". In: *Aniki*, v.1, n.1, 2014.

As praias de Agnès. Direção: Agnès Varda. Ciné Tamaris, França, 2008.

Eduardo Coutinho, 07 de outubro. Direção: Carlos Nader. Já Filmes, Brasil, 2013.

Esse amor que nos consome. Direção: Allan Ribeiro. 3 Moinhos Produções, Brasil, 2012.

Eu, um negro. Direção: Jean Rouch. Les Films de la Pléiade, França, 1958.

Fonte da Saudade. Direção: Marco Altberg. Diadema Produções, Brasil, 1987.

Histórias do Cinema. Direção: Jean-Luc Godard. JLG Films, França, 1988-1998.

Jogo de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Matizar/Videofilmes, Brasil. 2007.

Nanook, o esquimó. Direção: Robert Flaherty. Les Frères Revillon/Pathé Exchange, Estados Unidos, 1922.

O céu de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Videofilmes, Brasil, 2006.

O céu sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges. Teia, Brasil, 2011.

O quarto de Vanda. Direção: Pedro Costa. Contracosta Produções, Portugal, 2000.

Os catadores e eu. Direção: Agnès Varda. Ciné Tamaris, França, 2000.

Pai e filha. Direção: Yasujirô Ozu. Shôchiku Eiga, Japão, 1949.

Santiago. Direção: João Moreira Salles. Videofilmes, Brasil, 2007.

Serras da Desordem. Direção: Andrea Tonacci. Extrema Produção Artística, Brasil, 2006.

Um filme para Nick. Direção: Nicholas Ray e Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion. Alemanha/Suécia, 1980.

Viajo porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Rec Produtores Associados, Brasil, 2010.

Anexo

TRECHO DO LIVRO “A NOBRE ARTE DO PALHAÇO”, EM QUE MARCIO LIBAR CONTA SOBRE O EPISÓDIO DE ENCONTRO COM A FILHA

Pela primeira vez na vida eu me senti realmente só. Passei a descobrir como era morar e viver sozinho. Queria aprender a cuidar de mim, das minhas coisas, das minhas contas e da minha alimentação, mas confesso que até hoje não aprendi.

Passado o primeiro momento de euforia que vem com a mudança de casa, a compra dos móveis e a decoração, vem a tristeza. Um belo dia eu estava em casa e me lembrei de uma consulta que fiz com meu astrólogo Clayton Fabio. Ele me perguntou se eu tinha algum problema relacionado a filhos. Conte pra ele a tal história da filha que tive e não criei. Só quem sabia disso era a Regina e o pessoal do Anônimo.

Clayton foi taxativo: *“Encontra sua filha, meu irmão! Ela é a sua cara e herdou todo seu talento de comunicação. Ela está vivendo uma crise semelhante a que você viveu quando tinha a idade dela. Nessa fase que você está vivendo, ela é a peça que falta para o seu crescimento”*. Sozinho ali na sala, depois de tantos anos, eu desejei pela primeira vez encontrar minha filha. Ela já estava com 18 anos, e durante todo esse tempo não tivemos contato. Eu nem sabia por onde começar a procurá-la. Liguei pra minha mãe para saber se ela tinha guardado algum telefone daquela época. Ela disse que não tinha, mas vibrou de emoção ao saber do meu real interesse em encontrá-la. Durante todo esse tempo, sempre no dia 23 de maio ela me lembrava: *“Hoje é aniversário da Giuliana. Reza por ela”*. Confesso que isso me constrangia, afinal de contas, para eu conseguir me manter são era necessário não tocar no defunto. Ele poderia começar a feder.

Agora, no entanto, eu estava decidido. Comecei a fazer contatos com amigos policiais, na Receita Federal, mas eu não tinha um dado sequer que pudesse ajudar na procura. Também passei a contar pra pessoas mais próximas

a mim que eu tinha uma filha. Achava que assim os astros poderiam ouvir e me ajudar a encontrá-la. Confesso que também não me dediquei tanto assim na busca, afinal eu tinha medo, não sabia o que eu poderia encontrar. Até que um dia, deitado no quarto de santo dando obrigação, pela primeira vez em todos esses anos eu chorei compulsivamente pela falta da minha filha. Como se eu tivesse me conectado com aquele dia em que chorei na praia de Copacabana. Agora estava chorando ali, aos pés dos Orixás.

Chamei minha Mãe de Santo, que já sabia da história, e disse que precisávamos encontrar minha filha. Quando ela viu meu estado, olhou séria para mim e com sua fé disse firme e tranquilamente: *“Vamos trabalhar para isso, meu filho”*. Estávamos no mês de abril, e eu queria encontrá-la antes de seu aniversário. Rezei muito para que isso acontecesse de fato, embora fosse quase impossível num prazo tão curto. Pelo menos no mundo visível, porque no invisível as entidades já estavam procurando.

Passou o dia 23 de maio e nada aconteceu. O Anônimo estava fazendo uma temporada do seu repertório na Fundação Progresso, onde mantém seu teatro, e aquele fim de semana era o último. Era um domingo de sol, meio-dia, e eu ainda dormia devido à farra na noite anterior quando o telefone tocou. Era meu irmão Wagner. Atendi meio de mau-humor e ele disse para eu abrir um e-mail que ele tinha enviado para mim. Foi o tempo de ligar o computador, ir ao banheiro fazer a higiene e voltar para ver. Quando abri minha caixa de entrada vi a foto de uma menina com a minha cara, de braços cruzados, cheia de marra e vestindo boina rastafari e óculos escuros. Meu joelho fraquejou; de volta ao telefone perguntei a ele: *“Que porra é essa?”*, e ele me respondeu, berrando emocionado: *“É a sua filha, oh, seu filho da puta!”*, e deu uma gargalhada. Perdi o chão; minha vista embaçou; meu coração acelerou e eu fiquei sem saber para onde ir e o que fazer. Olívia, que era minha namorada e já conhecia toda a história, ao ver meu desespero perguntou o que estava acontecendo. *“Meu irmão achou minha filha”*. Num salto, ela perguntou onde, e eu que ainda não sabia, perguntei ao meu irmão, que respondeu: *“No Orkut, mané!”*. (...) Bom, contar essa história com todas as suas peculiaridades e detalhes comoventes só seria possível se eu escrevesse um outro livro.