

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Gustavo Spolidoro

O CINEASTA ERRANTE: CAMINHOS E ENCONTROS NA
REALIZAÇÃO DE UM FILME DE UM HOMEM SÓ

Porto Alegre

2013

GUSTAVO SPOLIDORO

O CINEASTA ERRANTE:
CAMINHOS E ENCONTROS NA REALIZAÇÃO DE UM FILME DE UM HOMEM SÓ

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

Porto Alegre
2013

S762c Spolidoro, Gustavo

O cineasta errante : caminhos e encontros na realização de um filme de um homem só / Gustavo Spolidoro. – Porto Alegre, 2013.
116 f. + 1 DVD

Diss. (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.
Orientador: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind.

DVD contendo o filme “Errante – um filme de encontros”,
disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HUZT-z1PfOE> .

1. Comunicação Social. 2. Cinema – Produção e Direção.
3. Filmes - Técnicas. 4. Filmes – Crítica e Interpretação.
5. Filmes – Edição. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 791.43

Ficha Catalográfica elaborada por Loiva Duarte Novak – CRB10/2079

GUSTAVO SPOLIDORO

O CINEASTA ERRANTE:

CAMINHOS E ENCONTROS NA REALIZAÇÃO DE UM FILME DE UM HOMEM SÓ

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em Comunicação Social
da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em: 21 de agosto de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind - Orientadora - PUCRS

Profa. Dra. Fatimarlei Lunardelli - UFRGS

Prof . Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

Porto Alegre

2013

*Dedico esta dissertação aos meus pais, Gilberto e
Mariza, que sempre acreditaram em mim; e à
minha filha, Aimée, por entender que “tudo bem
papai, depois que acabar eu sei que tu vai poder
ficar mais tempo comigo.”*

AGRADECIMENTOS

O processo que envolveu esta dissertação e o filme que a acompanha demonstrou-se muito solitário. Foi uma opção estética relacionada à realização do filme e que resultou em um certo isolamento também quando de sua análise e imersão no projeto do mestrado. Desta forma, muitos dos agradecimentos elencados abaixo são fruto de acidentes de percurso, do acaso, da sorte, de encontros e também da feliz insistência de algumas pessoas em querer ajudar.

Agradeço à minha orientadora, Cristiane Freitas Gutfreind, pela compreensão das confusões em minha cabeça e, por isso mesmo, pela forma paciente e construtiva com que me indicou obras, estudos e caminhos para, finalmente, apresentar um texto dissertativo sobre tudo o que se passou comigo no período dedicado ao mestrado.

À professora Mágda Cunha e à PUC/RS, pela bolsa parcial concedida.

Ao professor João Guilherme Barone, pela calma ao me escutar e pela insistência na realização deste mestrado.

Agradeço ao FUMPROARTE da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, pelo financiamento do longa “Errante – um filme de encontros”.

Aos professores Carlos Gerbase e Fatimarlei Lunardelli, componentes da banca de Qualificação e de Mestrado, pelas críticas construtivas ao trabalho.

Aos professores da PPGCOM, Juremir Machado da Silva, Cristiane Freitas Gutfreind, Mágda Cunha, Eduardo Pellanda, Claudia Moura, João Guilherme Barone, Antônio Hohlfeldt e Beatriz Rahde.

Ao casal Jamer Mello e Gabriela Almeida, pelas dicas e pelos textos compartilhados.

Agradeço às pessoas que me incentivaram e demonstraram interesse em ajudar: Claudio Oliveira, Andréa França, Cláudia Mesquita, Fabiano de Souza, Tula

Anagnostopoulos, Leonardo Bomfim, Ivana Verle, professores do TECCINE, e muitos outros que em algum momento botaram uma ideia a mais em minha cabeça.

Ao pessoal da Grande Plano Geral, Gibran Dipp e Pâmela Hauber, e do Cine Esquema Novo, Alisson Avila, Jaqueline Beltrame, Morgana Rissinger e Ramiro Azevedo, que não deixaram de ser meus sócios mesmo com tanta ausência.

Agradeço ao Bruno Carboni, pelas aulas e soluções emergenciais.

Ao pessoal da Secretaria da PPGCOM, Lúcia Stasiak e colegas, e ao pessoal da Secretaria da Famecos, Flávia Custodio e colegas.

Agradeço à Patrícia e ao Fabrício, por segurarem as pontas.

Agradeço também às pessoas que aceitaram aparecer no filme.

E, por último, um agradecimento mais do que especial aos meus familiares e amigos que me incentivaram e que souberam entender a minha ausência: minha filha Aimée, meus pais Gilberto e Mariza, meus irmãos Fabiana, André, Rodrigo, Juliana e Rafaela e aos amigos de uma vida, Marião e família, Gibran e família, Daniel e família.

RESUMO

Este trabalho e o filme que o acompanha têm por objetivo compreender a realização do cinema de um homem só desde os primórdios do audiovisual até os dias de hoje. Em 2006, durante uma sessão de “Os Catadores e Eu”, de Agnès Varda, apresentada por Jean-Claude Bernardet, foi germinada a ideia desta dissertação e do longa “Errante – um filme de encontros”. À experiência empírica da realização de um filme por uma única pessoa, soma-se o trabalho de reflexão em forma de texto, utilizando-se de obras de autores como Guy Gauthier, Andrei Tarkovski, Arlindo Machado e Antonio Weinrichter e filmes como o já citado “Os Catadores e Eu”, “Nanook, o esquimó”, “Eu, um negro” e “*Sans Soleil*”. Num momento onde todo o cidadão passa a ter uma câmera no bolso, se torna fundamental entender o papel do artista na realização audiovisual e a expressão da sua subjetividade. A realização de um filme de um homem só está ao alcance de todos aqueles que dispõe dos meios e, principalmente, da intenção em produzi-lo desta forma.

Palavras chave: cinema, errância, técnica audiovisual, filmagem, câmeras, Youtube.

ABSTRACT

This thesis and its companion film aim to understand one-man filmmaking, from the origins of cinema to the present day. The idea for this thesis and the feature film *“Errante – um filme de encontros”* (“Wandering - a film about encounters”) first came to me in 2006, during a session of “The Gleaners and I” from Agnès Varda, presented by Jean-Claude Bernardet. The empiric experience of making a film with a crew of one person only is joined by a theoretical analysis based in works from authors as Guy Gauthier, Andrei Tarkovski, Arlindo Machado and Antonio Weinrichter, and films as the already mentioned “The Gleaners and I”, “Nanook of the North”, “I, a Negro” and “Sans Soleil”. In a time when everyone has a camera in their pocket, it becomes key to understand the artist’s role in filmmaking and the expression of their subjectivity. The making of a “one man film” is within reach of all that have access to equipment, but mainly of those with the intention to make it in such a way.

Key words: cinema, wandering, film technique, film shooting, cameras, youtube.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Muybridge – “Descendo as escadas e dando a volta” – 1884.....	24
Imagem 2 – Marey – “Movimento de um caminhante” – 1883	24
Imagem 3 – Les Glaneuses, de François Millet – 1857	52

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CINEMA DE UM HOMEM SÓ – UMA VIAGEM POR TRÊS SÉCULOS	21
2.1 OS CRIADORES – UMA VONTADE IRREFREÁVEL DE MOVER A IMAGEM ...	22
2.2 OS INVENTORES – ESSES HOMENS E SUAS CÂMERAS MARAVILHOSAS..	26
2.3 OS PROFESSORES – A CÂMERA E A VIDA LEVADAS A SÉRIO.....	29
2.4 OS REBELDES – NÃO SOU DE NENHUM LUGAR, SOU DE LUGAR NENHUM	33
2.5 OS AVENTUREIROS – A CÂMERA NO BOLSO DIREITO DAS CALÇAS.....	40
3 CONSTRUINDO UM FILME DE UM HOMEM SÓ	49
3.1 O ESPIRITO À DERIVA DE AGNES VARDA EM “OS CATADORES E EU”	50
3.2 A EXPERIÊNCIA DO FILME DE UM HOMEM SÓ EM “MORRO DO CÉU”.....	56
3.3 A RELEVÂNCIA TÉCNICA NA REALIZAÇÃO DE UM FILME DE UM HOMEM SÓ	64
4 A REALIZAÇÃO DE “ERRANTE – UM FILME DE ENCONTROS”	74
4.1 PROCESSOS CRIATIVOS E REFERENCIAIS EM “ERRANTE”	75
4.2 DISPOSITIVOS DETERMINANTES PARA A REALIZAÇÃO DE “ERRANTE”.....	76
4.3 A FILMAGEM DE “ERRANTE”.....	80
4.4 A FINALIZAÇÃO DE “ERRANTE”	93
5 CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	110
FILMES CITADOS	115
ANEXOS	117
ANEXO 1 – DVD “ERRANTE – UM FILME DE ENCONTROS”	117

1 INTRODUÇÃO

Então que em uma sessão do longa “Os Catadores e Eu” (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), de Agnès Varda, apresentada com a reverência necessária a uma obra-prima pelo teórico e crítico Jean-Claude Bernardet, em 2006, foi plantada a semente que conduziu até este estudo e o longa que o acompanha, chamado “Errante – um filme de encontros”¹. “Errante” traz para esta dissertação uma proposta empírica que faz dela um estudo teórico-prático. Foi essa a forma que encontrei para unir o meu trabalho como realizador desde 1998² às minhas atividades acadêmicas como professor dos cursos de Cinema e Jornalismo da PUC/RS, desde 2006. Ambas, nesta dissertação, confluem para a realização e pesquisa sobre o filme de um homem só.

O processo criativo de “Errante” estendeu-se e desenvolveu-se com a ideia de inseri-lo em uma proposta de produção acadêmica. Neste sentido, a academia, através do mestrado e da dissertação, trouxe previamente para “Errante” uma obrigatoriedade de reflexão sobre seu conteúdo, forma, motivos e processo. Mais que uma reflexão, trouxe uma imposição criativa (e continuou trazendo até a entrega da versão final da dissertação e do filme) que não teria os mesmos parâmetros e grau de exigência caso fosse um filme feito para o cinema somente. Isto porque me obriguei a analisar o próprio filme, quando o usual é fazermos isso com os filmes de outros, quando somos acadêmicos, ou então produzir filmes que eventualmente possam ser analisados pela academia, quando somos realizadores. No caso de “Errante”, uni os universos acadêmico e audiovisual, fato que teve influência direta no processo criativo do filme.

Nesta dissertação abordarei os seguintes temas e situações: personagens e filmes que trilharam o caminho da produção e criação individual; vertentes do

¹ A versão de “Errante – um filme de encontros” apresentada para a banca de avaliação pode ser assistida neste link: <http://www.youtube.com/watch?v=HUZT-z1PfoE>. Anexado a esta dissertação há um DVD com o longa “Errante – um filme de encontros”. Sugiro que o filme seja assistido antes e, se possível, após a leitura. Futuramente o filme será disponibilizado no site www.errante.art.br.

² “Velinhas”, 16mm, 11min, 1998 é o meu primeiro curta. Até julho de 2013 realizei 17 curtas e medias para Cinema e TV, além de 3 longas.

documentário; o autor; o filme-ensaio; as possibilidades técnicas no audiovisual contemporâneo; e a subjetividade do realizador. Tenho por objetivo a condução deste texto para uma aproximação com a ideia do filme de um homem só a partir da realização de “Errante – um filme de encontros”.

Quando da confecção do projeto e dos textos argumentativos do longa “Errante” para avaliação do edital do Fumproarte³, no qual o filme foi contemplado para a sua realização, foram consideradas e utilizadas por mim ideias e argumentos que, com o andar do filme e da dissertação, ganharam maior ou menor relevância. Dentre aquelas referências que desde o início conduziram o projeto e que, até o seu resultado final mantiveram-se com elevado grau de importância, cabe citar o Cinema Direto norte-americano e o *Cinéma Vérité* francês; os filmes “Nanook, o esquimó” (“*Nanook of the North*”, 1922, Robert Flaherty), “Eu, um negro” (“*Moi, un noir*”, 1958, Jean Rouch) e o já citado “Os Catadores e Eu”; o trabalho do fisiologista francês Étienne-Jules Marey e suas cronofotografias; e os novos meios que possibilitam uma paradigmática relação com a imagem, a partir dos celulares e sites de compartilhamento de vídeos como o Youtube, o Vimeo e o Facebook. A estes, somaram-se durante os estudos e filmagens outras referências como o longa “*Sans Soleil*” (1982, Cris Marker) e os textos sobre o filme-ensaio.

“Errante” tem em sua gênese o cinema documental, ao procurar lidar com interpretações e transformações do real. Como diretor de filmes, sempre busquei entender o documentário como uma forma livre de convivência com o real. Livre, pois pretendo sempre transformar esse real em algo que julgo interessante e relevante enquanto cinema. Entendo que a verdade do documentário é a verdade do cineasta, pois é ele que debruça a sua subjetividade sobre o tema. Porém, há que se respeitar certos códigos de convivência, independente da forma como a verdade do cineasta se apresenta. O real surge para a câmera no momento em que os personagens emprestam seus nomes para o filme. De outra maneira, teríamos uma ficção, mesmo que o filme venha a ser realizado de forma idêntica. O espectador, ao detectar essa

³ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre, disponível em <www.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte>.

verdade do cinema, torna-se cúmplice dela e do realizador, permitindo-se acreditar nos fatos diante de si, a partir de códigos inconscientes que não devem ser quebrados ou manipulados, sob o risco de o espectador sentir-se traído. A verdade do documentário, para mim, está neste simples detalhe que une o cinema e a vida: o emprestar o seu próprio nome para ser utilizado em um filme e tudo aquilo que vem atrelado ao nome real desse personagem. Ou seja: a sua vida. Por mais simplista que pareça, a sutil mudança desse fato tiraria a característica documental da obra. Tratando de uma outra questão, o cérebro, o filósofo francês Henri Bergson contribui para a visão que proponho acima, ao destacar que “é o cérebro que faz parte do mundo material e não o mundo material que faz parte do cérebro. Suprima a imagem que leva o nome de mundo material, você aniquilará de uma só vez o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dele.” (BERGSON, 2010, p.13). Sendo assim, ao suprimir ou alterar o nome real do personagem, aniquilaremos de uma só vez o universo documental em torno do filme, dando a ele uma aura metafísica característica da ficção, visto que o espectador passará a lidar de outra forma com os fatos retratados na obra. Excetuando-se essa única característica que, para mim, define uma obra como um documentário, todos os demais elementos comuns a um filme, independente de sua matriz, são oriundos da subjetividade do autor. Ou seja, a verdade apresenta-se como individual, subjetiva e artística.

Ao lidar, no projeto original, nas filmagens e no texto com obras como “Nanook” e “Eu, um negro”, não é a sua condição histórica documental que me interessa – até porque, segundo a forma como apresento e entendo as características do documentário, ambos os filmes, por alterar o nome de seus personagens principais⁴, eliminam a mais importante referência que faria deles um documentário – mas sim a forma como trabalham com a realidade que se apresenta diante de si, transformando-a em prol do cinema.

⁴ Há uma diferença, porém: enquanto em “Nanook” o nome do personagem é alterado de forma consciente para o autor, mas sem que isso seja revelado ao espectador; em “Eu, um negro” essa mudança é explícita, visto que faz parte da proposta de Rouch aos seus personagens: que eles apresentem-se com nomes de pessoas famosas, tais como atores hollywoodianos, colocando assim o espectador como cúmplice da sua intervenção na realidade dos personagens.

Em seu projeto original, bem como enquanto base para a sua realização, “Errante” apoiou-se em alguns dispositivos fílmicos como propulsores de suas liberdades e, ao mesmo tempo, sistematizadores dessas liberdades. Tal postura pode parecer um tanto quanto ambígua, porém, estabelecer uma base de dispositivos se fazia importante para traduzir o intuito do projeto para o seu financiador, o Fumproarte, e para a banca de seleção do mestrado, bem como para organizar processos mentais inaugurais para a filmagem. Como dispositivo, entende-se “a criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas. (...) a criação de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça.” (LINS, 2008, p.56). Organizando esses dispositivos, tais como a realização total do filme por uma única pessoa, o início a partir da primeira imagem em minha mente ao despertar em um dia específico, ou a mudança de cena a partir de conexões mentais com os seres/lugares/objetos da cena atual, procurei ter um conceito mínimo para fazer com que o filme acontecesse.

Como citado anteriormente, a ideia de filme-ensaio não estava presente conscientemente na gênese do projeto, mas foi incorporada durante o seu desenvolvimento. Apesar disso, ela estava umbilicalmente ligada à referência primeira deste trabalho, o longa “Os Catadores e Eu”. Isso porque o filme de Varda e o trabalho de sua autora são constantemente analisados pelo ponto de vista do filme-ensaio, a partir de suas características de reflexo do “EU” e de liberdade formal. Para este estudo, importa aquilo que faz do filme-ensaio uma alma liberta, um refúgio que, apesar de seguro, não possui grades e está com suas portas e janelas sempre abertas para quem entra e quem sai em busca da liberdade narrativa audiovisual. O filme-ensaio “é um filme ‘livre’ no sentido de que deve inventar, a cada vez, a sua própria forma, que só valerá a ele.” (BERGALA apud WEINRICHTER, 2007, p. 27, tradução nossa).

Antes, porém, de me decidir pelo mestrado e pela realização de “Errante”, foi outro o filme que germinou assim que saí da sessão-catarse apresentada por Bernardet: “Morro do Céu” (Gustavo Spolidoro, 2009). Assim como “Errante”, “Morro do Céu” tem a realização da parte artística, relativa ao set de filmagem, desenvolvida somente por uma pessoa. Isso fazia parte do projeto apresentado (e financiado) junto

ao edital DOCTV BRASIL IV⁵ em 2008. Da referência a “Os Catadores e Eu”, “Morro do Céu” guarda a vontade de encarar a realização audiovisual com uma equipe de apenas uma pessoa, levando, para a frente da lente, um olhar interessado em explorar o desconhecido, no caso, o dia a dia de jovens e suas famílias no interior de uma cidade de descendentes italianos, no alto de uma montanha do Rio Grande do Sul.

Para a realização de “Errante”, os dispositivos encontrados e sugeridos por Varda em seu filme foram explorados mais a fundo do que em “Morro do Céu”, principalmente a relação entre o ser/lugar/objeto atual e aquele apresentado na próxima cena. Porém, foi algo muito caro a ela que tornou-se elemento primordial em “Errante”: o acaso. “*Sempre que começo um filme eu digo: meu primeiro assistente é o acaso.*”⁶ (VARDA, 2007). Mas esse acaso não é fruto somente da sorte, como Varda salienta, mas de um estar preparado. Ou seja, a intencionalidade do processo. Esse acaso está muito relacionado à forma como o autor mergulha no filme, tornando-se, como definiu Edgar Morin a propósito de Jean Rouch, um “cineasta escafandrista” (MORIN apud GAUTHIER, 2011, p.93).

Em “Os Catadores e Eu”, para facilitar o seu contato com os personagens e permitir que o acaso fosse o seu melhor assistente, Varda faz questão de mencionar a importância da câmera digital de que dispõe. Ela descobriu a câmera digital nesse e para esse filme. A obra tem nas permissões técnicas da câmera um dos principais elementos de sua condução narrativa. Em momentos de abstração, Varda utiliza a câmera para retratar a sua intimidade, seus gatos, seu cabelo esbranquiçado e a sua mão. Mão essa que, com suas rugas e manchas, representa a passagem do tempo e a transformação do próprio cinema. “Os Catadores e Eu” serve de modelo para “Errante” e de análise para esta dissertação não apenas pela questão técnica ou pela opção autoral individual, mas também pela forma de sua narrativa. Nele, Varda estabelece um elo constante entre as cenas e as ideias contidas nessas cenas. Esse elo faz com que

⁵ Edital nacional da TV Brasil e ABEPEC que realizou, na edição IV, de 2008, 55 documentários com aproximadamente 52min em todos os estados brasileiros e Distrito Federal. “Morro do Céu” foi um dos dois projetos do RS contemplados. Ele possui uma versão de 52min para a TV e uma de 71min para os cinemas.

⁶ VARDA, Agnès. **Cinco años después**. 2007. Entrevista concedida ao programa Documenta 2 – TVE de Espanha. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3o238ISMjaM>>. Acesso em: 10 jun. 2012. A entrevista está em francês e as legendas em espanhol. Todas as traduções nossas.

cada cena nos conduza a um outro objeto/ser/lugar que contém uma ideia relativa à cena anterior. Em Varda encontro a contextualização da condição errante que apresento aqui.

Em seu longa, Agnès Varda atualiza a Política dos Autores, estruturada e fundada pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, unindo-a a uma concepção de documentário que, nos mesmos anos 60 de seus primeiros filmes e daqueles que a acompanharam na *Nouvelle Vague* (os mesmos que criaram a Política), tomava forma pelas mãos e olhos de figuras como o francês Jean Rouch, os estadunidenses D. A. Pannebacker e Robert Drew e os canadenses Michel Brault e Pierre Perrault, sob os títulos de *Cinéma Vérité* e Cinema Direto.

Enquanto a Política dos Autores defendia um cinema focado no estilo, no olhar do cineasta, na contribuição individual, no qual o autor teria o controle total sobre a obra, exercendo muitas vezes diversas funções (BERNARDET, 1994), igualmente no *Cinéma Vérité* e no Cinema Direto cada vez mais cabia ao diretor o controle total sobre a filmagem, o que incluía aqui questões técnicas que só eram possibilitadas pelos equipamentos portáteis que surgiam. O fundador da *Cahiers*, André Bazin, em seus escritos sobre a Política dos Autores, cunhou a expressão “arte do real” (BAZIN apud ANDREW, 1989, p.143) para definir o que seus colegas de redação faziam enquanto cineastas. Pois essa definição poderia ser usada para unir a ficção de figuras como Truffaut e Godard ao documentário de seu conterrâneo Rouch, por exemplo. Enquanto os dois primeiros tinham na matriz ficcional a base para invadir o real, o antropólogo Rouch foi buscar no documental a estrutura para contar histórias que se dissolviam na ficção, como em “Eu, um negro”.

Esta dissertação e a realização do longa “Errante - um filme de encontros”, pretendem entender e descrever um importante processo da produção audiovisual que se faz presente desde os primórdios do cinema e ganhou notoriedade no final da década de 20 com Robert Flaherty e seu “Nanook, o Esquimó”; se tornou teoria e movimento nos anos 60 com o *Cinéma Vérité* e o Cinema Direto; foi popularizado nos anos 70 com as câmeras de super-8 e nos 80 com as câmeras VHS; incrementado nos anos 90 com as câmeras digitais; e democratizado nos anos 2000 com as câmeras de

celular e de foto e com a chegada do Youtube⁷: o filme de um homem só. Ou seja, pensar o audiovisual a partir da possibilidade de um filme ser e ter um processo com características individuais de produção, realização e finalização, diferente da compreensão de um cinema de equipe e em consonância com outras áreas da arte que têm na criação individual o seu método de trabalho.

A reflexão sobre a individualização da criação no cinema surge em um artigo de Alexandre Arnoux que defende que o autor “infundiu seu sangue à obra que só respira através dele, ele a animou com o mais puro de si mesmo.” (ARNOUX apud BERNARDET, 1994, p.11). Pensamento semelhante desenvolve Andrei Tarkovski ao dissertar sobre o papel do autor e sua importância criativa para o cinema, abrindo janelas para as mais diversas camadas da realização artística quando defende que “o poeta não usa ‘descrições’ do mundo; ele próprio participa de sua criação” (TARKOVSKI, 1990, p. 45), sugerindo assim uma associação que claramente estabelece o artista como o Deus de seu universo autoral.

Em um período em que o audiovisual é marcado pela ruptura formal e técnica, no qual o cinema parte para uma aproximação individual de composição artística com as artes visuais, a literatura, a fotografia e até a música e, diante da invasão dos aventureiros audiovisuais⁸, com suas câmeras de foto-vídeo, seus celulares e até canetas-câmera, neste trabalho, e com a realização do filme, pretendo encontrar as características deste cinema de um homem só a partir da intencionalidade do seu autor na realização de uma obra audiovisual. Diante da democratização da imagem, qualquer cidadão tornou-se um produtor de imagens. Em janelas como o Youtube, o Vimeo e o Facebook, tanto o realizador consciente de uma obra audiovisual quanto o aventureiro convivem lado a lado. É a intenção que os une e também os separa. Separados estão

⁷ <www.youtube.com>. Daqui para frente, disponibilizarei o link para o Youtube dos filmes que forem abordados durante esta dissertação, desde que os mesmos estejam disponíveis na íntegra. Apesar de ter assistido à maioria dos filmes em DVD, pretendo colocar estes links do Youtube com o objetivo de mostrar que o site de vídeos comporta, como analisado aqui, não somente trabalhos caseiros, mas também importantes obras do cinema mundial, bem como obras audiovisuais de artistas e cineastas que se utilizam deste meio para divulgar seus trabalhos.

⁸ Definição que proponho para aqueles que passaram a exibir publicamente as imagens de flagrantes do seu cotidiano, a partir de suas câmeras de bolso (celulares, câmera de foto, vídeo), porém sem intenção artística.

pela intenção artística; mas estão unidos pela intenção da visibilidade da exibição das suas imagens.

Nesse sentido, pretendo então procurar entender a figura do autor na contemporaneidade audiovisual, a partir de uma linha que conduz a um cinema de um homem só.

Mas antes de chegar lá, é fundamental buscar na pré-história do cinema os primeiros passos para entender o que se passa atualmente, além de resgatar os primórdios do cinema de um homem só e traçar um histórico até os dias de hoje. Para delinear esta abordagem, dividi em cinco etapas/personagens este cinema de um homem só: os Criadores, focando na figura do fisiologista Étienne-Jules Marey, representando o pré-cinema; os Inventores, iniciando pelos irmãos Lumière e fixando-se em Robert Flaherty; os Professores, abordando os anos 50/60 do Cinema Direto e *Cinéma Vérité*; os Rebeldes, sobre aqueles que se libertaram dos gêneros, produzindo ensaios audiovisuais, como Chris Marker e Agnès Varda; e os Aventureiros, os atuais produtores de imagens que, com suas câmeras no bolso, como extensões de seus corpos, compartilham milhões de vídeos todo o mês nas redes sociais.

A história do cinema mostra que a técnica caminha junto à forma, contribuindo e permitindo a evolução paradigmática do audiovisual. O surgimento do cinematógrafo e de outras câmeras-projetores de cinema trouxe também os primeiros autores, mesmo que isso tenha se dado antes do cunho do termo e antes da compreensão de seu papel na realização cinematográfica. Esses personagens trabalhavam praticamente sozinhos, suas câmeras eram pequenas, e o que filmavam dependia de sua intuição, de sua vontade de descobrir e, segundo palavras que ajudaram a definir a Política dos Autores mais de cinquenta anos depois, da “contribuição individual”, do “olhar do cineasta”, do “estilo” (BERNARDET, 1994). A evolução das câmeras e demais equipamentos é um elemento fundamental na análise que proponho nesta dissertação, bem como na realização de “Errante”.

Realização esta que é analisada no capítulo terceiro em seus processos de preparação, filmagem e finalização. Esta parte do texto apresenta um tom mais

confessional, visto ser fruto de uma descrição de processos pessoais ocorridos durante a produção de “Errante”. Já na análise sobre a finalização, alguns paradoxos serão trazidos ao debate. Nesta etapa, que se estendeu por aproximadamente dois anos e onde uniram-se a reflexão sobre o filme e a pós-produção do mesmo, novos conceitos foram adquiridos e somados aos já existentes, como a influência do filme-ensaio e a presença de *offs*.

O cinema tem pouco mais de cem anos, mas está presente na história de três séculos e dois *fin de siècle* com revoluções tecnológicas que se assemelham pela sua relevância. Observando o que se passou e o que acontece atualmente com o audiovisual e considerando o início do cinema, os documentaristas dos anos 60 e o viés do cinema contemporâneo que interessa abordar neste trabalho, as mesmas descrições poderiam ser usadas para esses três momentos históricos do cinema: câmeras pequenas; diretor-autor concentrando funções técnicas e criativas; intuição; liberdade; e descoberta. Resumindo, como cunhou Bazin, “A arte do real”.

Na tentativa de compreensão do personagem que interessa para esta dissertação, proponho algumas indagações: Pode o cinema ser feito por uma única pessoa? A diferença entre o autor e os aventureiros audiovisuais seria a realização consciente de uma obra artístico-audiovisual *versus* a espontaneidade dos vídeos caseiros, ou seja, a intenção? Afinal, o que torna uma obra audiovisual um filme de um homem só? Quais os motivos e os meios estéticos, técnicos e narrativos que possibilitam isso? Por que fazer um filme sozinho? A presença de outras pessoas na equipe tiraria o conceito de filme de um homem só da obra?

Como objeto de pesquisa, pretendo analisar a realização do longa “Errante – um filme de encontros”, em seus processos conceitual, técnico, de filmagem e de finalização, bem como as características e possibilidades do cinema de um homem só.

A estrutura desta dissertação se baseia numa análise dos diversos cinemas de um homem só, apresentada no primeiro capítulo; nas referências mais presentes na realização de “Errante”, como os filmes “Os Catadores e Eu” e “Morro do Céu”,

comentadas no capítulo seguinte; além da análise da realização de “Errante – um filme de encontros”, descrita no capítulo final.

2 CINEMA DE UM HOMEM SÓ – UMA VIAGEM POR TRÊS SÉCULOS

Esta viagem começa ainda no século XIX, com as primeiras experiências audiovisuais e o surgimento do cinematógrafo, adentra e perpassa o século XX, com a compreensão da narrativa, a sistematização da linguagem e as revoluções tecnológicas do audiovisual, e chega ao século XXI, tempo em que, como profetizado por Alexander Astruc em 1948, a câmera se encontra no bolso direito das calças.

É curioso imaginarmos que, mesmo com pouco mais de cento e quinze anos, o cinema atravessou três séculos, estando presente e tendo função primordial nos principais momentos destes períodos, marcados por relevantes evoluções tecnológicas e de grande impacto nas relações entre máquinas e seres humanos, a saber: o final do século XIX, com o surgimento do telex, do automóvel, do avião e, claro, do cinematógrafo, com o mundo se locomovendo e entrando em contato; as revoluções culturais do século XX, nos anos 60, revoluções que tiveram no cinema seus grandes ícones narrativos e técnicos, com movimentos como a *Nouvelle Vague*, o Cinema Direto e o *Cinéma Vérité*, e o incremento de câmeras e equipamentos de captação de som portáteis; e o final do século XX e início do século XXI, com o surgimento da internet, a invenção do Youtube e o aparecimento de celulares e máquinas fotográficas de bolso com câmeras de vídeo, permitindo não só que cineastas diversificassem a sua atividade, mas também que qualquer cidadão tivesse acesso à produção audiovisual.

No livro “Pré-cinemas e pós-cinemas”, Arlindo Machado (1997) relata e resume os fatos e figuras relevantes para o surgimento do cinema e, ao mesmo tempo, elenca as possibilidades do audiovisual a partir do digital⁹. O elo entre os primórdios e mesmo a pré-história do cinema com o presente audiovisual tem em Machado um elemento

⁹ O livro foi escrito na década de 90, ainda sob o impacto do surgimento das primeiras câmeras digitais.

comum: o autor, o realizador. Ele estava presente em todos os processos do pré-cinema e volta a ter relevância individual no pós-cinema, pois

A criação artística seria a expressão da experiência vivencial de um sujeito enunciador. (...) A experiência sozinha não rende obras visuais ou audiovisuais, se ela não se deixar moldar pelos artifícios de representação. (...) [pois há] um imenso abismo entre as imagens que concebemos em nossa imaginação, como agentes destiladores da experiência vivencial, e as que podemos materializar e socializar com os meios e as técnicas disponíveis. (MACHADO, 1997, p. 222-223)

O autor que se faz relevante para este estudo é aquele que se aproxima de um trabalho individual, no qual tanto a técnica quanto a proposta narrativa desempenham um papel que pode ser analisado a partir da ideia do filme de um homem só. Apresento essa ideia aqui, dividida em cinco momentos, marcados pelas revoluções técnicas e narrativas que os caracterizam, bem como por filmes catalisadores dessas mudanças.

2.1 OS CRIADORES – UMA VONTADE IRREFREÁVEL DE MOVER A IMAGEM

Fin de siècle. Cultura, circo e tecnologia se misturavam nas últimas décadas do século XIX. Naquele momento de descobertas, no qual o mundo fervilhava a partir de invenções como o avião, o rádio, o telégrafo e o automóvel, as primeiras experiências com a imagem em movimento tomavam forma. Cerca de dez anos antes do surgimento do cinema na França, concebido pelos irmãos Lumière, outro francês estudava o movimento dos corpos humanos a partir de fotografias que, posteriormente, seriam animadas. Étienne-Jules Marey, um fisiologista, queria fotografar o exterior das pessoas e animais para entender o que se passava em seu interior. Para tanto, desenvolveu, em 1882, o Fuzil Cronofotográfico, uma câmera em formato de espingarda capaz de fazer cerca de doze fotos em sequência em uma mesma placa fotográfica¹⁰ (GODOY-DE-SOUZA, 2001, p. 9). O Fuzil foi o precursor de diversas outras câmeras cada vez mais detalhadas e que, pelo fato de fotografarem em uma única placa fotográfica,

¹⁰ O Fuzil Cronofotográfico foi sendo aperfeiçoado até ter a capacidade de fazer 23 fotos em uma mesma placa fotográfica. (GODOY-DE-SOUZA, 2001, p.13)

contribuíram para criar a impressão de movimento que tanto fascinou e influenciou, não pelo conteúdo mas pela forma, figuras fundamentais nos caminhos da arte e do cinema que se seguiram, como o fotógrafo Eadweard Muybridge, os Irmãos Lumière e os italianos do Movimento Futurista. Em seus estudos do período, Marey teorizava sobre uma máquina que pudesse animar suas fotografias. Tais ideias colaboraram para impregnar a mente e as pesquisas dos Irmãos Lumière, que têm em Marey um dos padrinhos do cinematógrafo (GODOY-DE-SOUZA, 2001, p.14).

Marey se utilizou de um instrumento em formação, a câmera fotográfica, para registrar seus estudos e, de forma inconsciente, acabou por influenciar os próprios inventores do cinema. Se fosse hoje, Marey poderia estar ao lado dos milhões de aventureiros audiovisuais que, sem intenção artística, registram sua família, seu cotidiano e, de forma semelhante à Marey, suas experiências em áreas que não o audiovisual, mas tendo esse meio como forma de registro e divulgação de seu trabalho. Isso porque, apesar de ter na fotografia a técnica principal para produzir seus estudos, Marey tinha outra visão sobre ela. "A fotografia, a qual nós fazemos alusão, e que se desenvolveu largamente depois de um quarto de século, dedica-se a captar os instantâneos. Ora, Marey se especializou nos registros com indicações contínuas. Ele visa os movimentos, não os momentos." (DAGONET apud GODOY-DE-SOUZA, 2001, p.07). Nesse sentido, mesmo não tendo o intuito artístico, Marey e os atuais aventureiros audiovisuais acabaram contribuindo com o desenvolvimento da parte técnica da imagem em movimento. "*A maioria das pessoas que se filmam não sabem que vão participar de um filme, mas vão mostrar aquelas imagens ao maior número possível de pessoas, como familiares e amigos ou vão postar no Youtube.*"¹¹ (CATALÁ DOMENECH, 2012, p. 19.)

Enquanto Marey contribuiu para a concretização de ideias que levaram à criação do Cinematógrafo pelos Irmãos Lumière, os aventureiros audiovisuais contribuem hoje para as experiências com câmeras portáteis, bem como para a difusão de imagens em

¹¹ CATALÁ DOMENECH, Josep Maria. A estética como ato político: entrevista com Josep Maria Català Domenech. Entrevistadores: Gabriela Machado Ramos de Almeida e Jamer Guterres de Mello. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 15-24-, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/36413/24242>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

sites como o Youtube, o Vimeo e o Facebook que, não fossem os milhões de acessos diários, não sobreviveriam e não teriam suas portas abertas para aqueles que os utilizam com fins artísticos, promovendo seus filmes e experiências audiovisuais. Há uma ponte aqui, a qual perpassa mais de cento e quinze anos e por onde transitam aqueles que focaram seu trabalho num cinema íntimo, pessoal e, como diria Agnès Varda (2007), repleto “*de delicadeza entre o cineasta e a pessoa filmada*”.

Para melhorar seus estudos, Marey teve contato com as experiências do fotógrafo inglês Eadward Muybridge, através da revista *La Nature*. Por outro lado, a famosa experiência de Muybridge¹² que buscava provar que um cavalo ficaria com as quatro patas no ar enquanto galopava, foi inspirada pelo livro do próprio Marey, “*La Machine Animale*” (1873). A fundamental e mais significativa diferença entre as experiências de Marey e Muybridge é que o primeiro conseguia utilizar uma única câmera e uma única placa fotográfica para registrar suas fotos (Cronofotografia), enquanto o segundo se valia de diversas câmeras posicionadas lado a lado. Por esse motivo, enquanto as fotos de Muybridge mostravam seus objetos isolados, as de Marey criavam uma fusão de imagens, como pode ser observado nas figuras 1 e 2 a seguir, respectivamente. Note-se que ambas imagens são o registro do caminhar de uma pessoa. Enquanto a de Muybridge mostra cenas estáticas e individuais, a de Marey reproduz o percurso do personagem dentro do quadro.

Imagem 1 – Muybridge – “Descendo as escadas e dando a volta” – 1884

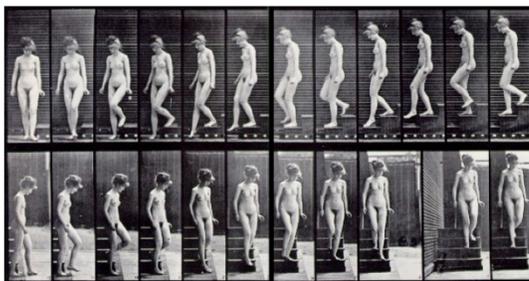
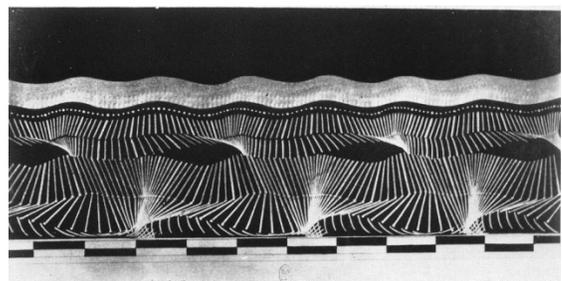


Imagem 2 – Marey – “Movimento de um caminhante” – 1883



Em seu último livro, “*Le Movement*” (1894), Marey apresentava, no capítulo final,

¹² A experiência de Muybridge é analisada neste [link](http://www.youtube.com/watch?v=FYKZif9ooxs) e pode ser vista animada: <<http://www.youtube.com/watch?v=FYKZif9ooxs>>

o título "*Synthèse des Movements Analysés par la Chronographie*". Nessa obra, publicada um ano antes do patenteamento do cinematógrafo dos Lumière, Marey chega a propor a construção de um aparelho que projetaria as suas cronofotografias criando a ilusão de movimento. Ele afirma o princípio da cinematografia da seguinte forma: "A película em banda (...) pode dar lugar a uma série de projeções sucessivas, sucedendo-se a intervalos de tempo tão curtos que o espectador verá o movimento se reproduzir com todas as suas fases." (MAREY apud GODOY-DE-SOUZA, 2001, p.13-14). Mais de cento e vinte anos depois, as imagens de Marey podem ser vistas como ele as imaginou, animadas, em sites como o Youtube.¹³

Curiosamente, Marey não se interessou muito pelo cinematógrafo, pois "(...) estava interessado apenas na análise dos movimentos dos seres vivos." (MACHADO, 1997, p.15-16), justamente porque ele fotografou aquilo que o olho não conseguia captar, enquanto que o aparelho dos Lumière mostrava os movimentos e não os intervalos entre eles. "Para Marey, a reconstituição naturalista do movimento era sentida como 'defeito', daí porque ele se sentia incomodado pelo 'realismo' da imagem cinematográfica." (MACHADO, 1997, p.16)

A obstinação de um homem (Marey) pelo seu projeto (estudar o movimento dos seres) faz dele um personagem fundamental para este estudo. Marey trabalhava sozinho, ajudado em uma segunda parte de suas pesquisas pelo colega Georges Demeny. A palavra obstinação, que levou Marey a mergulhar em seus propósitos, também pode ser associada a outros nomes ligados ao cinema de diversas épocas e que tem parte de seu trabalho pontuado por uma atuação praticamente individual na realização audiovisual. A começar pelos primeiros cineastas que, empunhando suas câmeras-projetores, acabaram, por questões técnicas, de pesquisa ou por curiosidade, realizando filmes de um homem só. Nomes como o dos Irmãos Lumière, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Joris Ivens, Jean Rouch, Pierre Perrault, Michel Brault, Frederick Wiseman e Robert Drew ajudaram a construir, com seus filmes, na primeira metade da

¹³ Ao visitar o site www.youtube.com, digitar "E. J. Marey" na busca. Como resultado, surgirão dezenas de vídeos animados com as fotos dele. Caso interesse algum tema mais específico, o nome de Marey pode vir acompanhado das palavras "birds", "animals", "sports", "man" e "children", relativas às suas principais experiências.

história do cinema, as teorias e os movimentos que até hoje influenciam o audiovisual como um todo e não apenas o que passou a se chamar documentário. O impacto dessas obras e de tudo o que apresentaram esses realizadores pode ser visto em filmes de cineastas de outros movimentos e vertentes que enveredaram, em algum momento de sua carreira, pelas vias documentais e individuais, como Werner Herzog, Jean-Luc Godard, Andy Warhol e Agnès Varda.

2.2 OS INVENTORES – ESSES HOMENS E SUAS CÂMERAS MARAVILHOSAS

Sejam os Irmãos Lumière, para o mundo, ou Thomas Edison, para os norte-americanos, não importa para este trabalho quem inventou o cinema. Tampouco farei um apanhado histórico daquilo que já sabemos sobre os primórdios e as primeiras experiências com a imagem em movimento feitas por estes personagens. Importa sim entender que a criação do cinema foi fruto da obstinação de homens, inventores, indivíduos.

Importa também que, ao mesmo tempo em que criavam câmeras e projetores, esses homens criavam linguagem. Os Lumière, Méliès e depois Griffith, Flaherty e Vertov, dentre tantos outros que contribuíram para o desenvolvimento dos equipamentos e da forma audiovisual, ao mesmo tempo em que aperfeiçoavam suas máquinas maravilhosas, traziam para o cinema o olhar do inventor, do pesquisador, do curioso.

Os Lumière descobriam a cada dia um mundo novo, animado, que entrava e saía da câmera em movimento. Georges Méliès, que inclusive realizou um filme chamado “O homem-banda” (*L’homme-orchestr*, 1900 – tradução nossa)¹⁴, no qual ele desempenha, através de fusões, todos os elementos de uma pequena orquestra, notabilizou-se por ser um mago da imagem, aproveitando-se da técnica, principalmente de fusões, para

¹⁴ Há várias versões publicadas no Youtube. Praticamente todas iguais e com a mesma duração, 01’24”. Optei por disponibilizar aqui aquela com maior número de *views*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LIFtAC1GCKc>>

narrar histórias fantásticas. David Wark Griffith é o pai da gramática audiovisual. Ele tirou a câmera da estagnação, do Plano Geral, e aproximou-a dos personagens. Dziga Vertov, que assim como Méliès, tem um filme dedicado ao “homem-banda”, “Um homem com uma câmera” (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929)¹⁵, trouxe a metáfora e as associações poéticas para o cinema aprender e apreender o real.

Mas, desses inventores, desses homens e suas câmeras, aquele que mais me fascinou, principalmente pela sua aproximação com a vida cotidiana de personagens desconhecidos, foi o norte-americano Robert Flaherty naquele início de século XX.

Vejamos o processo que resultou na realização de “Nanook, o esquimó”¹⁶, por Robert Flaherty, filmado entre 1915 e 1916 e lançado em 1922. Flaherty passou vários anos em contato com um grupo de esquimós do norte do Canadá, primeiro como explorador e fotógrafo, e depois como cineasta. Para as filmagens, ele viveu praticamente um ano entre seus personagens, entre seu objeto de estudo e interesse (DA-RIN, 2006, p. 20).

Não existiam naquele momento as definições de gênero cinematográfico. Eram chamadas “vistas” e “atualidades” as imagens do real, os filmes que primavam por retratar momentos do cotidiano (AUMONT, 2003, p. 83-84). E justamente “Nanook” foi o responsável por apontar um avanço na compreensão do cinema do real. (GAUTHIER, 2011, p.197). O curioso porém é que, ao analisarmos o filme e mesmo outros trabalhos de Flaherty, encontraremos um forte viés ficcional na obra, a qual dialoga, quase cem anos depois, com filmes contemporâneos que se utilizam do real para construir suas ficções, como os do mexicano Carlos Reygadas, principalmente “Luz Silenciosa”¹⁷ (2007). Neste filme, Reygadas trabalha com personagens reais de uma comunidade Menonita no interior do México para contar uma história de traição conjugal em um grupo fechado e de forte herança religiosa. Assim como em 1922 o mundo desconhecia a vida dos esquimós, a curiosidade por um cotidiano exótico permanece até hoje, sendo

¹⁵ Filme completo com legendas em português: <<http://www.youtube.com/watch?v=iNCoM6xoOXA>>

¹⁶ Filme completo com legendas em português: <<http://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>>

¹⁷ Versão completa, porém supostamente *in process*, com legendas em espanhol, visto que boa parte do filme é falado no dialeto da comunidade Menonita retratada, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qzPFVHfQzLE>>

fonte interminável para documentários e para filmes como o de Reygadas. O fato de ser destacado aqui está na abordagem da vida e dos personagens em “Nanook”. Como podemos observar em diversos momentos, a câmera posiciona-se em diferentes locais, com diferentes enquadramentos, construindo, através da montagem, uma narrativa com estrutura ficcional sobre a realidade. Flaherty transforma a realidade em prol do cinema. Para que a câmera pegasse o personagem de Nanook (que aliás não era o seu nome verdadeiro) em ação, como na cena em que ele mata uma foca, foi preciso que ele refizesse o gesto mais de uma vez, com possíveis grandes intervalos entre os planos. A direção de personagens (atores), bem como a utilização de um nome que não o real para Nanook são características típicas da ficção. Então, o que teria transformado “Nanook” em um dos marcos fundantes do documentário? E porque filmes como “Luz Silenciosa” são considerados ficções hoje em dia e não documentários se, assim como “Nanook”, eles se utilizam dos mesmos dispositivos? Talvez a maturidade do espectador de hoje *versus* a surpresa do espectador dos anos 20, pouco afeito a ver na tela situações como as apresentadas por Flaherty.

A força de “Nanook” vai além de compreensões de gênero ou do questionamento sobre a veracidade de sua narrativa. O ímpeto que levou Flaherty a viver praticamente só e por um ano entre os esquimós dá a dimensão desse filme e, justamente essa confusão interpretativa faz dele referência para todo um cinema que se utiliza do real, independente do seu resultado final. Como veremos no próximo capítulo, é impossível dissociar o trabalho de Jean Rouch em “Eu, um negro”, do filme de Flaherty. Da mesma forma, as permissões para “Luz Silenciosa” e os demais filmes de Reygadas não seriam tão bem assimiladas se não existisse a experiência de Flaherty quase cem anos atrás.

Outra força impressionante desse filme, e que guarda especial relevância para este estudo, está no fato de Flaherty ter realizado “Nanook” praticamente sozinho. Uma cartela na introdução do filme aponta que *“fui para o norte novamente. Desta vez exclusivamente para fazer um filme. Levei comigo não somente a câmera, mas equipamento para revelar e projetar o filme à medida que fosse feito.”*¹⁸ Algumas

¹⁸ No original: “I went North again, this time solely to make a film. I took with me not only cameras, but apparatus to print and project my results as they were being made.” (tradução nossa).

questões sobre esse fato precisam ser entendidas: não seria possível passar um ano vivendo entre esquimós, com uma equipe normal de cinema. Os custos seriam altíssimos. Além disso, os personagens não tomariam para eles o filme, o que certamente contribuiu para a naturalidade das interpretações. Frances, esposa de Robert Flaherty, lembra que todos os negativos de um grande período de filmagem incendiaram e que seu marido então procurou patrocínio para construir na região um laboratório de revelação bem como um pequeno local para projetar o material filmado. Devido ao aumento da estrutura, ao invés de Flaherty buscar uma equipe profissional, ele ensinou quatro esquimós a manipular os químicos e equipamentos, incluindo Nanook (GAUTHIER, 2011, p. 55). Porém, esta perda de parte do material obrigou-o a refazer diversas cenas e situações. Ainda hoje alguns puristas do documentário (como se esta pureza fosse possível), questionam tais métodos. “Diante da acusação de ter reencenado situações, Flaherty dizia: ‘Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro’”. (DA-RIN, 2006, p.53). Este raciocínio de Flaherty mostra a força e a importância do cinema para ele.

“O êxito de público e de crítica de *Nanook of the north* abriria horizontes inteiramente novos para um cinema preocupado com o registro da realidade. Nesse sentido, tornou-se o protótipo de um novo gênero e pode ser considerado o fechamento definitivo do período Lumière.” (DA-RIN, 2006, p.53).

2.3 OS PROFESSORES – A CÂMERA E A VIDA LEVADAS A SÉRIO

Robert Flaherty foi um precursor de um cinema que começaria a tomar forma quarenta anos depois. Mas por que este hiato? Talvez pelo incremento do cinema dos grandes estúdios, talvez pela dificuldade em trabalhar com os equipamentos disponíveis, câmeras imensas e pesadas, por exemplo. Começam a ser moldadas na metade dos anos 50 algumas teorias e filmes que rompem radicalmente com o cinema que vinha sendo feito até ali. Naquele momento, assim como no surgimento do cinema, a técnica esteve ao lado da narrativa, e a forma ao lado do conteúdo. Se nos primórdios

as primeiras câmeras assemelhavam-se a caixas de sapato e eram manipuladas por uma só pessoa, próximo ao que ocorre hoje (com aquela parte que interessa a esta pesquisa, claro), neste momento dos anos 50 e em boa parte dos 60, equipamentos como o gravador portátil Nagra¹⁹, que possibilitou sincronizar o som direto²⁰, e as câmeras menores e portáteis de 16mm permitem que o cinema se liberte novamente, ganhe dinamismo, ganhe a mão e o corpo dos realizadores. Nesse processo de liberdade do cinema, surge na França o *Cinéma Vérité* e, ao mesmo tempo, nos EUA e no Canadá, o Cinema Direto, ambos com muito mais semelhanças do que diferenças. Dentre as coincidências relevantes, a vontade de invadir o cotidiano e a intimidade de seus personagens, tornando-se cúmplice deles. Para tanto, não se podia contar com equipes imensas. Era preciso se aproximar, viver com os personagens, como Flaherty havia feito quatro décadas antes. “Fazer com que se seja esquecido, pertencer à paisagem, confundir-se com a multidão, é uma atitude fundamental para o cineasta que procura se aproximar do real.” (RUSPOLI apud GAUTHIER, 2011, p. 136-137). O francês Jean Rouch, fundador do *Cinéma Vérité*, tem em Flaherty e em “Nanook” a referência primeira para seus processos de pesquisa e realização. Para Rouch, “Fazer um filme sozinho, na terra dos esquimós, compartilhando a vida deles, sem uma ‘história’, era uma aposta impossível” (ROUCH apud GAUTHIER, 2011, p.135).

Há um parentesco muito forte entre “Nanook” e outros filmes de Flaherty, como “Os Pescadores de Aran”²¹ (*Man of Aran*, 1934), com a obra e a visão antropológica de Jean Rouch e seu icônico “Eu, um negro”²² (1958), bem como com a jornada do escravo em busca de uma terra no brasileiro “Aruanda”²³ (1960), de Linduarte Noronha. Em todos os filmes é apresentado um processo de relação íntima com os personagens, e em todos há uma condução que transforma a realidade, que apresenta personagens verdadeiros mas os leva a um trajeto onde a interpretação de estímulos provenientes dos diretores produz uma condição que flerta com a ficção. É importante detectar, nas obras citadas, um trabalho extremo de direção, no qual o realizador radicaliza a

¹⁹ Um gravador portátil de fita magnética que pesava aproximadamente cinco quilos.

²⁰ Som captado durante as filmagens e posteriormente sincronizado.

²¹ Filme completo sem legendas disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZXYC5Sv_fOQ>

²² Filme completo com legendas em português disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=plh31VfA9fl>>

²³ Filme completo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QRwJzOYrLfg>>

importância da sua função, interfere e transforma o cotidiano daqueles personagens em prol da sua obra, da sua arte, porém sem abrir mão da intenção do real. Em “Nanook”, o esquimó encena a sua vida; em “Eu, um negro” os biscateiros reinterpretem suas rotinas, criando para si personagens com nomes de atores hollywoodianos; em “Aruanda” a família de um ex-escravo reencena o dia a dia de um quilombo até ser “forçada” a abandonar o local em busca de uma nova terra. Em todos os filmes há um único objetivo: transformar a realidade em prol da verdade do cinema. Não há uma intenção dos realizadores de distorcer a realidade, alterá-la ou maquiá-la. Os diretores intervêm claramente com o intuito de (re)criar as ações, situações e ambientes que melhor transmitam a vida e o momento daquelas pessoas. A esposa de Flaherty, Frances, lembra que “‘Nanook’ foi realmente o primeiro filme de seu gênero, o primeiro a mostrar nas telas pessoas comuns, fazendo coisas comuns, sendo elas mesmas” (FLAHERTY, Frances apud GAUTHIER, 2011, p. 55). Nesse sentido, a cumplicidade e a intimidade criada entre diretor e personagem se revelam como ponto fundamental para o andamento dos filmes. Em todos eles há a presunção de realidade, tanto por parte dos diretores quanto pela compreensão do espectador. Compreensão esta, cabe dizer, moldada pelo “ser audiovisual” de cada um. Esse “ser audiovisual” é estruturado pelos signos que todos observamos desde pequenos e com os quais aprendemos a decifrar o sentido das imagens e a linguagem do cinema, mesmo que inconscientemente.

A postura, o controle, a intervenção, o contato íntimo desses cineastas diante de seus objetos-personagens podem ser tratados aqui como uma ponte com aqueles que ajudaram a formatar a figura do autor no cinema. Coincidência ou não, no mesmo período dos anos 50 e 60 em que o francês Jean Rouch desenvolvia seus projetos, surgia na mesma França, capitaneados pelos jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, a definição e configuração do significado de “autor”, através de um manifesto batizado de Política dos Autores. Pelas mãos dos críticos e cineastas François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol e outros que se juntariam também ao movimento *Nouvelle Vague* e sob a batuta do criador da *Cahiers*, André Bazin, o cinema de ficção na França (e depois espalhando-se pelo mundo) começa uma reviravolta que acaba por transformar a figura do diretor, imputando a ele o *status* de

autor. Eles entendiam que o autor deveria, necessariamente, centralizar as funções criativas e até técnicas. (BERNARDET, 1994)

Mesmo não estando explicitamente ligados, é impossível dissociar os ideais que guiavam os autores, também criadores do movimento *Nouvelle Vague*, e aqueles documentaristas que se aventuravam a, praticamente sozinhos, contar histórias que iam do anônimo pastor africano de “Jaguar” (Jean Rouch, 1955/1967), outro marco do *Cinéma Vérité*, ao senador e futuro Presidente dos EUA, John f. Kennedy em “Primárias” (Robert Drew, 1960), filme que inaugurou o Cinema Direto nos EUA. É curioso constatar que, graças às técnicas e ao ímpeto desses realizadores, foi possível colocar lado a lado, numa mesma forma audiovisual, figuras tão díspares e que, num outro contexto que considerasse não o autor, mas o personagem, não poderiam ser abordadas e tratadas da mesma maneira.

Com equipes reduzidas, praticamente formadas pelos diretores de fotografia e técnicos de som, quando esses profissionais não eram os próprios diretores, os documentaristas, assim como os autores, traziam para si a responsabilidade criativa e técnica pelo filme. Bernardet explica que os autores “quase sempre assumiram a decupagem, a filmagem, a montagem, e orientaram o fotógrafo. Aqui, a ideia de autor apoia-se sobre a multiplicidade das funções assumidas pelo diretor” (BERNARDET, 1994, p.10-11). Ao colocar como figura central da concepção de autor o diretor e ao incutir a ele a necessidade de dominar também outras funções que considerasse sua por necessidade, os criadores da Política dos Autores davam um sinal claro de que não concordavam mais com os grandes esquemas dos estúdios, suas equipes gigantes e exclusivamente profissionais mas sem envolvimento artístico com a obra, trazendo para si, para o indivíduo, a responsabilidade total pelo filme. “A intenção dos cineastas desse período era certamente louvável: romper com as pretensões propagandistas e didáticas, contrapor-se a um cinema que havia se tornado elitista, pesado, distante e artificial.” (SIQUEIRA, 2006, p.50)

Sem tanto alarde midiático, mas com grande impacto pelo conteúdo e pela forma de suas obras, os fundadores do *Cinéma Vérité* e do Cinema Direto tornavam-se também autores.

2.4 OS REBELDES – NÃO SOU DE NENHUM LUGAR, SOU DE LUGAR NENHUM

Se o *Cinéma Vérité* e o Cinema Direto já surgiram de forma a opor-se a um modelo dominante e engessado de cinema documentário, o filme-ensaio²⁴, que será abordado neste capítulo, exponencializa a distância dos formatos pré-concebidos e gêneros audiovisuais. Primeiro, por não ser reconhecido oficialmente pela indústria audiovisual ou pelas indexações do cinema. Segundo, por abarcar, em diferentes épocas, cineastas oriundos dos diversos gêneros tradicionais do cinema, em momento de liberdade autoral, tais como Jean-Luc Godard e Agnès Varda (ficção), Chris Marker (documentário) e Jonas Mekas (experimental/underground). O filme-ensaio é o meio pelo qual esses cineastas se libertam e encontram o âmago do cinema, do seu cinema.

E é justamente essa liberdade, esse livrar-se das amarras, que caracterizam o filme-ensaio e justificam o seu não-lugar, o seu não-gênero, como pode ser notado pelos diversos adjetivos encontrados nas pesquisas sobre o tema: subjetividade pensante; liberdade formal; não pertencer a gêneros; autorreflexividade; sem lugar certo; anti-gênero; sem normas; sem parâmetros; sem regras; heresia audiovisual; autorretrato visual; transformação do real; reconstituição do real; pensamento experimental; surpresa; indisciplina; risco; caráter múltiplo; insubordinado; excêntrico; fronteiro; genérico; singular.

Tais adjetivos tentam abarcar as possíveis características oriundas das obras consideradas como filme-ensaio. Por procurarem significar um cinema livre, esses adjetivos precisam ser interpretados também de forma livre, sem uma sistematização semântica, para que não acabem justamente por inverter as características (in)formais do filme-ensaio, engessando aquilo que, em sua gênese, tende à liberdade. Ao mesmo tempo, por não possuir regras e por não ter um resumo que o caracterize e organize, o filme-ensaio acaba como que solicitando a cada autor que o aborda um levantamento histórico de seus motivos, buscando, a cada texto, fundar ou refundar um gênero.

²⁴ Os autores que abordam o tema utilizam diversas formas de defini-lo: filme de ensaio, ensaio fílmico, cinema de ensaio e cine-ensaio são as mais comuns. Optei por filme-ensaio por ser uma das mais usuais.

Interessa sim, para este estudo, a compreensão do filme-ensaio na exponencialização do cinema de um homem só e seus reflexos na realização de “Errante”.

Mesmo que a liberdade formal seja uma das principais características do filme-ensaio, há muitos textos²⁵ que tentam enquadrá-lo, construindo paredes para fechá-lo em uma composição formal típica dos gêneros cinematográficos. Mas se esses mesmos textos e autores, por outro lado, valorizam a liberdade formal do ensaio, porque então reduzi-lo à meia dúzia de elementos regrantés? A cineasta e teórica mineira Marília Rocha de Siqueira apresenta, em sua dissertação²⁶, algumas ideias que, ao invés de sistematizar o filme-ensaio, acabam por libertá-lo. O texto traz conceitos e reflexões que ajudam a entender que “em lugar de uma categoria ou gênero, gostaríamos de conceber o ensaio antes como um modo, retórico ou poético, de compor” (SIQUEIRA, 2006, p. 21). Me interessa aqui muito mais a liberdade poética que levou a grandes nomes do cinema mundial se permitir, isto sim, fugir de seus gêneros e encontrar um local onde pudessem compor de forma livre, do que a tentativa de reduzir o filme-ensaio a um gênero formatado. “A única generalidade que parece possível afirmar sobre um filme-ensaio é que cada filme é... um caso particular. Vale a pena, então, esforçar-se para atribuir categoria de gênero ao que é essencialmente excêntrico, fronteiro, não-genérico e singular?” (WEINRICHTER, 2007, p. 27, tradução nossa). Entendo o esforço em buscar sistematizar e tornar palpável e compreensível o filme-ensaio e seus motivos e significados, mas me interessa nele, enquanto possível existência, justamente o seu não-lugar, o seu não-gênero, a possibilidade do impossível, do não enquadrado. A realização de um cinema livre de pré-conceitos é o que mais me fascina na existência metafísica do filme-ensaio.

Mesmo que as obras ensaísticas se esquivem a todas as classificações e sejam somente o esboço de um desenho inacabado, isso não as impede de existirem e de serem identificadas como ensaios. Mas sua ousadia é ainda maior: elas ultrapassam as formas estéticas existentes,

²⁵ O livro “La Forma que Piensa – Tentativas en Torno al Cine-Ensayo”, de Antonio Weinrichter reúne onze destes textos que, desde os anos 40, tentam traduzir o filme-ensaio. Utilizei aqui aqueles que considere em maior diálogo com esta dissertação, como os de Christa Blümlinger, Phillip Lopate, Josep Maria Catalá, Hans Richter e do próprio Weinrichter. Além destes, a dissertação de Marília Rocha da Siqueira, estudos e textos da dupla Gabriela Almeida e Jamer Mello.

²⁶ SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

fundando novas práticas artísticas e se revelando capazes de cultivar uma parcela de diversidade em meio ao solo por vezes esgotado do grande cinema. (SIQUEIRA, 2006, p.14)

Antes da compreensão da ideia de filme-ensaio, estão filmes que a justificam e fundamentam, como “*Sans Soleil*”²⁷, “História(s) do Cinema” (“*Histoire(s) du Cinéma*”, Jean-Luc Godard, 1986/1998) e “Os Catadores e Eu”. Tais filmes, em algum momento da história do audiovisual, geraram uma reflexão sobre os seus motivos e sobre o seu não enquadramento no gênero característico da obra pregressa do realizador. Um dos primeiros autores a refletir sobre o filme-ensaio, o cineasta Hans Richter, na década de 40 falava sobre um cinema capaz de “dar forma aos pensamentos na tela” (RICHTER apud WEINRICHTER, 2006, p.188)

Uma característica que pode ser encontrada em todas as obras ensaísticas é a expressão do “EU”. “A auto-reflexão é a condição básica para compreender a posição do ensaísta diante do mundo.” (BLÜMLINGER apud WEINRICHTER, 2006, p. 55, tradução nossa). Pré-requisito primeiro para a caracterização de um filme-ensaio, o “EU” separou o cinema do “ELES”. Nesse ponto o documentário e o filme-ensaio, que se completam e alimentam, apresentam características dissonantes marcantes: enquanto o documentário procura uma aproximação com aquilo que está distante, com o desconhecido, o filme-ensaio apresenta uma leitura daquilo que está próximo, nesse caso o “EU”. Se a revolução do Direto e do *Vérité* focou no “outro” e em sua observação e aproximação com o real de cada personagem, o filme-ensaio tirou do personagem e devolveu ao autor a prerrogativa da auto-reflexão. O olhar do autor sobressaindo-se aos motivos do objeto/personagem. É assim que o francês Chris Marker se liberta do documentário e do *Vérité*, ao realizar “*Le Joli Mai*” em 1962; é assim que Godard se liberta da ficção com “*Ici et Ailleurs*” (1974), “*Numéro Deux*” (1975) e “*Comment ça va*” (1976) e, posteriormente, com “*Histoire(s) du Cinéma*”, uma das obras mais citadas nos estudos sobre o filme-ensaio; e é assim que Varda se liberta e reinventa o seu cinema ao realizar “Os Catadores e Eu”²⁸ pois, “*ao final de uma vida, você quer ser totalmente livre.*” (VARDA, 2007).

²⁷ Filme completo, porém sem legendas, com diálogos e narrações em francês disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=q1oB8eteCj4>>

²⁸ Filme completo, com legendas em espanhol, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JjKmXzAbJ4A>>

Em *“La Forma que Piensa – Tentativas en Torno al Cine-Ensayo”*²⁹, o espanhol Antonio Weinrichter apresenta importantes reflexões para a compreensão histórica desse cinema do “EU”. Algumas ideias e textos ali presentes tentam enquadrar e sistematizar o filme-ensaio, fato que depõe contra a sua própria gênese libertária. Não pretendo criar um novo resumo para traduzi-lo e ainda correr o risco da ambiguidade de discurso que, por um lado, valoriza a liberdade do filme-ensaio, mas, por outro, tenta enquadrá-lo. Deixo que Weinrichter apresente sua visão.

Não existe um consenso sobre o que pode ser um ensaio cinematográfico, e nem mesmo entre os vários textos, originais ou traduzidos (...). Há aqueles que vêem uma aproximação maior com o cinema experimental do que com o documentário. E há os que consideram que o filme-ensaio, que prolifera nesta época pós-moderna onde as fronteiras e discursos se confundem, é o resultado justamente desta hibridização e, talvez, a sua mais alta expressão, apontando todo um horizonte para o audiovisual do século XXI. O filme-ensaio segue os passos de seu suposto predecessor, o ensaio literário: vale lembrar que uma das teorias mais citadas, a de Adorno, pode ser resumida em um postulado: "a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia (...)" Digamos que uma obra se torna ensaística quando atende aos seguintes requisitos: 1) não propor uma mera representação do mundo histórico, mas sim uma reflexão sobre o mesmo, criando o seu próprio objeto; 2) privilegiar a presença de uma subjetividade pensante; e, por fim 3) empregar uma mistura de materiais e recursos heterogêneos (comentários, imagens de arquivo, intervenções do autor) que acabam criando uma forma própria. (WEINRICHTER, 2007, p12/13 – tradução nossa)

Ao mesmo tempo em que apresenta reflexões lúcidas e relevantes para a compreensão do filme-ensaio, como a falta de consenso sobre a sua forma, a hibridização, as fronteiras e a heresia, Weinrichter tenta realizar uma perigosa sistematização sobre algumas das suas características, o que acaba sendo um contrassenso ao seu próprio discurso e ao discurso daqueles que ele apresenta no livro. Mesmo que os elementos que ele elenca sejam características comuns a diversas obras ensaísticas e aos textos que as analisam, não me parece coerente tentar listar em três categorias as características básicas de um filme-ensaio. “A forma do ensaio manifesta a fragilidade dos gêneros e demonstra que nem tudo pode ser categorizado, enquadrado, domado.” (SIQUEIRA, 2006, p.178)

²⁹ Compilação organizada por Antonio Weinrichter, para o Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Espanha, 2007.

Outro texto apresentado por Weinrichter, “*A La Búsqueda del Centauro: el Cine-Ensayo*”, de Phillip Lopate é um dos mais citados por aqueles que trabalham a questão do filme-ensaio. Nele, Lopate traz opiniões fortes e em primeira pessoa sobre o tema. Em um dos momentos que considero digno de atenção, Lopate tenta sistematizar, assim como Weinrichter, mas de forma ainda mais radical, o filme-ensaio.

Tentarei definir, a partir da minha opinião, as características do filme-ensaio. Começarei com a proposta mais questionável: 1) O filme-ensaio deve conter palavras em forma de texto, sejam faladas, legendadas ou em cartelas. 2) O texto deve representar uma voz única, a do diretor ou do roteirista. 3) O texto tem que traçar uma linha fundamentada sobre um determinado assunto. 4) O texto tem de transmitir mais do que informação, deve conter um forte ponto de vista. 5) E finalmente, a linguagem do texto deve ser o mais eloquente, interessante e com a melhor redação possível. (LOPATE apud WEINRICHTER, 2006, p.68 – tradução nossa)

A forma incisiva como Lopate apresenta seus cinco pontos de vista sobre obras que, por motivos diversos, compõe o universo do filme-ensaio, enseja uma tentativa de tornar-se uma espécie de mentor intelectual de um gênero. Por não possuir uma sistematização, tampouco regras, o filme-ensaio, na visão de Lopate, deveria se enquadrar em suas cinco características. Uma das características comuns a diversos filmes abordados em textos sobre o filme-ensaio é a reflexão em forma de palavras, geralmente na voz de seu autor. Mas definir que “o filme-ensaio deve conter palavras”, limita e reduz toda a liberdade formal que as obras ensaísticas adquiriram. Assim como listar “a voz do diretor”, “uma linha fundamentada”, “um forte ponto de vista” e a “melhor redação possível”. Mesmo que sejam elementos comuns a diversos filmes, quando sistematizadas como características essenciais, acabam por engessar uma forma que, segundo Alain Bergala,

(...) não obedece a nenhuma regra que rege o cinema como instituição. (...) É um filme livre, no sentido de que deve inventar, a cada vez, sua própria forma, que somente valerá para ele. (...) O filme-ensaio surge quando alguém se propõe a pensar, com suas próprias forças, sem a garantia de um conhecimento prévio, um tema que ele mesmo constrói como o central de seu filme. Para o ensaísta, cada tema exige que ele reconstrua a realidade. O que vemos na tela, mesmo que sejam fragmentos de uma realidade muito real, só existe porque foi pensado e feito por alguém. (BERGALA apud WEINRICHTER, 2006, p.27 – tradução nossa)

Acredito sim que o filme-ensaio é a permissão para a liberdade audiovisual. Ao não enquadrar-se, ao configurar um não-gênero e ao justificar uma realização audiovisual desprovida de regras, ele acaba por adotar aqueles que justamente buscam escapar dos sistemas em que foram postos pela(s) história(s) do cinema. Há um componente subjetivo aqui que isola o ensaísta de um modelo pré-determinado de realização, seja um gênero, uma escola ou mesmo o seu trabalho pregresso, e o coloca em contato consigo mesmo e com a intimidade autoral de sua personalidade. “Os ensaístas experimentam o prazer de inventar impossibilidades e também de criar novos mundos possíveis dentro do mundo em que vivem.” (SIQUEIRA, 2006, p.178) Não há um compromisso com a história, com referências ou mesmo com o real. O ensaísta audiovisual tem um único compromisso, e é com ele mesmo, pois “a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual.” (MACHADO, 2003, p.72)

Corre-se o risco, porém, de uma anarquia formal e narrativa. Como unir tamanha liberdade a uma proposta audiovisual? O ensaísta não parte do nada. Existem ideias, conceitos, referências que o estimulam a criar um trabalho que, mesmo que se pressuponha insubordinado, necessita ser construído a partir de uma base pré-determinada. “Não se submetendo aos conceitos e às leis decretadas de maneira definitiva, o ensaio entrelaça vários momentos da experiência intelectual no processo de sua fabricação, e arrisca-se com escolhas incertas, mas também surpreendentes, pois admite a flexibilidade de modular-se a contextos variados.” (SIQUEIRA, 2006, p. 52).

Por ser uma alma livre, o filme-ensaio não apresenta respostas simplistas e sistematizadas para o espectador, mesmo quando está impregnado de uma reflexão temática sobre determinado assunto. Isso porque o seu não-lugar no mundo audiovisual expõe também um desconhecimento formal por parte do espectador. Ou seja, os códigos do filme-ensaio não são conhecidos consciente ou inconscientemente pelo público. Não fazem parte dos signos adquiridos pelos seres audiovisuais que somos desde o nascimento. Esta surpresa diante do desconhecido, da “invenção de um pensamento experimental, à deriva, onde se presenciam ‘eus’ variáveis; [da] construção

fílmica, estruturada pelo movimento que associa contrários, que aceita indeterminações e que não se submete a leis sistemáticas.” (SIQUEIRA, 2006, p.79) é o que fascina tanto os realizadores quanto os autores que refletem sobre o filme-ensaio. Passam-se décadas e o debate, mesmo que hoje mais ativo, permanece centrado nos mesmos temas fundantes, como pode ser constatado no texto de Hans Richter de 1940: “Neste esforço para tornar visível o mundo invisível dos conceitos, pensamentos e idéias, o filme-ensaio pode recorrer a uma reserva de meios expressivos muito maior do que a do cinema documental puro.” (RICHTER apud WEINRICHTER, 2006, p.188 – tradução nossa)

A figura do ensaísta audiovisual é construída a partir de nomes que souberam transpor o seu próprio trabalho em busca de um encontro com sua subjetividade. Nesse sentido, não foi o “não saber” que acidentalmente os levou ao coração do filme-ensaio. Ao contrário, foi a vontade de experimentar uma liberdade formal e dar vazão à sua subjetividade. O caráter não-genérico do filme-ensaio acaba permitindo a presença dos mais diversos filmes e cineastas que, por estarem sem um lugar certo de convivência, acabam sendo atraídos para um contexto no qual as suas obras possam ser melhor analisadas. Nesse sentido, a presença de nomes com carreiras tão diversas como Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Jonas Mekas, Orson Welles e Pasolini nas análises que procuram abarcar o filme-ensaio acaba por mostrar que, antes de uma vontade consciente de realizar e se adequar a uma proposta de filme-ensaio, está sim uma tentativa subjetiva de não pertencer a gêneros. “Os ensaístas são cineastas errantes, que se permitem guiar pelo acaso e pelos objetos que os atraem.” (SIQUEIRA, 2006, p. 47). A presença desses cineastas nos estudos sobre o filme-ensaio se deve muito mais a uma vontade dos autores em tê-los como objeto de análise do que a uma intenção prévia desses cineastas na categorização de seus filmes. O que não esconde um desejo secreto de ver esses grandes nomes unidos em um movimento único e livre para além das regras do cinema.

Se esse é um aspecto pejorativo, o ensaio, tomado como mero esboço, menos aprofundado, em relação a uma obra final, ele remete também à capacidade de se maravilhar, de tentar pela primeira vez, de esquecer os preceitos dos especialistas ou de quem já sabe o que faz. O pensamento ensaístico se faz por rascunhos, provas, esboços. (...) A

mente aberta do principiante pode remeter tanto ao esvaziamento de conhecimentos prévios, que permite ao ensaísta correr riscos e comover-se diante do que filma, quanto à ousadia de lançar-se no mais amplo, conectar pontos demasiado distantes, sem ater-se à regras preestabelecidas.(SIQUEIRA, 2006, p.51)

A realização de “Errante – um filme de encontros”, como já dito anteriormente, não se fundamentou em nenhum texto específico sobre o filme-ensaio ou em algum efeito teorizante desses textos. Por outro lado, sua raiz estava plantada no filme “Os Catadores e Eu”, de Agnès Varda, este sim, uma obra analisada em alguns dos textos que remetem ao filme-ensaio. Tais referências davam conta de um cinema com vontade de transpor o próprio gênero documental, como o *Cinéma Verité*, o Cinema Direto e filmes como “Nanook – o Esquimó”, “Tarnation”, de Jonathan Caouette e principalmente “Os Catadores e Eu”. Essas referências, em diversos momentos da história do cinema e das teorias e estudos sobre o filme-ensaio, surgem para somar o documentário ao filme-ensaio. Elas somam quando expandem as fronteiras documentais, quando se hibridizam e quando se fazem entender como um não-gênero. “Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios.” (MACHADO, 2003, p.68).

Se na preparação e filmagem “Errante” não trabalhou de forma consciente com conceitos sobre o filme-ensaio, não se pode dizer o mesmo da sua finalização. A partir do surgimento de textos, sugestões e da compreensão de filmes referenciais como espécimes representantes do filme-ensaio, “Errante” passou por uma renovada análise de seu sentido e possibilidades, a qual será exposta no capítulo final.

2.5 OS AVENTUREIROS – A CÂMERA NO BOLSO DIREITO DAS CALÇAS

Como seria o filme perfeito de cada um de nós? Como transmitir em imagens públicas aquilo que concebemos no íntimo do nosso cérebro? Teorizando sobre o que ele chama de cinematógrafo interior, Arlindo Machado nos traz uma complexa e

necessária análise sobre o fazer cinema, a criação de imagens e a relação entre elas no nosso cérebro e na tela:

Partamos de uma premissa que poderá parecer óbvia para alguns e absurda para outros: existe, em algum lugar dentro de nós, uma instância produtora de imagens, uma espécie de cinematógrafo interior, por meio do qual nossa imaginação toma forma. Basta que eu feche os olhos por um momento e imediatamente posso fazer projetar um “filme” no interior de minhas pálpebras. (MACHADO, 1997, p.220)

No filme “Violação de Privacidade” (*The Final Cut*, de Omar Naim, 2004), Robin Williams é um editor de imagens da vida das pessoas. Essas imagens de toda uma existência ficariam armazenadas em um chip implantado no cérebro de seres humanos, ainda quando crianças. Após sua morte, o chip é encaminhado para os montadores, que reveem a vida dessas pessoas e editam os melhores momentos para que a família tenha um registro eterno de seus parentes.

A sugestão de Machado é anterior a esse filme e também mais orgânica, visto depender somente do cérebro e não de um chip. Porém, ambas as ideias apontam para uma realização audiovisual interna, construída pelo cérebro e não por câmeras. Nesse caso, teríamos um filme idêntico ao imaginado originalmente pelo cérebro. Um cinema puro, livre das imperfeições do *set*, dos equipamentos, da produção etc. (MACHADO, 1997, p. 222-223)

A criação de um chip para ser implantado no cérebro, capaz de armazenar e transmitir as imagens que a mente produz, é uma possibilidade fascinante e ao mesmo tempo assustadora. De certa forma, os nativos digitais, como estão sendo chamados aqueles que já nasceram em um meio dominado pela tecnologia, se acostumaram a conviver com essa extensão do cérebro. Nesse caso, não um chip, mas um HD externo³⁰. Enquanto as pessoas com 30 anos ou mais dependem de seu cérebro e, eventualmente, de fotos e vídeos VHS ou super-8 para ativar memórias, os jovens nativos tem no HD externo uma extensão de seu cérebro, na qual armazenam milhares de horas de fotos e vídeos, provindas de seus celulares e de câmeras de vídeo/foto.

³⁰ Já existem HD portáteis (de bolso), com 2 terabytes (TB), capazes de armazenar mais de 20mil minutos de vídeos e/ou 500mil músicas e/ou 400mil fotografias. Disponível em: <<http://www.revolucaodigital.net/2012/04/04/wd-mypassport-studio-mac-2tb/>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Sendo assim, para que esse complemento do cérebro possa colaborar com a memória, basta apenas que o jovem seja organizado e saiba nomear e indexar o material produzido pelas suas câmeras (quando não dispõe de um programa de computador ou aplicativo de celular para isso). Dessa forma ele terá, com facilidade, acesso à parte de suas memórias visuais em maior quantidade e qualidade se comparado aos não nativos. A partir da criação e popularização dos HDs externos, dos celulares e câmeras de foto que gravam vídeo, dentre outros equipamentos que se estendem pelos corpos, a relação do ser humano com as suas memórias passa então a ter uma nova dimensão paradigmática, na qual uma extensão tecnológica de si passa a complementar de forma audiovisual suas memórias. Esse complemento, por ser físico e não depender de imprecisões e subjetividades do cérebro, é como um documento de um momento específico, registrando aquela imagem e áudio tal qual o olhar do seu produtor, através da tela do celular ou da câmera que a gravou.

Não há máquina que melhor represente o homem do século XXI do que o seu celular. Esse aparelho já se tornou uma extensão sua. O homem é o seu celular. E o celular não é mais somente um telefone, ele é uma fonte de pesquisa, entretenimento e contato com o mundo, como foi o telégrafo e o telefone dois *fin de siècle* atrás. Duas décadas antes da popularização dos aparelhos celulares, Marshall McLuhan já anunciava que “a tecnologia é uma extensão de nosso corpo físico.” (MCLUHAN, 1974, p. 66). O comportamento dos seres-humanos desse início de século XXI é ditado pela sua relação com o aparelho telefônico móvel. O homem e o celular são uma coisa só. Homem-máquina. O celular não é apenas um objeto ou um fetiche como pensam alguns. O celular faz parte do corpo do homem contemporâneo. “As consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.” (MCLUHAN, 1974, p.21)

Num momento em que o número de celulares ultrapassa o número de habitantes do Brasil³¹, já é possível dizer que praticamente todo o cidadão tem uma câmera em

³¹ Dados da ANATEL, disponíveis em: <http://olhardigital.uol.com.br/negocios/digital_news/noticias/brasil-tem-mais-de-250,8-milhoes-de-linhas-ativas-de-celulares>. Acesso em: 19 jun. 2013.

seu bolso. Além do grande número de celulares com captação de vídeo, as câmeras de fotografia digitais também possuem tal dispositivo. O resultado disso é que o site mais popular de compartilhamento de imagens na internet, o Youtube, recebe 72h de novos vídeos a cada minuto e mais de quatro bilhões de horas de vídeo são assistidas por mês.³²

Observa-se claramente aqui uma nova relação com a produção de imagens, que até pouco tempo era uma exclusividade dos que possuíam câmeras, ou seja, redes de TV, produtoras audiovisuais e realizadores cinematográficos. Hoje, todos possuem câmeras e qualquer cidadão tornou-se também um gerador e difusor de imagens. Mais de sessenta anos atrás, ao refletir sobre o futuro do cinema, Alexandre Astruc previu o que hoje está acontecendo:

Chegamos a esse ponto (...): a câmera no bolso direito da calça, gravando imagem e som em uma fita com o lento e magnífico desenvolvimento do nosso mundo imaginário, um cinema de confissão, ensaio, revelação, mensagem, psicanálise, obsessão, uma máquina de leitura das palavras e das imagens da nossa paisagem mais pessoal". (ASTRUC apud BLÜMLINGER apud WEINRICHTER, 2006, p.50 – tradução nossa)

O reflexo disso está no nosso dia a dia e em mudanças de costumes na relação com a imagem. A televisão incrementa seus noticiários com filmagens feitas pelo espectador. Os protestos de junho de 2013, que alijaram a grande mídia do coração das manifestações, relegando a estas uma cobertura via helicóptero ou do alto de prédios, fez com que os principais jornais televisivos do país se alimentassem de imagens feitas por indivíduos ou mesmo grupos independentes e ligados aos movimentos sociais, como o Mídia Ninja³³ e o PosTV³⁴. O cinema democratiza e flexibiliza sua tecnologia e sua narrativa a partir das possibilidades da espontaneidade audiovisual, das câmeras portáteis e da relação com a vida ao vivo. O aventureiro audiovisual encontra nas redes sociais a sua janela para o sucesso. Um pai que grava

³² Pesquisa realizada pelo site Youtube, disponível em: <<http://www.youtube.com/yt/press/statistics.html>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

³³ Disponível em: <<https://twitter.com/MidiaNINJA>> e <<https://www.facebook.com/midiaNINJA>>

³⁴ Disponível em: <www.postv.org>.

uma imagem banal, cotidiana, de seu filho dando gargalhadas e posta o vídeo no Youtube tem mais de 50 milhões de acessos à sua aventura.³⁵

Porém, o fato de todos terem nas mãos e nos bolsos uma câmera, bem como a potencialidade de, por esses meios nunca antes popularizados, estarem próximos da realização audiovisual, não necessariamente faz deles cineastas ou artistas. Isso porque inexiste, na maioria das vezes, a intenção. Entendo que a intenção é o primeiro passo para a autoria, para a consciência artística. Os demais passos, mais complexos, envolvem conhecimento técnico e artístico, referências e estilo. Neste sentido, cabe então procurar diferenciar a figura do autor, o criador, o artista, do aventureiro audiovisual, o papai deslumbrado com a gracinha do filho, o cineasta de festas de aniversário. Não há nele a intenção artística. Sua vontade é apenas mostrar o conteúdo, a graça do personagem/objeto, e não o completo e complexo processo de realização audiovisual.

Por outro lado, por ocuparem a mesma janela de exibição hoje, autor e aventureiro podem facilmente ser confundidos. Nesse caso, caberá à capacidade do primeiro desenvolver e apresentar um trabalho que demonstre claramente sua intenção, seu olhar de cineasta.

A forma como nos relacionamos com a imagem, que agora passa a ser produzida e compartilhada em massa, estabelece novos paradigmas para a própria compreensão do significado destas extensões do homem, que são as câmeras de vídeo (encontradas em celulares, câmeras de foto e nos equipamentos fabricados especificamente com esse fim). “Cada avanço tecnológico representa uma reconfiguração na vida humana em suas mais variadas instâncias: pessoal, psicológica, estética, moral, econômica, ética, política e social”. (MEDEIROS, 2009, p. 35).

Essa reconfiguração trouxe ao homem uma extensão de si. Uma extensão que, conscientemente, ainda não é reconhecida como parte de seu corpo, como defende McLuhan, mas que, por outro lado, apresenta e traduz um viés narcisista do homem. De imediato, esse viés não é reconhecido, porém, passa a ser quando retorna ao

³⁵ O vídeo ao qual nos referimos aqui está disponível no seguinte endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=X7mOzWQSnaQ>>.

emissor a resposta do receptor, no caso, em *views*, *likes* e *coments* no Youtube, Vimeo e Facebook.

O mito do Narciso, abordado em McLuhan, apresenta um homem que não reconhece a sua imagem refletida sobre a água. Sentindo-se entorpecido com tamanha beleza, ele se transforma em um escravo daquela imagem e acaba, segundo o autor, por se autoamputar. Ou seja, ele substitui parte de seu corpo por uma nova extensão. “O que importa neste mito é o fato de que os homens logo se tornaram fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios.” (MCLUHAN, 1974, p. 59). Tal afirmação, feita na metade da década de setenta, época em que o ser humano comum não tinha acesso às câmeras portáteis e não existia uma linguagem audiovisual que permitia e incentivava a autoexposição, pode ser trabalhada hoje a partir da ideia de que a câmera passa a ser essa extensão. Elas passam boa parte do dia nas mãos dos seus Narcisos, prontas para serem disparadas e para ampliar a visão e a memória, agora amputadas em prol da lente e da memória em HD. Aqui há claramente uma substituição do reflexo do homem na água pela tela de um celular e pela tela de um computador.

Com fim puramente reprodutor, a relação entre o homem e a câmera atualiza historicamente outras relações homem-máquina. Curiosamente, tais relações, como vimos anteriormente, unem dois *fin de siècle* marcados por revoluções tecnológicas. No primeiro, na passagem do século XIX para o XX, o surgimento do telégrafo, do telefone e do cinema deu “asas” ao homem e o fez viajar através do planeta. Criou-se uma “nova consciência do mundo como uma interação dinâmica de eventos simultâneos”, possibilitada por uma “nova rede de ondas invisíveis a atravessar o mundo e a romper com o tempo vagaroso e unilinear do passado.” (HUMPHREYS, 2001, p.15)

No segundo *fin de siècle*, na passagem do século XX para o XXI, o surgimento da internet, do telefone celular e a democratização da imagem deu “asas” ao homem e o fez viajar através do planeta. Recriou-se uma “nova consciência do mundo como uma interação dinâmica de eventos simultâneos”, possibilitada por uma “nova rede de ondas invisíveis a atravessar o mundo e a romper com o tempo vagaroso e unilinear do passado.” (HUMPHREYS, 2001, p.15)

Ao referir-se aos eventos de cem anos atrás em seu livro “Futurismo”, de 2001, Richard Humphreys faz a ponte com o presente tecnológico. Os Futuristas, liderados por Filippo Tommaso Marinetti e seu “Manifesto Futurista”³⁶, publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal *Le Fígaro*, bradavam, em seu oitavo item, que “Estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveremos de olhar pra trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já o absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipresente.”³⁷ Esse tipo de relação foi tratado por McLuhan de uma forma a compreender o homem como um órgão reprodutor da máquina, das tecnologias. A utilização que o homem faz dessas tecnologias, a transformação delas em extensão de si e, posteriormente, a compreensão dessa extensão, atualizaram a relação homem-máquina. “É como se o homem se tornasse o órgão sexual do mundo da máquina, como a abelha do mundo das plantas, fecundando-o e permitindo o envolver de formas sempre novas.” (MCLUHAN, 1974, p.65). Se fosse recente, esse texto poderia estar aludindo claramente à relação do homem com a câmera. Aqui, o narcisismo relatado por McLuhan parece encontrar sua forma mais perfeita, pois é só hoje que o homem pode reconhecer no seu espelho-câmera a imagem que ele mesmo produz, refletida para todo o mundo nas fotos e vídeos postados nas redes sociais.

“Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. (...) É aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer (...) o deslocamento da percepção que automaticamente se segue.” (MCLUHAN, 1974, p.64). Essa ideia de “deslocamento da percepção”, mesmo que não explorada mais profundamente pelo autor, parece resumir todo o discurso referente às extensões e à compreensão das mesmas. Ao deslocar para a máquina a percepção, o homem a aceita como parte de si. Esse fato, historicamente, traduz a relação do homem como o órgão sexual da tecnologia. Ela agora faz parte dele.

³⁶ Disponível em: <<http://robertovitarelli.files.wordpress.com/2009/03/manifestofuturismo1.jpg>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

³⁷ No original: “Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles! ... Pourquoi devrions-nous nous protéger si nous voulons enfoncer les portes mystérieuses de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace mourront demain. Nous vivons déjà dans l'absolu puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.” (tradução nossa).

Nos filmes “Videodrome – a síndrome do vídeo” (“*Videodrome*”, 1983) e “eXistenZ” (“*eXistenZ*”, 1999), o cineasta canadense David Cronenberg presta assumido tributo às teorias de seu conterrâneo McLuhan, ao travar uma relação biotecnológica entre o homem e a TV e o homem e os jogos virtuais, respectivamente. Em determinado momento de “Videodrome”, o personagem principal vê sua barriga abrir-se e insere ali uma fita VHS. Não muito diferente, porém uma década e meia depois, em “eXistenZ” as pessoas se conectam aos jogos virtuais por meio de um cabo ligado à base de suas colunas vertebrais. Nos filmes de Cronenberg, tanto o personagem quanto o espectador, guiados pelo diretor, negam, em um primeiro momento, tal realidade. Não se enxergam refletidos na tela. Entendem a máquina como uma alucinação. Com o andar do filme eles e nós adentramos nessa suposta alucinação e passamos a fazer parte dela, passamos a aceitar a máquina como parte de nós, mesmo que não tenhamos nascido com ela.

Cabe lembrar também o filme “Violação de Privacidade”, de Omar Naim, no qual o tecnológico é adaptado ao orgânico assim que a pessoa nasce. Nesse caso a relação homem-máquina transcorre naturalmente durante toda a sua vida. A ideia do filme de Naim transformaria totalmente a relação do homem com a máquina. O homem passaria a ser também câmera. Isso ampliaria e confirmaria as teorias de McLuhan, para quem o homem já é máquina, já é câmera e serve a ela:

Incorporando continuamente tecnologias, relacionamo-nos a elas como servomecanismos. Eis porque, para utilizar esses objetos-extensões-de-nós-mesmos, devemos servi-los como a ídolos ou religiões menores. Um índio é um servomecanismo de sua canoa, o vaqueiro do cavalo, um executivo de seu relógio. (MCLUHAN, 1974, p. 64)

Porém, no caso do filme de Naim, a câmera praticamente nasce com o homem. Para filmar, basta estar de olhos abertos. Os personagens de “Violação de Privacidade” capturam todas as imagens que seus olhos veem, mas, por isso mesmo, essas imagens são desprovidas de uma subjetividade artística. São como os pais que gravam as gracinhas de seus filhos. Já na relação atual entre homem e câmera, há a possibilidade de escolha do enquadramento, do ângulo e, principalmente, daquilo que deverá ou não ser gravado (e mesmo deletado). Há aqui o livre arbítrio da imagem, mesmo que, na maioria dos casos, também sem a intencionalidade. Por outro lado, se

nos posicionarmos como defende McLuhan, como servomecanismos, entenderemos a organicidade entre o nosso cérebro e a câmera, independentemente da existência de um chip, uma pálpebra ou uma câmera física.

Tal ideia aproxima-se daquelas defendidas por Henri Bergson, quando defende a presença do cérebro no mundo material e não o contrário. Ou seja, sem a realidade já construída e vivenciada, não seria o cérebro sozinho capaz de moldá-la. O cérebro necessita dessa união com a câmera, o homem-máquina em ação. É a câmera a responsável pelo encontro entre os dois mundos. Em “Os Catadores e Eu”, um dos personagens do filme, o artista *bricoleur* Louis Pons sentencia para Agnès Varda que “o propósito da arte são os nossos mundos interior e exterior unidos”. (“Os Catadores e Eu”, 2000)³⁸

Na atualização do Narciso no espelho/visor da câmera, podemos enxergar esse mundo mediado pelas máquinas. Nesse sentido, a câmera deixa de ser objeto para se tornar membro, órgão, extensão. “Seres humanos e máquinas estão se aliando não apenas porque os seres humanos estão convivendo, interagindo e se integrando às máquinas, mas muito mais porque elas, as máquinas, estão ficando cada vez mais parecidas com os humanos.” (SANTAELLA, 2003, p.303)

A aventura audiovisual dos novos narcisos está apenas começando e não é possível saber até onde pode ir. O debate sobre a intencionalidade artística ganha novos elementos. E o cinema de um homem só encontra uma possibilidade cotidiana constante.

³⁸ Apesar de ter disponibilizado aqui a versão em espanhol de “Os Catadores e Eu”, encontrada no Youtube, as citações que utilizo do filme são da versão com legendas em português de que disponho em DVD.

3 CONSTRUINDO UM FILME DE UM HOMEM SÓ

“Errante – um filme de encontros” e esta dissertação, como dito anteriormente, têm sua gênese na sessão de “Os Catadores e Eu” apresentada por Jean-Claude Bernardet, em Porto Alegre. Daquela sessão e da aula/debate assistida posteriormente, ficou a forte lembrança de um cinema espontâneo, de diálogo entre o autor e seus personagens e de uma ampliação das possibilidades documentais. Não ficou, pelo menos conscientemente, uma noção de filme-ensaio, o que justifica as referências explícitas de “Errante” estarem mais próximas do documentário do que do filme-ensaio. Pelo menos conscientemente. Mas, ao buscar recentemente minhas anotações sobre o evento com Bernardet, recordei que foram cinco dias de filmes e reflexões em uma mostra intitulada justamente “O Cinema Ensaio”³⁹. Dentre as observações que fiz nesses cinco dias, estão várias relacionadas ao filme-ensaio e seus motivos, como por exemplo: o discurso em primeira pessoa; a adoção de paralelismos narrativos; a necessidade de construir conceitos na cabeça do espectador, pouco afeito à linguagem do filme-ensaio; a citação de autores como Alexandre Astruc e Arlindo Machado; o pensamento que se transforma em imagens e palavras; e as ramificações de caráter associativo proporcionadas pelo acaso.

É curioso o fato de que, em nenhum momento desde 2009, quando esta dissertação e o filme surgiram, eu me preocupei em procurar minhas anotações sobre a mostra e a sessão de “Os Catadores e Eu”. Sempre confiei nas minhas lembranças, no impacto que o filme de Varda me causou e nas referências conscientes que tinha. Somente durante o processo de finalização de “Errante” e da dissertação é que resolvi procurar as anotações que fiz durante o evento e, ao encontrá-las, pude constatar que estava bem claro para mim, naquele momento, que o filme-ensaio e o seu entorno estavam presentes tanto na mostra apresentada por Bernardet, quanto nas justificativas para a análise de “Os Catadores e Eu”. Porém, ao voltar conscientemente para as lembranças da mostra, não trouxe junto tais reflexões sobre o filme-ensaio.

³⁹ Release da mostra disponível em: <<http://www.santandercultural.com.br/imprensa/download/releasemostracinemaensaio.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

É neste momento que a dissertação e o filme acabam por se (re)encontrar conscientemente: a partir da ideia de ensaio, de uma obra na qual o pensamento em primeira pessoa traduz conceitos.

3.1 O ESPIRITO À DERIVA DE AGNES VARDAS EM “OS CATADORES E EU”

Em 2000, aos 72 anos, a cineasta belga Agnès Varda, munida de uma novidade para si, uma câmara de vídeo digital, lançou-se ao sabor dos encontros e do acaso para realizar o longa “Os Catadores e Eu” (*“Les Glaneurs et la Glaneuse”*, 2000).

Ao descobrir, destrinchar e autodesmistificar a câmara digital, Varda revelou-se também uma catadora de imagens. Imagens que, para muitos, não tem valor, mas, para seus olhos e cérebro, podem significar a arte que sempre buscou. *“Tenho tentado, durante toda a vida, manter a minha liberdade: de pensamento, de expressão e em relação à bilheteria dos filmes.”* (VARDAS, 2007).

“Os Catadores e Eu” é a primeira referência e inspiração para a realização de “Errante”. Mesmo assim, não pretendo comparar os dois filmes. A intenção aqui é entender os caminhos e escolhas da autora em “Os Catadores e Eu” e a influência desses elementos na realização de “Errante”. Em texto sobre o longa⁴⁰, Jean-Claude Bernardet destaca que “o sucesso do filme se deve ao notável equilíbrio encontrado pela realizadora entre a liberdade do espírito que vaga, seu eixo temático e as referências clássicas.” (BERNARDET, 2006). Bernardet apresenta três elementos, três eixos pelos quais o filme de Varda transita e que pretendo analisar neste capítulo. Interessa aqui compreender as motivações de Varda e, para tanto, estabeleci e dividi o filme em três diferentes pontos de vista, de acordo com os caminhos que ela traçou internamente na obra:

1. Narrativo – no qual estabelece elos, intersecções entre uma cena e

⁴⁰ Artigo produzido para o catálogo da mostra “Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar”, exibida em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil/SP. Disponível em: <<http://cinebeijoca.wordpress.com/2011/10/05/136/>> Acesso em: 10 jan. 2012.

outra.

2. Espontâneo – no qual a autora ausenta-se momentaneamente do cerne do filme para dialogar com rasgos criativos de sua personalidade.

3. Pessoal – no qual sua imagem, voz e cotidiano fazem parte do filme.

Tendo como título original “*Les Glaneurs et la Glaneuse*”, talvez uma melhor tradução semântica seria “Os Catadores e a Catadora”⁴¹, o que dialogaria de forma mais precisa com o significado e a ideia original do filme e seu título, colocando a autora também como objeto de análise e não somente como receptora da mensagem dos catadores. Já o título em Portugal, mesmo utilizando uma referência pouco usual no Brasil, traduz corretamente o original francês: “Os Respigadores e a Respigadora”.

Varda recorda que a ideia surgiu quando ela estava tomando café após fazer a feira e viu muitas pessoas recolhendo restos, “*me lembrei desta antiga palavra em francês ‘glanage’*”⁴² (VARDA, 2007). Então, ainda no processo de criação, se deu conta de que essa palavra era utilizada por aqueles que catavam os restos da colheita nos campos. Após uma pequena investigação, resolveu realizar um documentário sobre os catadores. Então, no primeiro dia de gravações, “*entre as batatas não vendáveis (...) tivemos a sorte de encontrar batatas em forma de coração. E isso me pareceu uma espécie de mensagem: é sobre isso que será o filme, uma batata modesta, não vendável, mas que tem coração.*” (VARDA, 2007). Mesmo estando preparada, mesmo que tenha produzido e roteirizado muitas das sequências, Varda faz questão de aventurar-se ao sabor dos encontros. “*Sou uma panteísta. Creio em vários Deuses. O meu, é o Deus do acaso. Sempre que começo um filme eu digo: meu primeiro assistente é o acaso.*” (VARDA, 2007).

No filme, Varda parte de um quadro de François Millet, “*Les Glaneuses*” (1857),

⁴¹ O título “Os Catadores e a Catadora”, aliás, foi utilizado por Marília Rocha da Siqueira na sua dissertação de mestrado “O Ensaio e as travessias do cinema documentário” (UFMG, 2006), possivelmente antes da tradução que acabou sendo a usual no Brasil e possivelmente adaptado da versão norte-americana, “*The Gleaners and I*”.

⁴² Segundo o dicionário Larousse, *Glanage* seria a “atividade dos ‘glaneurs’ ao fim de uma feira, por exemplo”. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/glanage/37076>> Acesso em: 17 jun. 2012. (tradução nossa.) Os *Glaneurs* a que se refere são, na tradução para o português, os catadores.

para decifrar a vida dos catadores de dejetos da sociedade francesa atual. Passam por suas lentes catadores de batatas, de ostras, de restos de feira, de produtos de supermercado fora da validade e ela, a catadora de imagens. Imagens essas que, como veremos mais adiante, também são rejeitadas quando destoam da “qualidade” e principalmente do “padrão” estabelecido.

De forma errante, acompanhada geralmente apenas por sua câmera digital, Varda “se desloca, ao sabor das viagens, dos encontros” (BERNARDET, 2006) por grandes e pequenas cidades francesas, encontrando os catadores e transitando entre a realidade deles e as impressões que ela traduz para si e para o filme.

O que se vê não é fortuito, foi preparado. Quer dizer, estava relativamente preparado. Por exemplo, podemos telefonar, entrar em contato (...) mas quando chegamos ao local, e como sou sou muito curiosa, pergunto algo em um café e dizem: ‘pode ir em tal lugar.’ Mesmo havendo uma preparação, no final há uma improvisação. (...) Mas, de qualquer maneira, está preparado. (...) As coincidências, as que surgem de verdade, eu as capturo. Gosto de trazê-las para o filme para que o espectador possa nos acompanhar em uma caminhada um pouco livre, um pouco caótica. (VARDA, 2007)

Imagem 3 – Les Glaneuses, de François Millet – 1857



“Os Catadores e Eu” é um filme em primeira pessoa. A voz de Agnès Varda inicia e encerra o filme. Seu ponto de vista, também. *“Muitas vezes coloco a minha voz por tudo, porque faço os comentários, falo comigo mesma. (...) Creio que é um pouco como quando não queremos abandonar o filme. Deixo cair algo meu dentro dele. Frequentemente é a voz.”* (VARDA, 2007). Ela não se contém em apenas mostrar a “realidade” dos objetos fílmicos. Varda intervém na forma como compreendemos esses objetos. Ela demonstra, desde os créditos iniciais, nos quais um de seus gatos repousa sobre o monitor de um computador no qual se lê o nome da sua produtora, que temos ali um filme pessoal, íntimo, autoral e em primeira pessoa.

Como cerne dessa história, a catadora errante estabelece intersecções entre uma imagem e outra, entre ideias e personagens. Tais conjunções demonstram não somente uma semelhança entre os objetos-personagens-ideias, mas principalmente uma soma entre eles. É dessa soma que surge o produto principal do filme, o ponto de vista da autora.

A narrativa de “Os Catadores e Eu” tem como base os encontros com os catadores. Ao término desses encontros, sempre temos um *link*, uma ideia que nos leva ao próximo evento.

Assim, o filme inicia com um dicionário, a letra “G”, as palavras “*Glaner*” e “*Glaneuse*”⁴³, seu significado e o exemplo da obra de Millet. Em seguida, vamos para o Museu D’Orsay, onde se encontra o original da obra. Ali, Varda já estabelece a sua direção e os caminhos a se seguir. Primeiro, ao colocar em *fast* as pessoas que assistem a obra e, em seguida, ao adentrar a obra pela lente de um fotógrafo que se posiciona diante da câmera diretora. Do quadro, vamos direto para uma plantação, onde supostamente teria sido pintada “*Les Glaneuses*” para, pela voz de uma descendente daquelas mulheres da foto, vestida praticamente como elas, entendermos o significado, não o literário, do dicionário, que acabamos de escutar pela voz da autora, mas o real, daqueles que vivem o “catar”: *“Minha mãe dizia ‘pega tudo, para não haver desperdício.’*” (“Os Catadores e Eu”, 2000)

⁴³ A versão mostrada no filme é proveniente da *Nouveau Larousse Illustrée* e tem a seguinte parte destacada: “GLANER – é recolher após a colheita” e “Glaneuse – aquele que recolhe” (tradução nossa).

Ainda no início do filme a autora estabelece os três conceitos citados anteriormente (Narrativo, Espontâneo e Pessoal) para o seu trabalho: Narração descontraída e objetiva em *off*, imagens pessoais de sua casa, seus objetos e de si. Num museu, vemos o quadro da “Catadora” (“*La Glaneuse*”, 1877) de Breton. Ao lado, segurando um maço de trigo, Varda apresenta-se diante da câmera. “*E a outra catadora, a do título deste documentário, que sou eu*”. Então, largando o trigo e empunhando sua câmera, “*Troco com gosto os maços de trigo pela minha câmera*”. E, saindo do cerne narrativo, ela introduz um *off* poético “*Estas novas câmeras são pequenas, numéricas, fantásticas, permitem efeitos estroboscópicos, narcisistas e mesmo hiper-realistas.*”⁴⁴ (“Os Catadores e Eu”, 2000). Esses momentos contemplativos, que estão distribuídos pelo filme, vêm sempre acompanhados de uma música ao violino e apresentam as ligações momentâneas que o cérebro da autora faz a partir do objeto em questão. Eles duram pouco tempo para, em seguida, trazer-nos de volta à narrativa original, a qual, assim como a narrativa espontânea, porém de forma mais linear, é organizada a partir de intersecções de ideias.

Os *Catadores* é um filme que prolifera. A proliferação se dá por deslocamentos e associações, que nos fazem passar de uma informação a outra, de uma idéia a outra. (...) Mas não nos enganemos: essa espontaneidade não é fruto de uma deriva a esmo, é uma significação. As andanças do filme não reproduzem as andanças da realizadora a partir de um verbete de dicionário. Essa espontaneidade é construída. (BERNARDET, 2006)

No filme, Varda define assim sua deambulação narrativa: “*Nesta catação de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação. Em sentido figurado, catar é uma atividade mental. Catar fatos, catar atos, catar informação. Para mim, que tenho uma memória fraca, são as coisas que recolho que resumem as viagens que faço.*” (“Os Catadores e Eu”, 2000). Ela é extremamente generosa com o material, com as ideias e com as pessoas que o acaso traz para o filme. Essa curiosidade que Varda cita é o elemento subjetivo que faz de seu cinema algo tão íntimo e pessoal e ao mesmo tempo tão universal. “*E eu pensei que se essa gente é tão sincera que eu também tenho que ser sincera.*” (VARDA, 2007)

⁴⁴ O original em francês apresenta melhor a intenção do jogo de palavras da autora: “Ces nouvelle petit caméras sont numériques, fantastique, ce qui permet des effets stroboscopiques, narcissique et même hyper-réaliste” (tradução nossa).

Em uma cena, a diretora conversa com um pintor que cata material na rua para compor suas obras. *“O encontro dá-se na rua. O objeto chama-me porque tem o seu lugar aqui”* diz ele (*“Os Catadores e Eu”*, 2000). Ao escolher essa frase e destacá-la no filme, Varda não está apenas dando voz ao pintor, mas aos projetos dela. Desde o mais singelo, o de filmar uma mão com a outra, dentro da ideia de encontro, citada pelo pintor; passando pela justificativa de catar imagens que ela encontra para seu filme, imagens que também a procuraram; até o mais complexo, a união de ideias na construção do todo.

É simplesmente um compromisso, um envolvimento. Faço parte da engrenagem deste trabalho, seja uma ficção ou um documentário, e eu participo dele. Gosto que falem ‘há alguém por trás da câmera’. Não sei no caso dos outros, mas nos meus filmes, sou eu. E é sempre uma pessoa, com suas emoções, sua curiosidade e, se possível, com sua inteligência. Uma pessoa que trabalhou para que o filme possa se comunicar com quem o assiste. Não tenho vergonha em dizer que esta pessoa pode aparecer um pouco. (VARDA, 2007)

É em uma plantação de uva que a relação da câmera e das imagens por ela captadas se aproxima do conceito de rejeito, de algo que foge do padrão e por isso é jogado fora pelos outros. Nessa cena, Varda nos traz uma visão muito particular sobre esses rejeitos. Não apenas os rejeitos da sociedade (o que justifica o título e o tema do filme), mas também os rejeitos audiovisuais, proporcionando reflexões sobre o fazer cinema e, principalmente, sobre as escolhas do autor, que rejeita ou aprova uma imagem. Ali, Varda esquece a sua câmera ligada. Algo banal, comum a qualquer gravação. Uma imagem que não foi realizada de forma consciente e, portanto, não deveria fazer parte do filme. Da mesma forma com que a batata em forma de coração que ela filmou anteriormente e que, por ser fora do padrão, é jogada no lixo. Porém, para ela, essa imagem se transforma na cena da *“dança da tampa da lente”* (*“Os Catadores e Eu”*, 2000) e, assim como a batata-coração que ela acabou adotando, Varda cata a imagem da câmera perdida para si, para o seu filme.

Diferente do artista-catador anônimo, o próximo encontro de Varda se dá com Louis Pons, um artista-catador renomado. Ele aprofunda ainda mais a questão, causando uma reflexão seminal para a proposta audiovisual de Varda ao defender a união dos nossos mundos exterior e interior como justificativa para a existência da arte.

Curiosamente, tal visão faz parte do discurso do fisiologista francês Étienne-Jules Marey que, como vimos anteriormente, é um precursor dos estudos da imagem em movimento com suas experiências cronofotográficas. Porém, Marey não se preocupava com a arte, mas com a análise do movimento. Ele queria entender o movimento externo para compreender o que se passava com o interior e, a união desses dois o faria compreender o movimento do corpo humano (GODOY-DE-SOUZA, 2001).

Essa união de mundos defendida por Pons pode ser compreendida em todo o filme de Varda. Na sua proposta de colocar artistas diversos em quadro. Nas imagens de seu corpo já envelhecido. No museu que exhibe a mulher do campo. No homem que vive da catação por opção e que à noite dá aulas de francês para seus vizinhos imigrantes e na própria estrutura narrativa de seu filme, na qual o discurso da superfície é constantemente invadido por imagens, sons e conversas que fazem dele algo bem maior do que a simples reflexão sobre os restos de uma sociedade. Para Jean-Claude Bernardet, “‘Os Catadores e Eu’ é provavelmente um dos maiores ensaios cinematográficos já realizados.” (BERNARDET, 2006)

A visão, a técnica, as ligações narrativas e cerebrais, os elos conceituais e a entrega pessoal de Agnès Varda em “Os Catadores e Eu” foram alguns dos principais elementos utilizados na construção dos conceitos e na realização de “Errante – um filme de encontros”. Tal legado será mais bem analisado e desenvolvido nos capítulos seguintes.

3.2 A EXPERIÊNCIA DO FILME DE UM HOMEM SÓ EM “MORRO DO CÉU”

O estilo, a forma e as escolhas de Agnès Varda em “Os Catadores e Eu” foi influência muito forte para “Morro do Céu” (Gustavo Spolidoro, 2009)⁴⁵. Há algum tempo

⁴⁵ “Morro do Céu” foi realizado para o programa DOCTV BRASIL IV, da TV Brasil, ABEPEC e TVE/RS, em coprodução com a GusGus Cinema. Possui duas versões, uma com 52 minutos, para TV e outra com 71 minutos, para cinema. Seu título original era “Monte Vêneto”, nome de Cotiporã antes da Segunda

pensava em filmar adolescentes na serra gaúcha, mas faltava um estopim para a ideia da forma como isso deveria ser feito, o que veio após a sessão de “Os Catadores e Eu” apresentada por Bernardet. Em “Morro do Céu”, realizei todas as funções de *set* sozinho⁴⁶, tendo colaboração na produção executiva e na finalização, diferente de “Errante”, no qual todas as funções cabíveis foram exercidas por mim.

“Morro do Céu” narra a vida de um adolescente de 16 anos, morador de uma pequena comunidade de descendentes de italianos, pertencente ao município de Cotiporã, no alto de uma montanha da serra gaúcha. Durante quatro meses (dezembro/2008 a março/2009) acompanhei o dia a dia do jovem Bruno Storti e sua família. Como a maioria de seus vizinhos, os Storti plantam uva e, no período da filmagem, acontecia a colheita do fruto. Bruno passava parte de seus dias trabalhando nas terras da família. Nos outros momentos, dividia-se entre o fim do ano letivo na escola e a oficina mecânica onde, com o primo Joel Storti, conserta os carros⁴⁷ dos vizinhos e constrói suas “gaiolas”, pequenos veículos *off road*, para participar dos ralis da região.

As características da realização foram muito específicas e faziam parte do projeto enviado e aprovado junto ao DOCTV Brasil IV. Talvez a mais significativa diga respeito à proposta de fazer um filme no qual todas as funções relativas ao *set* seriam exercidas pelo diretor, como realmente foram⁴⁸. Outra forte característica era o mergulho na vida da comunidade de forma observacional, mantendo o que eu defino como um distanciamento ativo dos personagens. Ou seja, eu não apareço nem me intrometo nas cenas durante o seu andamento, mas as debato previamente a fim de saber qual a atividade dos personagens em determinado dia ou situação e, eventualmente, decupando o espaço e possíveis ações dos personagens ali. Porém,

Guerra Mundial. Com a opção posterior por filmar em uma das 25 colônias da cidade, acabei alterando o nome do filme para o nome deste local, “Morro do Céu”.

⁴⁶ Antes de iniciar as gravações, tive aulas de operação de câmera e de som. Fiz testes técnicos nas locações e apresentei aos financiadores do filme uma pequena edição a fim de comprovar que a proposta de realização individual teria sucesso técnico (principalmente com relação ao som).

⁴⁷ Pequenos caminhões em carcaça de Jipe, com a caçamba aberta, usados para carregar as caixas com a uva colhida.

⁴⁸ Eu costumo falar em debates que eu dirigi do carro ao filme.

não havia um roteiro pré-definido e muitas histórias e situações foram criadas com Bruno e sua família durante os quase quatro meses de convivência.

Num processo inspirado por Flaherty e seus filmes “Nanook” e “Os Pescadores de Aran”, criei cenas em cumplicidade com os personagens, sabendo de antemão quais eram as suas atividades rotineiras e trazendo também o meu conhecimento da região⁴⁹. O que diferencia tecnicamente “Morro do Céu” dos filmes de Flaherty é que com o equipamento disponível (câmera que filma 10h na melhor qualidade e microfones de lapela sem fio) eu não precisava cortar as cenas e, neste caso não era necessário dar voz de comando aos personagens, o que acabaria por quebrar a magia observacional e anunciar constantemente a presença da câmera e da equipe. “Neste sentido, a evolução tecnológica colabora com a prática do documentário no momento em que permite que o documentarista/diretor esteja presente na *mise-en-scène* da vida dos personagens de uma forma mais próxima e com certa intimidade.” (ROSA, 2012, p.38)⁵⁰ Entendo que a intenção da invisibilidade, mesmo impossível, possui diferentes níveis. Uma equipe de diversas pessoas, microfones com vara de boom, iluminação e intervenção constante na cena está em um nível oposto ao da presença de apenas uma pessoa, com equipamentos diminutos e sem comando de voz para cortar a cena ou solicitar alguma ação. “Se houvessem outras pessoas na equipe de produção seria, talvez, necessário, estender esta relação [de alteridade] também a operadores de câmera, técnicos de som e de luz o que, certamente, contribuiria para uma relação mais formal e sem a “cumplicidade” necessária.” (ROSA, 2012, p.38)

É importante salientar que quando me mudei para Cotiporã, tinha como objetivo filmar jovens da região central da cidade e não alguém de uma das vinte e cinco colônias. Durante o primeiro mês de prospecção, quando o filme ainda se chamava “Monte Vêneto”, conheci dois grupos e fiz algumas cenas com eles, desenvolvendo interessantes situações, mas que ainda não haviam me convencido de que tinha ali os meus melhores personagens. No fim deste mês, enquanto filmava cenas na escola, fui

⁴⁹ A minha avó, Ignez Varnier, nasceu em Cotiporã e eu frequento a cidade desde pequeno, porém não conhecia o Morro do Céu nem a família Storti.

⁵⁰ Artigo de Guilherme da Rosa, intitulado “Um Olhar sobre a Alteridade em ‘Morro do Céu’”. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/30-43.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2012.

abordado por Bruno e dois amigos que queriam aparecer no filme. Eles me informaram que moravam na colônia mais distante do centro, o Morro do Céu, plantavam uva e viviam no alto da montanha. Fui com eles até o local e a partir dali Bruno e o Morro do Céu não saíram mais do filme nem de mim⁵¹.

Diferente de Varda, que trocava de cena e personagem de acordo com as ligações que ela fazia (o que se aproxima do processo de “Errante”), em “Morro do Céu” havia a necessidade de mergulhar na vida do personagem, como Flaherty em seu “Nanook”. Porém, assim como Varda, eu estava aberto às possibilidades e surpresas do período de gravação. Foi então que surgiu na vida de Bruno e na história do filme o personagem da Borboletinha. Uma garota pela qual Bruno se interessou e que, por esse motivo, acabou por se tornar a base narrativa da história e seu principal conflito. Num momento de aproximação e descoberta, Bruno marca com ela um encontro durante o carnaval que se aproxima. Não satisfeito com a espera, Bruno tenta vê-la antes e, de tanto insistir, a garota acaba afastando-se dele e cancelando o encontro. Instigado pelo desafio da conquista, Bruno então decide ir ao carnaval e tentar concretizar sua ainda utópica relação com a Borboletinha. Esta é a história que surge diante da câmera e é mostrada no filme.

Porém, atrás da câmera, sem ter com quem conversar e dividir ideias, incertezas e caminhos a seguir, eu tinha algo em mente: o cinema transforma a realidade. Relembrando as referências de “Os Catadores e Eu”, “Nanook” e “Eu, um negro”, optei, desde o princípio, por fazer parte na condução da história, porém sem ter voz ativa nas cenas ou ser apresentado ao espectador do filme. Ou seja, tornar-me íntimo dos personagens, elaborar com eles as situações do filme ou, pelo menos, saber de antemão a rotina do dia seguinte.

O filme dialoga com a tradição observacional do cinema documentário, que remonta não apenas às correntes do ‘cinema direto’, mas também aos filmes de Robert Flaherty. Ou, se tomarmos a designação proposta por Guy Gauthier, ‘Morro do Céu’ poderia ser lido a partir do ‘documentário convivial’, onde ‘sem se resignar no papel de observador

⁵¹ Desde a primeira tarde em que fui com Bruno conhecer sua casa e sua família, me tornei amigo deles. Isso era importante para a minha concepção do filme. Passados mais de quatro anos do término das filmagens, continuo frequentando a casa da família diversas vezes ao ano e levando para lá também a minha família.

neutro, o cineasta se imiscui na intimidade do grupo (...), filma do interior, ocupando, às vezes, o lugar central, mas ficando invisível' (GAUTHIER, 2011, p. 216). Entretanto, ainda que a invisibilidade do cineasta seja um efeito pretendido (e para o qual a forma do filme aponte), não seremos ingênuos em imaginar que a câmera possa ser ignorada por quem está sendo filmado. (LIMA, 2012, p.8)⁵²

Foi então que, em uma conversa de bastidores, surgiu uma novidade: uma menina pela qual Bruno estava interessado e que chamei no filme de Borboletinha⁵³. Essa menina trouxe um excelente elemento narrativo para o cerne da história e que eu ainda não havia encontrado. De posse do telefone da menina, sugiro a Bruno um recado de amor na rádio que os jovens escutam e um contato com a Borboletinha para que ela escute o recado⁵⁴. Também sugiro que, após o primeiro contato, Bruno não volte a insistir na relação, deixando para o carnaval o encontro principal. Porém, na minha ausência para uma viagem rápida, Bruno volta a ligar para a Borboletinha, quando então recebe uma negativa e vê cancelado o encontro do carnaval. Diante da situação, e contrariado com a possibilidade de perder a grande cena do filme, criei uma cena na mecânica, na qual o primo Joel faz Bruno contar toda a história que levou ao caso com a Borboletinha e, por último, ambos decidem ir ao carnaval para “ver o que dá”. Essa decisão final, assim como outras perguntas dirigidas a Bruno por Joel, foram sugeridas por mim durante a gravação. Porém, a presença do diretor na cena não existe no filme. O que vemos na tela é tão somente a conversa dos primos e a conclusão sobre ir ao carnaval. Essa foi praticamente a única cena em que a minha voz e sugestões se fizeram presentes durante o momento da gravação. Nas demais cenas do filme, as coisas aconteciam como tinham que acontecer no dia a dia da família Storti. O que estava por trás era o fato de eu saber de antemão as atividades de Bruno e de sua família e, em outros casos, decidirmos juntos aonde iríamos no dia seguinte.

⁵² Artigo de Diego Baraldo de Lima intitulado “Figurações da alteridade e espaços da experiência cotidiana no documentário “Morro do Céu”. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1006-1.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2012.

⁵³ Optei por descrever o que segue somente aqui, pois antes falava do filme e agora daquilo que se passou atrás das câmeras: Na época da filmagem Bruno tinha 16 anos e a Borboletinha, 13. Decidi não mostrar o rosto dela no filme, evitando assim problemas na comunidade, bem como uma possível negativa de autorização de imagem por parte dos pais. Ao mesmo tempo, entendi que esse personagem se tornaria mais interessante justamente por não vermos seu rosto. O apelido “Borboletinha” surgiu em virtude da música mais tocada nas rádios naquele período, “Borboletas”, da dupla de sertanejo-universitário, Vitor e Léo. Esta música, aliás, foi adquirida para utilização no filme.

⁵⁴ Cabe lembrar que tudo isso não faz parte do filme, mas sim do processo de direção. O que surge diante das câmeras é o resultado do que está aqui sendo descrito.

Para que eu pudesse invadir a vida de Bruno, de sua família e amigos, bem como para buscar uma maior intimidade e anonimato no registro do cotidiano deles, alguns cuidados técnicos e de *mise-en-scène* precisaram ser tomados e produzidos a partir deste pensamento de um filme de um homem só: utilização de uma câmera do tamanho da palma da mão; colocar a câmera geralmente no tripé, sem que eu me movimentasse pelas locações, o que chamaria a atenção para mim e para a filmagem; gravação contínua, sem informar se estava ou não gravando as situações; opção por microfones de lapela (plugados o dia inteiro nos personagens principais) e boom direcional sem utilização de vara; distanciamento físico da câmera em relação aos personagens; não solicitação para repetir falas e ações, o que chamaria a atenção dos personagens e desmontaria a sua atuação. Seria impossível realizar tudo isso com uma equipe, com outras pessoas presentes nas locações.

Se trata de uma retirada estética, de uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que é esperada vir do cineasta) cede lugar ao outro, favorece o seu desenvolvimento, lhe dá tempo e campo para, se precisar, se locomover. Filmar torna-se assim uma conjugação, uma relação, onde se deve enlaçar-se ao outro – até na sua forma. (COMOLLI, 2001, p.115)

Aqui, o cinema de um homem só se fazia necessário não só por um conceito, mas pelo contexto da filmagem e da relação necessária com os personagens, como o foi em “Nanook”, em “Eu, um negro” e em diversas cenas de “Os Catadores e Eu”.

Há uma questão relacionada à técnica que pode ser observada neste momento. Sabemos que tanto Jean Rouch, quanto Robert Drew, D. A. Pennebaker e outros puderam estabelecer novos paradigmas à produção de documentários graças, também, a possibilidade de filmarem com equipamentos pequenos para a época (NICHOLS, 2008 p. 146). Em Morro do Céu podem haver algumas características técnicas que, indiretamente, servem para observar relações de alteridade. O diretor é o único membro da equipe na produção e realiza o trabalho de câmera e de som sozinho. (ROSA, 2012, p.37)

Essa suposição de invisibilidade, este mimetismo (RUSPOLI apud GAUTHIER, 2011, p.136) que me permitia ser “uma mosca na parede” (ROSA, 2012, p.35), só foi possível pela compreensão da ideia de consciência cênica que faz com que os personagens, mesmo sabendo que estão sendo filmados, possam seguir a sua rotina, estabelecendo assim uma cumplicidade entre as partes que permite ao diretor se

aproximar da (utópica) invisibilidade. Assim, “a *mise-en-scène* documentária – pelo seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco que ela corre ao se abrir às sócio-*mise-en-scènes* e às auto-*mise-en-scènes* – seria, talvez, aquilo pelo qual o cinema, ainda, se prende ao mundo.” (COMOLLI, 2001, p.115-116) Essa situação, como pude constatar em testes no início das gravações, é quebrada a partir do momento em que a câmera é anunciada. Ou seja, ao pedir para fazer alguma ação ou repetir alguma fala, os personagens abandonam a sua entrega, o jogo com a câmera e a *mise-en-scène*, saindo da sua realidade cênica e passando a atuar. Eles adquirem uma nova consciência de sua posição no filme e na sua própria vida diante da câmera. “Intuímos que a proximidade com que os personagens interpretam suas próprias vidas (ou compõem suas auto-*mise-en-scènes*) para a câmera aponta para um tipo de relação, no limiar da hospitalidade, que se construiu entre quem filma e quem é filmado para que o filme pudesse acontecer.” (LIMA, 2012, p.09)

Essa ideia de consciência cênica acaba por apresentar uma variante semelhante na figura do diretor. Há, durante a filmagem, um estado de alteração mental, propiciado por um mergulho e foco intensos da mente do realizador nos processos do filme. É algo difícil de explicar, que só pode ser entendido por quem filma. Há um grau de envolvimento tão grande que a impressão de onipotência do autor parece permitir que tudo aconteça e se materialize diante da câmera. É uma espécie de interpretação inconsciente, na qual tudo é permitido por quem filma e aceito por quem é filmado. A câmera dá autoridade para a invasão e, ao mesmo tempo, o diretor se sente apto a invadir. Tarkovski define essa entrega dizendo que “a criação artística exige do artista que ele ‘pereça por inteiro,’ no sentido pleno e trágico destas palavras.” (TARKOVSKI, 1990, p.42).

Em “Morro do Céu”, experimentei essa sensação por mais de três meses. Um período em que me senti com o controle da vida dos meus personagens e mesmo do ambiente ao redor. Eu me movia pelo Morro do Céu, pelas casas das pessoas, pela cidade, pela igreja e pelos eventos cotidianos como se aquilo tudo fosse um cenário de meu filme e todos estivessem ali para atuar nele. Não existia medo, receio ou dúvida de entrar em algum lugar, apontar a câmera para outro ou mesmo solicitar alguma ajuda.

Sempre me aproximei das pessoas como se fossemos amigos, colegas de trabalho e sempre fui recebido da mesma forma. Essa sensação de onipotência inebria a mente e parece permitir que tudo aconteça no e para o filme. E ela se repetiu em “Errante”, como veremos mais adiante, porém por apenas cinco dias e com relações efêmeras. Mas a sensação era a mesma e a vontade de invadir o real também.

Sobre a filmagem e a aproximação do realizador com o real, Gauthier salienta que “ela não garante a qualidade de um filme, mas garante, ao menos, a autenticidade de sua relação com o real. Ela não garante o acesso ao real, mas dá conta de uma vontade de aceder a ele. (...) Ela é uma maneira de viver filmando, o que não impede de sonhar.” (GAUTHIER, 2011, p. 133) A relação que estabelece com o real é o fato mais caro ao realizador de documentários e também muito discutido do ponto de vista da suposição de invisibilidade e da intervenção do diretor na cena. Como salientei anteriormente, entendo que o cinema transforma o real, criando a sua própria verdade do real. Verdade que é também individual, subjetiva, como a de Agnès Varda, ao definir que *“o que eu gosto de ver no real é o que não é real. Quer dizer, dentro do real, encontrar surpresas, a beleza inesperada, o milagre do real.”* (VARDA, 2007).

Durante a filmagem de “Morro do Céu”, era comum as pessoas estranharem a presença de apenas uma pessoa, com uma câmera diminuta. Elas não entendiam que tipo de filme estava acontecendo ali. E essa abertura para questionamentos me levava a deixar claro que o filme era uma interpretação minha, muito particular daquele real, e que não necessariamente as coisas seriam como elas são para eles. A minha realidade dependia da minha subjetividade. E foi isso que mais impressionou os personagens e demais moradores do Morro do Céu e da cidade de Cotiporã no resultado final do filme, pois viram uma vida diferente da que imaginavam, mesmo que essa vida estivesse muito próxima da realidade deles. O filme, nesse sentido, proporcionou para os cotiporanenses uma reflexão sobre eles mesmos e, especificamente para os moradores do Morro do Céu, um reforço em sua autoestima e uma maior valorização do local onde vivem, suas histórias e características naturais. Eles se viram num filme e os pequenos desvios que fiz para contar a minha visão da história foram assimilados por eles como a verdade do filme, mas também a verdade deles, ou uma nova verdade deles e para

eles, provocada por mim e pelo filme. O espectador, como um ser audiovisual desde a sua infância, capaz de compreender os signos de um filme e detectar a presença do documentário, ou seja, da relação com o real, permite-se acreditar naquilo que está sendo mostrado diante de si.

Em lugar de retirar fragmentos de uma realidade alheia ao filme, os documentários passam a provocar a realidade. Os diretores participam ativamente dos acontecimentos filmados, as pessoas reais se inventam como personagens. (...) Se a escolha definitiva entre real ou fictício já não dá conta dos filmes, é porque as pessoas não são apenas pessoas, mas também personagens. E os personagens são também pessoas, e o diretor é também personagem. (SIQUEIRA, 2006, p.63)

A relação entre “Morro do Céu” e “Errante” acaba por ser mais técnica, como veremos adiante, principalmente no que diz respeito ao processo de realização de um filme de um homem só. Nesse sentido, os quatro meses de gravações diárias, os encontros promovidos durante a filmagem, as descobertas, o estado mental de entrega e mergulho do autor, o “viver filmando”, me permitiram e justificaram uma primeira experiência para a concepção da realização de “Errante – um filme de encontros.”

3.3 A RELEVÂNCIA TÉCNICA NA REALIZAÇÃO DE UM FILME DE UM HOMEM SÓ

Filmes como “Nanook, o esquimó” (1922), “Eu, um negro” (1958) e “Os Catadores e Eu” (2000), só se tornaram viáveis devido às possibilidades e soluções técnicas que se apresentavam aos seus realizadores. Se hoje Varda pode trocar a película pelo digital (e agora pelo HD), em 1916, quando Flaherty filmou “Nanook”, precisou levar para o local das filmagens, no norte do Canadá, os equipamentos e líquidos necessários para a revelação e copiagem do material. Isso não seria possível naquela época se a filmagem não acontecesse em um território com temperaturas muito baixas, visto que o material sensível necessita dessas temperaturas para a sua preservação. Já “Eu, um negro”, por exemplo, contou com um aparelho que, naquele momento, revolucionava o cinema através do som, o gravador portátil e sincrônico

Nagra, além de câmeras 16mm pequenas. A partir daí, o som direto⁵⁵ passou a ser viável e o documentário de campo ganhou uma nova vida. Antes disso, “os volumosos gravadores de som ótico eram transportados em caminhões. As câmeras 35mm eram ruidosas e moviam-se com dificuldade sobre tripés, carrinhos ou guias. As películas tinham baixa sensibilidade, tornando obrigatório o uso de possantes refletores.” (DA-RIN, 2006, p. 99). O cineasta italiano Mario Ruspoli, em seu famoso relatório para a UNESCO em 1963, definiu esses equipamentos que possibilitaram o cinema se libertar, como “Grupo Sincrônico Cinematográfico Leve”. (RUSPOLI apud GAUTHIER, 2011, p.90). Compunham esse grupo:

- Uso da película 16mm pelos correspondentes de guerra, desde o início da década de 40;
- Advento dos gravadores portáteis Magnéticos, em 1948;
- Substituição do dispositivo de gravação ótica no filme por um sistema magnético, em 1953;
- Adaptações sucessivas que resultaram em câmeras portáteis e silenciosas, a partir de 1958;
- Gravador magnético portátil em sincronismo com a câmera, a partir de 1959. (RUSPOLI apud DA-RIN, 2006, p.103)

Mesmo com essas novidades disponíveis, os cineastas daquele período que se aventuravam por explorar o real, mesmo que tentando ser o mais invisíveis possível, ainda tinham uma limitação técnica que podia inviabilizar sua intenção: o chassi das câmeras que limitava a duração dos negativos. Dependendo do equipamento escolhido, os rolos de 16mm poderiam durar 3 ou 11 minutos, aproximadamente. Nesse caso, a cada troca de negativo, o tempo despendido para a ação, a necessidade de dar voz de comando ao personagem para cortar, aguardar ou repetir alguma cena/situação, acabava por revelar a presença do diretor por detrás da câmera e impor uma outra realidade, a realidade do filme, do *set* de filmagem. Havia uma clara dificuldade do personagem em filtrar a presença do realizador, bem como do realizador em se aproximar do personagem sem impor ostensivamente a sua presença. Hoje,

(...) a própria transformação tecnológica contribui. Se os mecanismos tecnológicos se fazem mais próximos da pessoa, então o transpasse entre a subjetividade e a tecnologia é mais fácil. Quando se trabalha em 35mm o dispositivo é enorme, e há tantas coisas ao redor que é quase impossível que o cineasta desenvolva esta subjetividade porque há

⁵⁵ Som captado durante as filmagens e posteriormente sincronizado.

muitos filtros. Quando se trabalha em 16mm, como no Cinema Vérité, se está muito mais próximo, porque a própria câmera está mais próxima do cineasta, que pode levá-la no ombro. As câmeras menores praticamente fazem parte do corpo. (CATALÁ DOMENECH, 2012, p. 18)

Já os equipamentos atuais, que gravam em HDs (internos, na câmera, ou externos, acoplados a um notebook), podem armazenar horas de material com a melhor qualidade possível, sem necessidade de parar a filmagem, caso seja essa a intenção. O “corta”, a intervenção na cena, podem ser dispensados, e o diretor tem assim a chance, mesmo que saiba(mos) impossível, porém em maior grau de aproximação, de incrementar a sua utopia da invisibilidade.

Ao mesmo tempo, os equipamentos atuais concretizam a ideia de um cinema de um homem só, o que se faz fundamental em casos específicos, como em um documentário de observação, no qual pretende-se acompanhar a vida se desenvolvendo na nossa frente, como fiz em “Morro do Céu”. Jean Rouch queria um cinema com o menor número possível de pessoas na equipe, “pessoalmente, sou (...) extremamente contra a equipe. As razões são várias.” Dentre essas razões, ele justifica que “nas técnicas atuais do cinema direto, (som sincronizado), o diretor só pode ser o câmera.” (ROUCH apud GAUTHIER, p.136).

Com o passar dos anos, os equipamentos foram se incrementando. As câmeras diminuindo de tamanho. A película sendo substituída pelo digital e o digital pelo(s) HD(s). Os microfones de lapela passam a transmitir seu sinal sem fio. O som, antes captado em fita magnética pelo Nagra, é substituído por equipamentos digitais e em HD também. Dessa forma, cada vez mais o esforço técnico que Flaherty despendeu na realização de “Nanook” tornou-se um processo de fácil acesso e realização.

Edgar Morin, que realizaria com Jean Rouch o filme “Crônica de um verão” (“*Chronique d’un été*”, 1961)⁵⁶, escreveu o artigo “*Pour un nouveau ‘cinéma-vérité*” no qual destaca as novas possibilidades do cinema documental e a figura do realizador como um “cineasta escafandrista, que mergulha num meio real.” E sobre seu colega ele diz: “Livrando-se das sujeições e técnicas habituais, Jean Rouch, munido com uma

⁵⁶ Filme completo com legendas em português, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bESrAdqNSiw>>.

câmera 16mm e carregando seu gravador Nagra a tiracolo, pode, doravante, se introduzir como camarada e indivíduo, não mais como diretor de equipe, em uma comunidade.” (MORIN apud GAUTHIER, 2011, p. 93).

O exemplo desta ideia de “cineasta escafandrista” ou de homem-banda, que remonta ao trabalho de Flaherty, Rouch, Marker, Varda e muitos outros que aqui vimos, foi elemento fundamental para o envolvimento na realização de “Errante”. Marker, em muitos momentos de “*Sans Soleil*” posiciona-se em cena aparentemente como um turista, um curioso. Assim, a atenção dos personagens para si é minimizada. São técnicas que o realizador experimenta em ação. Da mesma forma, Marker não teria conseguido retratar diversas cenas como as fez, caso estivesse acompanhado de uma equipe. Em “Errante”, as possibilidades técnicas dos equipamentos cada vez mais leves e de melhor qualidade deram a liberdade necessária para que eu pudesse sair a campo e mergulhar na minha filmagem.

É interessante analisar o relato do cineasta norte-americano Frederick Wiseman sobre seu processo de filmagem:

Eu começo sempre estabelecendo um contrato com o responsável da instituição a fim de assegurar minha liberdade de filmagem e de montagem. Organizo também as reuniões com as pessoas que trabalham lá para lhes explicar o que vou fazer: nada deve ser escondido. Então a filmagem começa. Filmo determinada sequência, conforme me foi assinalado, ou, às vezes, é o acaso que me guia... Grande parte do tempo de filmagem passa na espera. (...) A escolha das cenas na filmagem deve muito à intuição, ao ‘faro’. (...) Não sei por que as pessoas aceitam ser filmadas, mas aceitam. (...) A equipe é reduzida: tenho um câmera, William Brayne, eu mesmo gravo o som, e temos um assistente de câmera.⁵⁷ Eu filmo praticamente sem iluminação tradicional. Nunca dou indicação às pessoas que filmo. Tentamos ter a menor influência possível sobre a realidade que filmamos, sem jamais nos dissimularmos. (WISEMAN apud GAUTHIER, 2011, p.141)

De certa forma, Wiseman resume aqui o que outros diretores que trabalham com os métodos observacionais, de vivência, de mergulho no real, descrevem em suas entrevistas e refletem em seus filmes.

⁵⁷ A figura do Assistente de Câmera é muito comum nas filmagens que utilizam película. Isso ocorre por dois motivos principais: o carregamento e descarregamento (troca) dos rolos de negativo nos chassis das câmeras, o que demanda tempo; e a operação de algumas funções da câmera, como o foco.

O italiano Mario Ruspoli, que assim como Rouch e o canadense Pierre Perrault tem profunda admiração pelo diretor, diretor de fotografia e câmera canadense Michel Brault, faz a seguinte descrição dos métodos de filmagem de Brault:

Fazer com que se seja esquecido, pertencer à paisagem, confundir-se com a multidão, é uma atitude fundamental para o cineasta que procura se aproximar do real. (...) O câmera, como também o engenheiro de som, deve carregar seu aparelho com uma discrição que só o hábito do mimetismo pode criar. Eles devem saber instintivamente se dissimular na multidão, nunca fazer gestos bruscos para chamar a atenção das equipes, nunca gritar, falar o mínimo possível e sempre de algo que não seja o filme. (RUSPOLI apud GAUTHIER, 2011, p.137).

E aqui Gauthier, amparado no relatório de 1963 de Ruspoli, joga luz sobre a realização individual, a intenção de invisibilidade, os caminhos que o cinema de um homem só percorre e os encontros proporcionados a partir disso:

Independentemente da personalidade dos diretores, que leva a escolhas de método, vemos delinear-se um dispositivo cuja equipe mínima (som-imagem-diretor) Ruspoli havia definido no momento de seu relatório de 1963, de modo que os progressos da tomada de cena poderiam se reduzir a uma única pessoa: O homem-orquestra (...) despercebido mas presente, e presente como cineasta, com o status ambíguo que isso confere. (...) O cineasta está, a um só tempo, esquecido e presente com seu verdadeiro status, que não se confunde em nada com o de um contador de histórias. Eis, portanto o cineasta em seu lugar. (...) Ele é um mediador que conseguiu ser aceito, sem ser dono de uma situação que, às vezes, ele provocou, cujo curso ele tenta modificar, mas da qual ele espera, antes de tudo, o imprevisível. (GAUTHIER, 2011, p. 138)

Nesse ponto, no qual o cinema parte então para uma aproximação individual de composição artística com a fotografia, as artes visuais, a literatura e a música, a figura de um artista audiovisual se destaca e possibilita reflexões sobre o fazer cinema e seus rumos.

Ao situar-se na posição de criador, esse artista, munido de seu cérebro-câmera-olho, desenvolve uma capacidade de transmutar os objetos diante de si para os fins que a obra e o autor almejam, pois

(..) em sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma da sua percepção. (...) Não estou, contudo, defendendo uma abordagem anárquica e arbitrária. (...) Se o artista ama a vida, se tem uma necessidade imperiosa de conhecê-la, de modificá-la, (...) então não vejo perigo no fato de sua representação da realidade ter passado pelo

filtro das suas concepções subjetivas. (TARKOVSKI, 1990, p. 26-27)

E o responsável por isso é o criador, a pessoa que, a partir do mergulho e da investigação, torna capaz a transformação desse real, o estabelecimento do ponto de ruptura entre o “real e o desreal. Dirigir quer dizer instituir esse limite” (LYOTARD, 2005, p. 226). O real apresenta-se diante do realizador⁵⁸. A sua intenção original é a verdade, ou seja, tentar, pelo seu conhecimento e destreza, transmitir esse real para o espectador. Cabe ao realizador respeitá-lo, mesmo sabendo que ele deverá transformá-lo pelo filtro de sua visão artística e cultural. “Um documentário deve convencer por sua forma (...) pela força da sua relação com o real. Ora, é da forma que depende a força.” (GAUTHIER, 2011, p.143).

Em um processo de cinema errante como o de “Os Catadores e Eu”, a progressão narrativa só é possibilitada pelo filtro criativo do realizador e pela capacidade abstrativa com relação aos seus personagens/objetos. Neste filme, Varda transita entre uma cena-personagem e outra a partir de associações, de “conexões naturais” geradas pela cena-personagem presente. Em “Andarilho”, filme que acompanha seres errantes pelo interior de Minas Gerais, às vezes observando-os de longe, às vezes permitindo que eles falem livremente, Cao Guimarães transcreve o “monólogo interior” do personagem, deixando-se levar pelo homem que nada busca, mas que muito encontra.

“Errante – um filme de encontros” tem uma matriz documental. Mas poderia ter sido a ficção o seu destino, caso fosse essa a intenção do projeto. Pelas referências que me moldavam quando criei o projeto, a proximidade com o documentário se tornou mais explícita. Por outro lado, algumas dessas referências, como “Nanook”, “Eu, um negro” e “*Sans Soleil*”, mesmo possuindo matrizes documentais, dialogam com propostas ficcionais em suas narrativas.

Durante o processo criativo de “Errante”, questionei-me sobre a possibilidade da ficção no cinema de um homem só. Historicamente e no *set*, um documentário tem uma

⁵⁸ Permitam-me expor aqui um pensamento subjetivo que se abateu sobre mim em mais de um momento, no qual as palavras “real” e “realizador” aproximavam-se na escrita: a impressão causada por essa proximidade parece dizer que o realizador é aquele que faz existir o real. Ou seja, o real é a verdade do realizador.

exigência de equipe menor que a de uma ficção, visto que a ficção, além do elenco, precisa de pessoas para cuidar desse elenco, dos figurinos, da maquiagem, da direção de arte, dos cenários, dentre outras características técnicas e artísticas. Mas essas exigências são realmente obrigatórias? Da mesma forma que cuidei de questões como a fotografia, o som e até a direção do veículo que me conduzia, por que não poderia, ao realizar uma ficção, me responsabilizar por essas mesmas funções? O cinema de ficção contemporâneo tem travado um diálogo com a realidade. Filmes como os do já citado cineasta mexicano Carlos Reygadas, da argentina Lucrecia Martel e do francês Bruno Dumont utilizam não atores, cenários reais, equipes pequenas e situações próximas da improvisação e da vivência cotidiana. A luz que esses filmes e cineastas trazem para o cinema de ficção aponta para um caminho naturalista que dispensa ou transforma tradicionais processos de um filme, como os citados direção de arte, direção de atores, figurino, maquiagem e cenários. Nesse sentido, fica claro que, por exemplo, um realizador que optar por fazer a direção, a câmera e o som, poderia construir uma ficção trabalhando sozinho, inclusive tendo ele como personagem, se assim desejar.

Uma questão importante a ser levantada é: a noção de filme de um homem só seria perdida caso o realizador contasse com colaboradores ou técnicos em seu projeto? Alguns dos cineastas de referência citados aqui, como Flaherty, Rouch, Marker e Varda tiveram auxílio de outras pessoas em seus filmes de um homem só. Vejamos de que forma isso se sucedeu: Em “Nanook”, Flaherty trabalhou sozinho em toda a primeira etapa. Após uma de suas viagens para revelar e assistir o material, parte dos negativos foram perdidos em um incêndio (GAUTHIER, 2011, p.55). No retorno, Flaherty montou uma estrutura para revelar e assistir aos filmes, sendo auxiliado por quatro esquimós treinados por ele, a sua equipe (DA-RIN, 2006, p. 20); Em “Eu, um negro”, Rouch contou com a montagem de Marie-Josèphe Yoyote⁵⁹; em “*Sans Soleil*”, Marker tem um trabalho extremamente pessoal, fruto de suas errâncias pelo mundo. Neste filme ele teve alguns assistentes e finalizadores, mas, o mais relevante na análise de sua autoria está na potente trilha/efeitos sonoros do parceiro Michel Krasna, que envolve todo o filme e na escolha da atriz Florence Delay, como seu alter ego, para

⁵⁹ Ver créditos do filme, a partir de 00:01:36, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=plh31VfA9fl>>.

a narração das cartas do fictício Sandor Krasna. Também utilizou imagens de outras pessoas, realizadas principalmente em Guiné-Bissau⁶⁰; Varda revela em entrevista sobre “Os Catadores e Eu” que costumava ter em sua equipe, de três a cinco pessoas, principalmente operadores de câmera e técnicos de som e conta que “*cada vez que a situação precária ou social me fazia intuir que eu deveria ir sozinha, eu ia só, com uma pequena câmera. Das 1h20min que tem ‘Os Catadores e Eu’, cerca de 20min eu fiz sozinha.*” (VARDA, 2007).

Olhando para essa situação e para como a história tratou a obra desses cineastas, vejo que é possível dizer duas coisas sobre a questão do filme de um homem só a partir do apontado acima: 1. As obras citadas estão inseridas na história, a partir de suas análises e características, como filmes de um homem só e essa definição também se aplica aos seus autores quando reflete-se sobre o seu trabalho; 2. Eles não fizeram seus filmes sozinhos. Ou seja, a concepção do filme de um homem só, se aplicada a eles, está mais próxima do processo utilizado por estes realizadores, como a imersão de Flaherty, as viagens de Marker, a invasão do real de Rouch e as reflexões pessoais de Varda, do que por questões técnicas que poderiam ter feito deles verdadeiros homens-banda. Porém não posso também negar que há sim, nos processos criativos e técnicos dos quatro cineastas, a vontade do filme de um homem só e relevantes contribuições para a compreensão dessa possibilidade. Assim, a vontade que era de difícil realização por Flaherty devido aos processos e equipamentos se adaptou a Rouch com os portáteis, esteve mais acessível a Marker nos anos 80 e já está disponível para Varda com as câmeras digitais e HD.

Nesse ponto, entendo que a escolha por realizar um filme de um homem só, hoje, é possível, desde que os processos criativos e a proposta do projeto apontem para isso. Porém, havendo esse panorama favorável, precisa ainda o realizador optar por essa solução.

Como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, no trajeto audiovisual de “Errante”, em que parti de uma primeira imagem ao despertar em um dia determinado (05/03/2011) e segui por cinco dias encontrando e filmando os

⁶⁰ Ver créditos do filme, a partir de 01:36:00, em DVD lançado no Brasil pela Aurora DVD.

objetos/seres/lugares frutos de conexões mentais espontâneas, os processos são fundamentais para construir esses caminhos. Como declarou Varda e como também defende o documentarista norte-americano Frederick Wiseman, “é o acaso que me guia (...) a escolha das cenas na filmagem devem muito à intuição, ao faro.” (WISEMAN apud GAUTHIER, 2011, p.141). Dessa forma, em “Errante” era preciso estar preparado para as surpresas que o caminho me traria nesses cinco dias. Como “preparado”, cabe entender a estrutura referencial construída a partir dos filmes, pesquisas e leituras prévias, bem como o estabelecimento de dispositivos narrativos e de uma compreensão da função técnica nessa narratividade. Ciente dessa bagagem acumulada para a viagem, cabia lançar-me ao sabor dos encontros, pois “o acaso só satisfaz aqueles que estão preparados para o encontro.” (GAUTHIER, 2011, p.142)

O nomadismo da condição errante que, transposto para o audiovisual, possibilita uma criação livre, espontânea, associativa e sem limites, corrobora as palavras de Tarkovski sobre a “entrega por inteiro” do artista (TARKOVSKI, 1990, p.42). Como comentei anteriormente e como veremos no capítulo sobre a realização de “Errante”, o processo de filmagem transforma a consciência do diretor, possibilitando que elementos incomuns ao dia a dia aconteçam, surjam e sejam entendidos como naturais, pois são permitidos tanto pela condição física em que nos encontramos, de uma filmagem, quanto pelas condições mentais, nas quais a entrega e o foco são exclusivamente dedicados ao filme e seu processo. É o “viver filmando” que defende Gauthier. Esse processo de entrega, no qual o cérebro comanda ações que só a magia de uma filmagem proporciona, possibilita a “revelação do instante” (GAUTHIER, 2011, p. 139). Ou seja, há um grau de abstração elevado, em que nos deixamos guiar pelo acaso, nos entregando, “perecendo por inteiro” como defende Tarkovski, nos mimetizando ao filme de tal forma que autor e obra passam a ser a mesma coisa, como entende Ruspoli, e sendo guiados pelo acaso, pelo faro, pela intuição, como disseram Wiseman e Varda.

No caso de “Errante”, foi justamente a possibilidade de uma realização individual na qual os diálogos eram travados somente com os personagens que permitiu esse grau de abstração, me mimetizar nos personagens, na filmagem e na câmera, que se tornou meus olhos, por onde eu enxergava o filme à minha frente e tão somente ele.

Entendo que a manutenção da possibilidade errante no audiovisual está diretamente relacionada ao mergulho do autor na realização da obra em questão, bem como à plena noção da capacidade de compreensão das infinitas possibilidades imateriais determinadas pelo cérebro. Para tanto, faz-se necessário lembrar a frase de Bergson, que salienta que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.” (BERGSON, 2010, p. 22). Tal conceito estabelece as prioridades de abstração do realizador com relação à sua condução fílmica, dando subsídios para compreender os caminhos errantes que a obra pode tomar, visto que “aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.” (BERGSON, 2010, p. 22)

É nesse ponto que cabe ao artista estabelecer novas relações para a imagem e, assim, construir o significado do seu “EU” audiovisual, abstraindo possibilidades pré-determinadas de compreensão dos seus sentidos e tratando de inserir seu filtro pessoal. Só assim o artista se permitirá encontrar sua capacidade de errância, seu passado criativo e todos os caminhos que ousar trilhar, não em busca de algo, mas transformando o que encontra a cada quadro em seu filme de um homem só.

4 A REALIZAÇÃO DE “ERRANTE – UM FILME DE ENCONTROS”

“Um documentarista é apenas um viajante como os outros... que deve, entretanto, (...) também fazer filmes.” Guy Gauthier

Ao me deparar com a possibilidade da errância, tentei compreendê-la como um mecanismo de estímulo aos processos audiovisuais. Isso se deu não por uma busca, mas sim por um encontro. Nesse sentido, cabe valorizar os referenciais, a preparação e a reflexão sobre a proposta do filme a ser realizado.

Entendo então que, por seu significado e tudo o que engloba, a palavra “busca” é uma antípoda da concepção de “errante”, pois nós não procuramos algo específico, não caminhamos em direção a algo, ao contrário, muitas vezes fugimos e, na fuga, nos deparamos com incertezas e com o acaso. É desse caminho e dessas surpresas que tiramos a base para encontrar a arte, o filme, a técnica. Esses três elementos foram fundamentais no processo de teorização, realização e finalização de “Errante – Um filme de encontros”⁶¹.

O encontro com a arte se deu a partir dos filmes e estudos de referência e de sua reutilização, reflexão e transposição para o projeto descrito. O encontro com o filme aconteceu a partir dos caminhos narrativos percorridos por mim e pelas escolhas dos dispositivos fílmicos, sendo eles objetos, seres e lugares. Já o encontro com a técnica se estabeleceu a partir da possibilidade de realização de um filme por uma única pessoa, lançando mão de elementos como o plano-sequência, a fotografia com luz natural e a direção de arte escolhida pelo enquadramento fotográfico dos objetos/seres/lugares encontrados.

⁶¹ “Errante”, o filme, foi patrocinado pela Prefeitura de Porto Alegre, através do Fumproarte, com um total de R\$ 85.082,50 em um projeto de R\$ 106.782,50 (20% em bens e recursos financeiros deve ser aportado pelo proponente), para a realização de um longa-metragem em todas as suas etapas, incluindo cópias, DVDs e material gráfico.

Os encontros ocorridos durante o processo de realização do filme foram frutos do mergulho teórico ao qual me submeti. Por outro lado, brotaram também de uma concepção de errância equilibrada tanto pelo desejo e pela curiosidade quanto pelas referências narrativas adquiridas e encontradas nas diversas fases de realização de “Errante”.

4.1 PROCESSOS CRIATIVOS E REFERENCIAIS EM “ERRANTE”

Praticamente todos os filmes que dirigi surgiram de uma referência de um outro filme, de uma cena, de um personagem, às vezes até de uma frase. “Errante”, como já foi dito, teve sua gênese na sessão de “Os Catadores e Eu”, apresentada por Jean-Claude Bernardet. Além do filme, uma frase de Varda em uma entrevista acabou por se tornar epígrafe do projeto original e presença constante nas justificativas para a sua realização: “[É preciso] permitir que situações e pessoas encontradas também conduzam a filmagem. É preciso estar preparado para surpresas. O perigo e a sorte são meus melhores assistentes.” (VARDA, 2006). Aqui, a diretora deixa clara a sua capacidade de mergulhar em um filme, de vivê-lo, de se entregar a ele, de permitir que o acaso e os processos conduzam a narrativa.

A minha primeira experiência com um trabalho realizado fundamentalmente sozinho, “Morro do Céu”, concretizou a base referencial e técnica para “Errante”. Ali eu vivenciei a possibilidade prática na realização de um filme de um homem só. Em “Errante” a ideia foi radicalizar a experiência de “Morro do Céu”, acrescentando um processo totalmente realizado por uma única pessoa e um roteiro construído por associações. O processo criativo de “Errante” teve um de seus *starts* a partir de um desafio técnico, imposto pela consciência da existência de uma câmera no bolso de qualquer cidadão. Câmeras estas que produzem milhões de horas de imagem por mês, abastecendo sites como o Youtube, Vimeo e Facebook e que, através desses veículos, fazem com que vídeos ingênuos e caseiros alcancem milhões de *views* em poucos dias. É a realidade do cinema de um homem só ao alcance de todos.

Mas o que interessa abordar aqui é a possibilidade dessa realização individual nos dias de hoje e tão somente ela. Esqueçamos os *blockbusters*, desprovidos, em grande parte, de intenções artísticas; as produções convencionais; a publicidade; os documentários televisivos; os clipes e os milhões de vídeos caseiros e atemo-nos ao cinema enquanto arte, trabalho autoral, reflexivo, livre e técnico.

Somou-se a esses processos a influência da experiência de Robert Flaherty em “Nanook, o esquimó”, a de Jean Rouch em “Eu, um negro”, a de Chris Marker em “*Sans Soleil*”, a de Agnès Varda em “Os Catadores e Eu” e outras relevantes propostas de filmes de um homem só como a de Robert Drew em “Primárias”, a de Jonathan Caouette em “Tarnation”⁶², a de Cao Guimarães em “Andarilho” e a de Marcelo Pedroso em “Pacific”⁶³ (2010), para citar as mais explícitas. A partir desse recorte, é possível entender que há um panorama cada vez mais favorável a um cinema íntimo, no qual o raciocínio do autor consigo mesmo traz os elementos necessários para a construção do filme.

Também é importante salientar que a aproximação com a ideia de dispositivo também estava presente no projeto original de “Errante”. A compreensão da necessidade de uma base formada por dispositivos para a realização do filme fizeram com que o projeto apresentado ao financiador do filme, o Fumproarte, elencasse uma série de itens que têm na realização de todo o filme por uma só pessoa sua principal característica, como será analisado em seguida.

4.2 DISPOSITIVOS DETERMINANTES PARA A REALIZAÇÃO DE “ERRANTE”

Nos mais de cento e quinze anos e três séculos pelos quais o cinema transita, o desenvolvimento das câmeras e equipamentos de som proporcionou, além da evolução técnica, mudanças significativas na própria narrativa, como experimentado e

⁶² Filme completo, porém sem legendas, com diálogos e narrações em inglês disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RghLT-o0tLs>>

⁶³ Filme completo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SidYwXGI4IU>>.

comprovado pelos realizadores do Cinema Direto e do *Cinéma Vérité*. Ao trazer para uma realização pessoal as possibilidades técnicas atuais, como câmeras de mão que capturam em *full HD*, 24 quadros e outras características profissionais, além de microfones de lapela sem fio, que possibilitam a realização de um filme por uma única pessoa, procurei também apresentar um desafio narrativo. A possibilidade desta união entre forma e conteúdo foi fundamental para o amadurecimento da ideia de “Errante” e desta dissertação. Ao apresentar o projeto de realização do filme ao Fumproarte, que o financiou, elenquei diversos motivos para realizá-lo e, dentre esses motivos estão questões técnicas, formais e uma série de dispositivos que, na gênese do projeto, eu julgava fundamentais. Esses itens serviram de base para a argumentação e também para a realização do filme. Eles sistematizam algumas questões técnicas e outras subjetivas. Nem todos foram mantidos exatamente como criados, pois isso é uma base e, assim como um roteiro, essa base acaba sendo transformada com o andamento do processo. Trago aqui os itens tais como foram apresentados ao Fumproarte, seguidos de comentários sobre o desenvolvimento dos mesmos durante os processos de realização de “Errante”:

- A câmera é acionada pelo diretor, sempre;

E assim foi. Não apenas a câmera de filmagem, uma Canon Vixia HG-21, mas também o celular IPHONE 4, com o qual fiz os relatos sobre a filmagem e que acabaram entrando no filme.

- Ela apontará para um objeto/ser/lugar definido anteriormente a partir de associações feitas pelo objeto/ser/lugar pelo qual passamos;

Um pouco abstrato, mas o processo foi praticamente esse, tendo um objeto/ser/lugar conduzido sempre ao próximo, através de associações.

- O início do filme se dará a partir de uma primeira associação condicionada ao ato de ligar a câmera;

A câmera já estava ligada e decidi que a primeira associação partiria da imagem em minha mente ao acordar no dia 05/03/2011.

- O autor utilizará da sua subjetividade para traduzir os processos

mentais que levarão aos próximos objetos/seres/lugares;

Assim foi feito.

- O importante aqui é que possamos transitar entre estes objetos/seres/lugares sendo sempre levados pelas associações que faremos. Tais associações poderão ser provenientes de uma fala, uma imagem, um detalhe...;

... dentre outras possibilidades que surgiram durante a filmagem.

- O filme poderá ser formado por depoimentos, flagrantes, observação, objetos, lugares, sons e quaisquer elementos capazes de construir uma obra audiovisual;

Estabelecer uma liberdade, mesmo que diante de alguns dispositivos pré-determinados, acabou revelando-se uma forma de aproximação com a rebeldia do filme-ensaio e um escape das regras documentais.

- Não há uma única finalidade e também não se sabe aonde se poderá chegar;

Não há uma finalidade narrativa, mas a realização de um filme de um homem só, as experiências na condução de todas as partes do filme e a realização da dissertação justificam os fins.

- Na filmagem, estaremos restritos ao estado do Rio Grande do Sul e isso, sendo sabido e condicionado com antecedência, fará parte da tentativa de construção inconsciente das cenas;

Como pode ser constatado no filme e como veremos a seguir, ultrapassei as fronteiras do RS e realizei a parte final das filmagens no Rio de Janeiro. A intenção original foi suplantada por uma intenção maior (permitida pelo tempo e pelo orçamento) de ter um dos *links* no Rio de Janeiro. Como disse anteriormente, o projeto, assim como o roteiro de um filme, é uma base para a filmagem.

- O próprio processo de montagem deverá estar ancorado na proposta do projeto. Sendo assim, uma das ideias é que a transição entre

cenar se dará de forma gradual, em lentas fusões que possam levar e estabelecer a associação de ideias e o processo rítmico do filme;

É delicado definir de antemão a montagem de um trabalho como esse, mas acabou sendo próximo disso. As fusões existem e tem esta intenção. A montagem, a voz em *off* e outras intervenções técnicas e narrativas da/na pós-produção seguiram a proposta errante do filme.

- O diretor trabalhará sozinho, munido de uma câmera Canon Vixia HG-21 (Full HD, captura até 11h em HD de 120gb, em 24p e 1080i, pesando apenas 450 gramas. A câmera foi utilizada no documentário “Morro do Céu”), dois microfones de lapela Sennheiser e um microfone Boom Sennheiser M-66. Não será utilizada luz de cinema, não só pelas especificidades do filme, mas porque o diretor não acredita na sua veracidade e necessidade para recompor uma luz que já existe no local;

Foi este o equipamento utilizado.

- O deslocamento entre locações se fará em automóvel. O processo de deslocamento, bem como o nome dos lugares em que estamos e o nome dos personagens não são relevantes para a compreensão da obra. Salvo situações em que tais referências façam parte da abordagem da associação retratada;

Foi basicamente isso. Pela inserção das filmagens em celular, acabei trazendo em alguns momentos o deslocamento entre cenas/locais, pois me pareceu orgânico dentro da proposta narrativa que foi sendo construída.

- Não serão utilizados *letterings*, legendas ou outras informações eletrônicas ou de voz a fim de identificar um objeto/ser/lugar. Salvo situações em que essa informação seja o próprio objeto retratado;

E assim foi feito. Os *letterings*/cartelas que entram no filme introduzem novos capítulos.

Munido dessas ideias e equipamentos, somados a outras aquisições durante o processo criativo de “Errante”, eu estava apto a viver filmando, tendo em mente que

“o ritmo do meu próprio andar contribui para criar o próprio ritmo do filme.” (ROUCH apud GAUTHIER, 2011, p.136)

4.3 A FILMAGEM DE “ERRANTE”

"O filme do amanhã parece-me ainda mais pessoal do que um romance individualista ou autobiográfico... O filme do amanhã não será dirigido por 'funcionários públicos' da câmera, mas por artistas... Será semelhante à pessoa que o fizer". François Truffaut

Definidos todos os dispositivos teóricos e de condução das filmagens, resolvidas e articuladas as questões técnicas, estabeleci a data de 05 de março de 2011 para o início das filmagens de “Errante – um filme de encontros”. Tudo começaria (e começou) com a primeira imagem que estaria em minha mente ao despertar na manhã do sábado de carnaval daquele ano.

Antes, é importante dizer que, ao preparar a filmagem, aluguei um carro Meriva, fiz cópias dos cheques para comprovação de pagamentos e despesas durante o período de filmagem, arrumei uma mala com roupas e utensílios para, no mínimo, os cinco dias de carnaval, além de separar mapas do Rio Grande do Sul.

Pronto para o “ação”, postei a câmera ao lado da cama (um colchão no chão do quarto improvisado onde eu habitava há alguns meses, enquanto não conseguia comprar um apartamento após mais de um ano de separação) e deixei-a gravando a madrugada inteira (lembrando que ela faz aproximadamente 11h na melhor qualidade - MXP) plugada à tomada, à espera do momento inicial, que poderia ser qualquer um, a qualquer hora.

Despertei pela primeira vez em torno das 7h da manhã, com a intenção de ir ao banheiro e voltar a dormir. Naquele momento eu levantei já com a imagem de um sonho com a Lancheria do Parque, famoso bar de Porto Alegre no qual moradores do

bairro Bom Fim, tradicional reduto judaico da capital, tomam seu café pela manhã e todas as tribos tomam sua cerveja à noite. Voltei a dormir, mas a ideia da Lancheria não saiu da minha cabeça.

Assim começa a filmagem de “Errante”, comigo dormindo e, ao despertar, relatando o sonho com a Lancheria, algumas confusões mentais e a disposição de ir imediatamente para lá.

Ainda no processo de teorização, decidi utilizar meu celular Iphone 4 para gravar um tipo de diário de campo, porém sem saber ao certo como isso se daria, afinal o filme não tinha começado e eu não sabia aonde iria parar. Por uma feliz coincidência, o celular se adaptou perfeitamente ao espaço compreendido entre a barra da direção e a parte central onde fica a buzina da Meriva. Dessa forma eu pude, durante a errância pelas ruas e cidades do RS, relatar as cenas há pouco acontecidas, bem como utilizar o celular como uma segunda câmera em entrevistas com pessoas que acabaram entrando no carro para uma carona, ou mesmo em abordagens mais intimistas ou urgentes, quando não havia tempo hábil de pegar e ligar a HG-21.

O início ainda foi titubeante, pois o cineasta escafandrista ainda não estava totalmente impregnado em mim. Cheguei à Lancheria do Parque e me dirigi ao caixa, no qual costumam estar os donos do estabelecimento. Expliquei o filme, o sonho e pedi autorização para a gravação. Acostumados a servirem de locação para curtas e reportagens, eles me autorizaram a filmar no local. Mas não faço ideia de como seria caso não autorizassem, ou então caso dissessem que precisariam falar com os outros sócios, pois o meu momento era aquele. Com certeza a anuência deles não teria se dado da mesma forma caso eu chegasse ali com uma equipe e equipamentos. Mas creio que é aqui que a mágica começa a funcionar, que o mundo começa a se moldar ao filme e ser seu personagem. A certeza e a segurança nesse primeiro contato fizeram o mergulho se iniciar. A partir dali tudo diante da câmera passaria a fazer parte do mundo do filme, como se tivesse sido construído para ele e nada mais ao redor existisse ou interessasse, apenas aquilo conduzido pela minha mente através da lente da câmera.

Ainda durante a conversa com o dono da Lancheria, solicitei um contato com o garçom mais velho, a fim de realizar uma entrevista, a partir da qual poderia tirar um *link* para a próxima cena. Fiz a entrevista, mas foi a primeira e última vez que forcei uma cena, uma *mise-en-scène*, sem que ela tivesse realmente sido proveniente de uma ligação mental imediata, como eu havia definido nos dispositivos e no projeto do filme. A entrevista, obviamente, não foi utilizada e nem serviu de *link* para uma próxima cena. Em seguida, postei-me ao fundo da Lancheria, próximo da cozinha, de onde se tem uma visão geral do bar e daqueles que nele adentram. Fiquei ali, câmera ligada, mente mergulhando aos poucos no filme, aguardando uma ação ou personagem para desenvolver a cena local e/ou passar para uma próxima. Garçons cruzaram na minha frente, conversas cruzaram minha mente, lanches cruzaram os balcões. Do outro lado da Lancheria alguns senhores mais velhos conversavam animadamente. Quando começaram a jogar palitinho⁶⁴ foi que minha atenção se voltou de vez ao grupo. Aproximei-me, ainda tímido, anunciando a realização do filme, seus motivos e a minha situação de explorador acadêmico-audiovisual. Eles permitiram a minha presença. Deixei um microfone de lapela sobre a mesa e, ainda de longe, passei a observá-los e escutá-los pelo meu fone. Quando eles se apresentaram e a conversa derivou para questões religiosas, entendi tratar-se de um grupo de judeus. Mas judeus não ortodoxos que, a não ser pelos nomes e pela conversa, ou para um olhar mais treinado, não passariam de velhinhos de um boteco. Chamou-me a atenção o fato de serem judeus, principalmente por ser o Bom Fim um bairro de descendência judaica em sua origem, e por estarem ali importantes sinagogas e entidades judaicas de Porto Alegre.

Findada a conversa com eles, já com a minha mente totalmente plugada na narrativa e pensando na próxima cena, o que justifica as fusões no filme, fui ao encontro de um judeu ortodoxo. O olhar procurando um judeu por todo o lado. A mente fervilhando possibilidades. Outras imagens e personagens tentando me seduzir pelo caminho, mas ali entendi que o foco na proposta inicial das ligações entre cenas

⁶⁴ Jogo típico de boteco ou de momentos de ócio como um acampamento, que consiste em colocar três palitos (de fósforo ou de dente, ou mesmo gravetos) em uma das mãos, levar as mãos às costas e deixar de zero a três palitos na outra mão, colocando-a em seguida sobre a mesa ou à sua frente e, na sua vez de jogar, dizer quantos palitos a pessoa julga ter ao total, nas mãos dos participantes.

acabou gerando um dispositivo que me levava, consciente e inconscientemente, ao próximo objeto/ser/lugar.

Estacionei meu carro na esquina das ruas Henrique Dias e Felipe Camarão, coração do bairro Bom Fim, e não demorou muito para que um senhor barbudo, de roupas pretas, cruzasse o meu caminho. Foi então que se deu a primeira conexão espontânea realmente capaz de alterar os rumos da filmagem, como previsto originalmente: enquanto eu gravava a deambulação do judeu ortodoxo, um homem loiro cruzou alguns metros atrás de mim, pilotando um Segway, um tipo de patinete com motor e duas rodas laterais que há algum tempo foi considerado a grande inovação nos meios de transporte do mundo, mas que não passou de apenas uma boa invenção. Deixei então o judeu e me lancei atrás do homem do Segway.

Aquela sensação de ver as coisas surgindo na minha frente e se oferecendo ao filme se tornava forte e real. Vi o Segway dobrar a esquina de uma rua contramão para mim e imaginei que uma possibilidade seria estar indo para a Av. Goethe. Dei uma volta em quatro quarteirões até chegar à esquina da Goethe. No caminho, nada mais passava pela minha mente, a não ser encontrar o homem do Segway. Esta sensação de ser um cineasta escafandrista, que Edgar Morin descreveu e que também Chris Marker faz referência em *“Sans Soleil”* traduz um pouco do que é o viver filmando que Guy Gauthier comenta. Possivelmente a medicina explique o fato ligando-o à adrenalina no corpo, e a psicologia justifique a preparação mental a que se submete o sujeito, mas no fundo, é a magia do cinema que permite que só quem está ali, dirigindo um filme, viva essa sensação de absorção total para dentro da sua obra.

Enquanto dava voltas na quadra para chegar na Av. Goethe, para onde eu imaginava que teria se dirigido o homem do Segway, eu ia fazendo no Iphone um relato dos fatos até ali. No meio desse processo surge o homem puxando seu Segway pela mão, possivelmente sem combustível. Sem tempo de sacar a HG-21, mantive meu celular gravando e o abordei diretamente. Nossa conversa foi rápida. Ele relatou que a bateria do veículo havia acabado e disse que morava ali perto. Ofereci então carona e ele, confiando em mim, entrou no carro. A questão da carona é um elemento à parte nessa história, pois, como veremos mais adiante, foram quatro personagens diferentes,

que encontrei pela minha errância e que, em algum momento da história, acabaram, por motivos diversos, entrando no meu carro. O homem do Segway aguardava por um táxi aonde coubesse seu aparelho, para ir para casa. Táxis grandes em Porto Alegre são, na maioria, Merivas. Tanto que ele diz “*estou procurando um táxi com o mesmo espaço que você*”. O que leva uma pessoa a acreditar e confiar em mim a ponto de aceitar uma carona e se deixar filmar? Durante os cinco dias de filmagem, nenhuma pessoa, em nenhum momento, se negou a ser filmada. Além dos quatro caroneiros, entrei em casas, fazendas e invadi conversas simplesmente me apresentando e falando que estava ali fazendo um filme. E esse mundo, que durante os cinco dias, girava e era construído ao redor da minha câmera e para ela, simplesmente aceitava e permitia a minha invasão, como se estivesse apenas esperando a câmera ser ligada.

Enquanto eu dirigia rumo à casa do homem do Segway, ele passou a me contar sobre a sua vida, pai de trigêmeos de inseminação artificial, vindo da Alemanha com a esposa para viver em Porto Alegre e, de repente, cruzamos com um grupo de jovens fazendo um grande grafite em um muro da avenida. Continuei com o alemão, mas minha mente e a próxima ligação do filme ficou com os grafiteiros.

Após deixar o homem em casa, voltei à Av. Goethe e já cheguei gravando a grafiteagem. Diferente da Lancheria, quando conversei antes com o dono, agora já tinha em mente que a minha forma de aproximação e abordagem dos personagens deveria ser sempre com a câmera ligada, pois ela passava ali a ser os meus olhos, uma extensão de mim. O rápido estranhamento deles foi desfeito quando uma das grafiteiras me reconheceu como professor da FAMECOS⁶⁵, onde ela estuda publicidade. Acompanhei parte da obra deles e, em seguida, saí a esmo pela região à procura de novos grafites, deles ou de outras pessoas.

Parei não muito longe dali, de volta à Rua Felipe Camarão, esquina com a Vasco da Gama, onde um prédio abandonado ostentava diversos grafites. Ao gravar um pássaro que talvez fosse de uma das meninas grafiteiras, chamou-me a atenção uma propaganda eleitoral do ex-candidato a Deputado Estadual, Claudio Janta. Eu estava

⁶⁵ Faculdade dos Meios de Comunicação Social da PUC/RS, onde ministrou aulas nos cursos de Produção Audiovisual (TECCINE) e Jornalismo, desde 2006.

há não mais que 4h gravando e já tinha uma quantidade grande de personagens e *links*. Resolvi almoçar. No caminho para o restaurante, findada a primeira metade da primeira diária, resolvi fazer um relato em meu celular do que havia acontecido até ali e do próximo possível *link*, o ex-candidato Claudio Janta, que tanto havia me chamado a atenção durante a campanha eleitoral pelo grande numero de ações publicitárias que havia feito, mas também pelo baixo índice de votação final. Chegando ao restaurante, procurei o site do ex-candidato e liguei para ele. Ninguém atendeu. Não deixei recado. Vejo então, no site, um vídeo com um boneco gigante do Cláudio Janta e o nome dos bonequeiros. Termino o almoço e vou até o atelier deles. Chego já gravando e explicando sobre o filme. Dênis, o único dos dois bonequeiros presente, permite que eu entre na casa. Ele me apresenta bonecos e, durante mais de uma hora, faz alguns shows para mim e me explica sobre o trabalho dele e de seu parceiro. A última apresentação é a de uma boneca cantora, que ele manipula sobre um fundo preto, interpretando a música “*I’ve never been to me*” (Charlene, 1982)⁶⁶. Foi um impacto muito grande aquilo e tudo o que aconteceu no primeiro dia de errância. Durante a apresentação da boneca cantora fiquei emocionado em alguns momentos. Sensibilizado pela música, pelo momento que estava vivendo e também por imaginar que o filme estava se construindo. Cheguei a pensar em terminar ali o filme. Um dia apenas, sete cenas e mais de doze personagens: Lancheria, senhores judeus, judeu ortodoxo, homem do segway, grafiteiros, Claudio Janta, Dênis e seus bonecos. Não havia mais espaço para um novo *link* neste dia e ele realmente não aconteceu, ainda não. Voltei para casa após o encontro com o bonequeiro. A mente fervilhando ideias. Dormi.

No segundo dia acordo sem nenhuma ideia para filmar. O impacto da diária anterior e do encontro com o bonequeiro engessaram minha mente. Talvez a vontade súbita, mesmo que absurda, de terminar o filme com o show da boneca, fosse responsável por isso. Na segunda manhã, ao sair de casa, faço um relato para o Iphone, sobre este momento:

⁶⁶ Considerada o único sucesso da cantora Charlene, a música fez sucesso na trilha do filme “Priscilla, a Rainha do Deserto” (“*The Adventures of Priscilla, Queen of Desert*”, Stephan Elliot, 1994)

Estava pensando agora no condicionamento do cérebro. Eu acordei várias vezes de madrugada e nessas acordadas, me dei conta agora, eu me condicionava a pensar que eu não ia sonhar nada para filmar hoje. É como se eu estivesse dizendo para mim ‘tu não tá sonhando nada para filmar, tu não tá sonhando nada para filmar’. E na hora que eu acordei mesmo, (...) eu não tinha nenhuma ideia para filmar, nenhum sonho, como eu o que tive ontem. E hoje acordei nesse vazio.”

Na verdade, o condicionamento para filmar a primeira imagem após o sonho foi determinado somente para o início do filme. O que se passou na segunda diária é que, como fui dormir sem nenhum *link* para a próxima cena, o sonho poderia ser uma possibilidade de organização das ideias e sugestão de uma nova. Mas isso, como relatado acima, não aconteceu. Como resolver? Como voltar a filmar e dar sequência ao dispositivo de encadeamento de ideias? Seguindo uma rotina que me permito em algumas situações, tomo o café da manhã lendo o jornal Zero Hora. Logo na primeira página uma nota sobre um vídeo de uma música que estava fazendo sucesso no Youtube⁶⁷. A notícia foi gerando um turbilhão de associações até a imagem dos bonecos do Dênis finalmente me levaram ao clipe de “Festa Punk”⁶⁸, da banda Os Replicantes. Procuro o clipe no Youtube. Encontro. No clipe, feito nos anos 80, um grupo de amigos faz uma festa punk na cobertura de um prédio. Ao término do clipe, policiais aparecem e são atirados pelos jovens para fora da cobertura. O elo entre os bonecos de Dênis e o clipe dos Replicantes se justifica pela frase “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, 2010, p. 22), que me é tão cara e a este filme. Isso porque os policiais do clipe, ao serem atirados de cima do prédio, são claramente bonecos. Essa imagem e o clipe marcaram a minha adolescência punk e continuam presentes, tanto que utilizei a música “Festa Punk” na cena final do meu longa de 2006, “Ainda Orangotangos”.

Após retomar o curso dos encadeamentos, o clipe de “Festa Punk” me conduz ao centro de Porto Alegre para procurar punks ou anarquistas. Conheço os lugares que eles frequentam e me interessa também filmar cartazes do movimento anarquista, normalmente colados nas paredes de prédios em reformas, chamando para passeatas,

⁶⁷ A notícia fala sobre a música “Eu não tenho um Iphone”, da banda Os Seminovos. Naquela data (06/03/2011) estava com 260mil visualizações. Hoje (16/06/2013), tem 804mil. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iroerRXfWfk>>.

⁶⁸ Versão utilizada no filme: <http://www.youtube.com/watch?v=H96_WMS4ayw>

encontros, voto nulo, shows e outras atividades. Começo por aí. Nos tapumes da reforma da Biblioteca Municipal, um grande número de cartazes. Me posiciono preguiçosamente de dentro do carro para iniciar a filmagem. Enquanto gravo cenas de cartazes, um velhinho que cruza à frente da câmera me chama a atenção. Ele está catando pequenos objetos no chão da rua. Ele não é um mendigo. Junta os objetos, analisa-os e coloca-os no lixo em seguida. E assim segue. O encontro com o velhinho, um cão sem dono, me trouxe uma nova conexão. Esqueço os punks e lá vou eu atrás desse personagem que erra pelas ruas do centro de Porto Alegre. Ele caminha e, assim como sempre tive curiosidade de seguir o caminho de um cão de rua, vou atrás dele, com a curiosidade aguçada para saber qual o seu destino. Eis então que, após observá-lo por diversas quadras, o velhinho dá meia volta, mostrando estar realmente sem destino, simplesmente flanando pelo centro da cidade. Resolvo me aproximar e abordá-lo. Num primeiro momento ele nega a abordagem e as perguntas que faço. Mas aos poucos começa a contar histórias de sua vida e principalmente da cegueira de um olho, o que não impediu-o de tirar carteira de motorista, enganando os examinadores, fato que ele relata repetidas vezes com muito orgulho. Enquanto conversamos improvisadamente, caminhando por uma quadra no coração de Porto Alegre, a Praça da Alfândega, noto, no fim da praça, que uma jovem loira com um diário na mão, sentada no degrau de um prédio, faz observações aparentemente sobre as cenas que presencia. Aquela imagem me tira automaticamente a atenção dos relatos do velho cão sem dono.

Aqui há um *link* claro com uma característica da minha personalidade que é a dispersão, a dificuldade em manter o foco em uma situação específica, a partir do momento em que meu cérebro faz uma associação automática. Ou seja, o meu interesse pelo velho acabou no momento em que vi aquela jovem loira escrevendo sobre o que observava ao seu redor. Esta é uma das explorações que me interessam com este filme, o encontro comigo mesmo, com a minha forma de pensar e associar ideias.

Consigo então, sem desligar a câmera ou cortar a cena, modificar meu enquadramento e o foco, dando um pequeno zoom na jovem antes de terminar a

conversa com o velho cão sem dono. Agradeço à ele, pergunto o seu nome e, em uma ação que me é muito cara, o plano-sequência⁶⁹, me dirijo, até a jovem, me apresentando e perguntando o que ela está fazendo ali. Para a minha surpresa, ela se revela o mais perfeito exemplo do significado de errante: Stephanie, uma francesa radicada em Barcelona que resolve abandonar tudo e vir rumo à América do Sul, sem destino, conhecer o continente. Em suas mãos ela leva um diário escrito em francês, no qual relata a sua errância. Ainda no começo da conversa, na qual ela fala em espanhol, explico o que estou fazendo e anuncio que ela é minha próxima personagem. Stephanie responde que é o seu próprio personagem que ela está escrevendo. Confesso que esse contato causou um imenso maremoto mental em mim e, uma das possibilidades que aventei para os próximos passos do filme seria ter um *affair* com a jovem. Isso poderia gerar interessantes situações e cenas.

Durante nossa conversa, Stephanie foi revelando seus motivos. Contou que escreve tudo o que vê em seu diário, *“Cada dia escrevo o que me passou no dia anterior, o que vi, as pessoas que cruzam por mim, como tu”* (tradução nossa). E nesse ponto ela me coloca como personagem de sua errância. E eu respondo que estamos fazendo a mesma coisa, só que eu escrevo com a minha câmera. Revelo que o nome do filme é “Errante”, como ela, como o velhinho. E ela responde que *“Me parece que todos somos errantes. (...) Mas todos temos objetivos. Não é ser errante sem entender nada.”* (tradução nossa).

É inegável a força desse personagem e desse encontro. Foi um momento de grande emoção, como se o mundo convergisse para aquele instante e tudo o que pensei e preparei para e sobre o filme estivesse se materializando em um encontro único. E ela não fazia a mínima noção de tudo o que se passava em minha mente. Ou fazia? É o acaso, conceito tão caro a este estudo e que surge no discurso de muitos dos que me serviram de referência aqui, como Varda, que permite que o acaso seja seu melhor assistente; Wiseman, que entrega ao acaso a escolha das cenas durante a

⁶⁹ Plano-sequência é a gravação de uma cena sem cortes, em uma única tomada. Meus dois primeiros curtas, “Velinhas” (1998) e “Outros” (2000), bem como meu primeiro longa, “Ainda Orangotangos” (2006), foram realizados inteiramente em uma única tomada.

filmagem; e Gauthier, que defende que o realizador precisa estar preparado para o encontro, para o acaso.

Era difícil sair do entorpecimento em que me encontrava e tentar manter um diálogo que não assustasse Stephanie e me fizesse perdê-la. Eu pergunto então o que ela estaria fazendo em Porto Alegre e para minha maior estupefação (e frustração também) ela relata que estava caminhando pela Patagônia quando conheceu Ricardo, um gaúcho de Santa Maria, *“por pura casualidade. Dois errantes, caminhando, sofrendo os dois. E aí começamos a conversar (...) e agora estou aqui para encontrá-lo.”* (tradução nossa) O acaso também a guiava, pois ela estava preparada para ele. Stephanie revela que não tinha planos de vir ao Brasil e o acaso acabou trazendo-a para cá, como uma boa errante. Depois do seu encontro, ela e Ricardo seguiram cada um para o seu lado, combinando de se reencontrar naquele dia, em Porto Alegre, para ir pular o carnaval em Santa Maria. Stephanie havia chegado há pouco na cidade e esperava Ricardo desembarcar de sua viagem também. Naquele momento, pouco mais de dez minutos após a abordagem, decidi que iria a Santa Maria filmar o carnaval da cidade e ofereci carona para eles. A francesa aceitou. Fomos até a rodoviária buscar o namorado e de lá rumamos em direção a Santa Maria.

Ricardo, um veterinário muito receptivo com a minha surpreendente presença no encontro deles e esforçado em falar portunhol com a jovem, informou que naquele dia (domingo) possivelmente não haveria carnaval na cidade e que iria tentar descobrir sobre os próximos eventos. Durante o trajeto de cerca de 300 km foram muitas as conversas que eventualmente me despertavam um possível *link* para uma próxima cena. Mas como eu iria para uma próxima cena se, primeiro estávamos em uma viagem de cerca de 4h dentro de um carro e, segundo, meu destino previamente decidido seria o carnaval de Santa Maria?! Eis então que o namorado, no seu afã de apresentar todas as histórias e curiosidades turísticas do trajeto para a jovem, nos mostra a cidade de Candelária, famosa por terem sido descobertas ali diversas ossadas de dinossauros. Aquilo invade meus pensamentos de forma irreversível! Preciso conhecer o parque dos dinossauros! Para a minha alegria, o namorado descobre que somente haveria carnaval no outro dia, e em São Sepé, pequena cidade de aproximadamente 20 mil habitantes,

nas proximidades de Santa Maria. Decido, após levá-los a Santa Maria, me hospedar por lá para, no dia seguinte, voltar até o parque dos dinossauros de Candelária antes do carnaval noturno de São Sepé. Me hospedo em um hotel na avenida principal. Tento não dispersar demais meus pensamentos. As condições da viagem e de não haver carnaval em Santa Maria criaram uma pausa narrativa interna em mim, pois precisaria esperar o dia seguinte para continuar as filmagens. Antes de dormir, resolvo assistir ao carnaval do Rio de Janeiro pela TV e o acaso me apresenta o desfile da Acadêmicos do Sanguêiro com o tema “O Rio no Cinema”⁷⁰. Durmo com mais essa possibilidade e termina aqui o segundo dia de filmagem, já com um turbilhão de cenas, personagens e ligações.

“*Aonde fica o parque dos dinossauros?*”, pergunto eu para um grupo de senhores sentados ao lado de uma casa. Um deles brinca comigo, dizendo que lá só tem cobras. Outro me explica o caminho. Relato parte da abordagem no meu Iphone. Dirijo-me ao parque. Não sei o que encontrarei lá. Talvez cobras. No caminho, enquanto solicito informações a um homem, uma máquina agrícola que lembra um dinossauro tira a minha atenção da conversa. A partir dali, tudo que olho me lembra dinossauros. Nuvens, máquinas, árvores submersas em um lago, espantalhos em uma fazenda, pedras e bois se movimentando entre arbustos. Chego no sítio arqueológico, uma planície entre vales que realmente lembra um local guardado na minha mente, talvez de um filme ou de desenhos, habitado por dinossauros. Ali, apenas algumas escavações e erosões. Insisto em procurar com a câmera sombras e objetos que lembrem dinossauros. Uma pedra em formato de ovo se transforma, para a câmera, em um ovo de dinossauro.

Ao sair, deparo-me, na longa estrada de terra, com o homem que havia me dado informações há pouco. Convido-o para entrar, pois a caminhada seria longa e ele é muito velho. O homem prontamente entra. Um negro de pele muito escura, descendente de escravos, com um buraco no pescoço, fruto de uma traqueostomia para o tratamento de um câncer na garganta, ele me explica. Enquanto fala, precisa tapar e destapar o buraco, para eu entender suas palavras e para respirar. O som do ar

⁷⁰ Samba enredo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=shz8tU-dZTO>

saindo pelo buraco no pescoço é assustador. Vamos até uma propriedade com uma cancha de bocha, onde o homem encontra alguns amigos que jogam carta. Enquanto observo a rotina dos homens, dois cachorros chamam-me a atenção. Eles correm e brincam pelo gramado da propriedade. Lembro-me do velhinho, do cão sem dono, e começo a pensar na possibilidade de uma cena com um cachorro de rua, sem destino, errante.

Retorno a Santa Maria, busco o namorado e a jovem como combinado e vamos a São Sepé. Como era de se esperar, o carnaval lá é pobre, mas cheio de energia. Praticamente não há carros alegóricos. Pela avenida principal desfilam escolas de samba e blocos carnavalescos. A rua está lotada. A jovem francesa, abraçada ao namorado, remexe um pouco seu corpo. Provavelmente não é o que ela esperava do carnaval no Brasil, mas ela se diverte bastante. A animação dos carnavalescos e dos espectadores é grande. A principal escola traz negras lindas, que certamente teriam destaque em escolas de samba do Rio de Janeiro. Ao pensar isso, concluo que uma alteração em um dos dispositivos apresentados no projeto será necessária. Preciso ir ao Rio de Janeiro filmar o carnaval e, sendo assim, o filme não poderá ficar mais restrito ao Rio Grande do Sul apenas. Tenho dinheiro e tenho tempo para isso. Essa associação e a cena são, para mim, mais importantes do que manter-me fiel a um dispositivo de base (filmar no RS). Abandono o casal e sigo uma escola de samba e sua música contagiante.

No dia seguinte, retorno a Porto Alegre, sem ver novamente Stephanie e Ricardo. Consigo passagem para o Rio somente após o carnaval (talvez seja possível assistir a algum desfile extra, imagino). Aproveito os dias de ócio para procurar por cachorros de rua, cães sem dono, pois entendo que esta é uma cena importante do filme, que mais de uma vez me veio à mente, mas que não foi filmada. Ando de carro pelas ruas de Porto Alegre. Encontro um cão, velho e manco. O sigo. Mas ele entra em uma casa. Não é o que procuro. Continuo vagando pelas ruas e concluo que não existem mais cães soltos na cidade. Resolvo ir para o interior. Ivoti, Dois Irmãos e Morro Reuter, três cidades de descendência alemã no início da serra. Filmo alguns cachorros mas também não são cães sem dono. Volto frustrado.

Rio de Janeiro. O carnaval já acabou. Nenhum desfile a mais. Vou até o Sambódromo. Filmo detalhes do local, com a curiosidade de um neófito. Apesar de ter feito inúmeras viagens para o Rio, esta foi a primeira vez que pisei no Sambódromo. Operários trabalham na desmontagem de camarotes e arquibancadas móveis. Caminho pela pista de desfiles. Filmo o que teria sido o carnaval ali: o camarote dos jurados, arquibancadas e placas com palavras que fazem parte do imaginário do carnaval carioca, como “samba-enredo”, “bateria”, “harmonia” e “velha guarda”. Em um camarote vejo uma fantasia. A mulher da segurança me disse que é dela. Presente. Peço emprestado e, com a tradicional gentileza do carioca, sempre repleta de perguntas curiosas, ela me empresta a fantasia. Visto e, pela primeira vez me coloco diante da câmera principal. Interpreto um folião em fim de festa. Lembro de Agnès Varda em alguns momentos de “Os Catadores e Eu”, como a cena em que segura um maço de trigo dentro de um museu, diante do quadro “*La Glaneuse*”, de Breton. Enquanto no filme de Varda essa cena surge no início, no meu a cena aparecerá no final. Um folião, de ressaca após cinco diárias de carnaval. Um diretor de ressaca após cinco dias de filmagens repletas de conexões mentais, de um mergulho total em uma narrativa audiovisual. Eu, um folião. Eu, um “cineasta escafandrista”. Agora já posso terminar o filme.

Ou não!

É então que, ao colocar a minha câmera no meio da pista para gravar a cena onde eu rodaria os créditos finais, mostrando a icônica imagem em forma de “m” ou de uma “bunda de uma mulata” no fim do Sambódromo, na conhecida Praça da Apoteose, surgem, serelepes, três cães sem dono. Eles correm, pulam e brincam pela pista, como assistas de uma escola de samba. Era o que eu precisava e que não tinha encontrado até ali. O acaso mais uma vez dá o seu recado. O Deus do cinema mais uma vez está do meu lado. Eu os sigo com a câmera. Eles fogem de mim. Entram em pequenos espaços, voltam. Correm na minha direção. Um cão olha para a câmera! Lembro de Marker citando, pela voz de sua narradora em “*Sans Soleil*”, “*Francamente! Existe algo mais ridículo para se dizer às pessoas, como se ensina nas escolas de cinema, para não olharem para a câmera?!*” (“*Sans Soleil*”, 1982).

E finalmente os cães sem dono vão embora, pulando e brincando, como foliões, por um buraco da cerca. Agora sim, o filme está completo.

4.4 A FINALIZAÇÃO DE “ERRANTE”

Se a filmagem de “Errante – um filme de encontros” aconteceu em cinco dias, a finalização se estendeu por um período de aproximadamente dois anos, com alguns hiatos e outros momentos de mergulho total. A montagem do filme e a escrita da dissertação caminharam lado a lado, levando e trazendo reflexões mutuamente.

A proposta de realização de “Errante” tinha o objetivo de, desde sua gênese, exponencializar a experiência de “Morro do Céu”. Ou seja, produzir um filme feito por uma única pessoa em todos os seus processos. O que incluía algo novo para mim, a montagem e edição de som, dentre outros itens da etapa final de um filme.

Sendo assim, fiz aulas de edição em Final Cut com Bruno Carboni, Montador de “Morro do Céu”. Diferente das funções de *set* que executei de forma orgânica, como direção, fotografia e som direto, não consigo me considerar um montador. Olhando para o filme finalizado, não tenho dúvidas que se tivesse um montador, seu resultado seria muito melhor, dentro daquilo que se configura como a montagem de um filme. Isso porque, além da agilidade nos teclados, um montador imprime um raciocínio muito próprio, sistemático e focado na organização significativa das cenas. “A verdadeira missão, o autêntico objetivo do cinema é elaborar e colocar em prática a montagem.” (GODARD apud WEINRICHTER, 2007, p.30-31 – tradução nossa)

Compreendo que este filme tem em seu cerne o olhar do realizador, mas em todos os meus filmes com montadores, conduzi criativamente a edição, junto com o montador. Mesmo naqueles filmes que realizei em plano-sequência, principalmente “Ainda Orangotangos”, no qual a função da montagem não tem relevância na pós-produção, estabeleci um pensamento para a decupagem que considerava uma possível montagem do filme ainda em sua pré-produção, encadeando planos e cenas. A

diferença aqui é que entre um plano e outro não há um corte, mas sim um movimento de câmera conduzindo o olhar.

Em “Morro do Céu”, por exemplo, eu temia, antes de realizá-lo, não conseguir desempenhar ao mesmo tempo a direção, fotografia e som. Em poucos dias de filmagem, já tinha domínio sobre isso e senti mais falta, durante o período de filmagem, de um assistente de direção, geralmente uma pessoa próxima, que me ajuda a pensar melhor a cena e solucionar de forma simples questões que eu costumo complicar; e de um diretor de produção que, assim como o assistente de direção, costuma sistematizar e organizar a filmagem.

Já em “Errante”, não foi o assistente de direção ou o diretor de produção que mais fizeram falta, pois foram filmagens rápidas e efêmeras que dependiam muito mais da minha abordagem do que de um pensamento prévio ou organização. Senti falta de um montador. Isso porque “Errante” é um filme que traduz um pensamento e esse pensamento precisa ser organizado por alguém que entende dessa organização. Se eu entendesse, talvez não pensasse como penso. Por outro lado, eu teria que ter muito cuidado para que o montador não dissolvesse meu pensamento no seu, o que acaba justificando, por outro lado, o fato de ser eu o montador, mesmo que isso implique em um filme estranho para o olhar de muitos.

“Errante” teve um pré primeiro corte em dezembro de 2011, quando fui convidado para uma retrospectiva de meus filmes no 15º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Portugal⁷¹. Para aquela ocasião, sugeri apresentar um *work in process* do filme. Levei para lá uma versão de 58min com pouquíssimas intervenções minhas através dos diários para o Iphone e nenhum *off*. Também levei um *teaser* de 7min que havia produzido para um seminário internacional na PUC. A exibição do *teaser* não estava prevista oficialmente, mas o levei para decidir na hora se o passaria ou não. Decidi exibi-lo, e aí tudo mudou.

⁷¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/183583835068134/>>.

O *teaser* se chama “Relato das Gravações”⁷² e contém um *off* meu narrando, de forma semelhante ao meu ritmo de falar e raciocinar, tudo aquilo que aconteceu durante as filmagens. A intenção, quando o fiz e apresentei no Seminário Internacional, era justamente explicar, através do *off*, o que era o meu projeto de dissertação. Até o festival de Portugal, eu nunca havia pensado em usar *offs* em “Errante”, pelo menos não meus e não da forma como acabei usando, sem um texto previamente escrito, narrado mais como um diálogo com o espectador e comigo mesmo.

Então, ao exibir a versão de 58min e a de 7min em Portugal, os espectadores que melhor me conheciam ou que conviveram comigo nos dias anteriores à exibição dos filmes concluíram, com argumentos próprios de um debate, o que algumas pessoas que haviam visto o *teaser* já haviam me falado de forma mais superficial: o *off*, da forma como era apresentado, dizia muito da minha personalidade, do meu jeito de ser, de falar e de entender as coisas. E, se o filme tem muito do reflexo da forma como a minha mente funciona, eu não deveria, como fiz na versão de 58min, me esconder do espectador, afinal não era essa a intenção de “Errante”.

As opiniões que ouvi em Santa Maria da Feira, principalmente a do produtor português Miguel Clara Vasconcelos, somadas às opiniões de pessoas como o Montador de “Morro do Céu”, Bruno Carboni, me libertaram do receio de me expor e trazer ao filme, em todos os seus processos, o reflexo da minha personalidade.

Num primeiro momento da construção de “Errante”, eu temia que opiniões externas pudessem tirar o grau de subjetividade que eu deveria impor ao filme, como se essa subjetividade não tivesse justamente sido moldada por tudo aquilo que vi e escutei durante a minha vida. Cabe ao receptor filtrar aquilo que mais lhe interessa.

Dali, parti então para o primeiro corte de “Errante”, apresentado à Banca de Qualificação em 12/03/2013, já com narração *off* e com uma presença maior das minhas intervenções em forma de diário para o Iphone, feitas *in locquo* enquanto eu dirigia o carro nas filmagens. Durante a banca, concluí que o processo de finalização e reflexão sobre o filme seguirá, até o seu último momento, recebendo influências de

⁷² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_B7JILgE_qo>.

todos os lados. A reflexão mais forte que fiz durante a banca estava atrelada à concepção de filme-ensaio, até ali guardada numa memória suspensa do momento mais relevante para o filme e para a dissertação: o dia em que assisti a “Os Catadores e Eu”. É aqui que a referência ao filme de Varda volta a fazer sentido, bem como tudo aquilo sobre o filme-ensaio que inconscientemente arqueei após a sessão com Jean-Claude Bernardet, como a primeira pessoa, a narração *off* e o reflexo da subjetividade do autor em sua obra. “O filme-ensaio surge quando alguém ensaia pensar, com suas próprias forças, sem as garantias de um saber prévio, um tema que ele mesmo constitui como tema ao fazer este filme.” (BERGALA apud WEINRICHTER, 2007, p.27 – tradução nossa). Agnès Varda sabe como poucos trazer a sua interioridade para o filme. Seu discurso é simples, não afetado, verdadeiro e único.

É então que abro as gavetas da memória para tirar do limbo mental o filme-ensaio e suas características. Se durante a pré-produção e filmagem o filme-ensaio estava guardado no inconsciente, no período da finalização, com as novas referências adquiridas e a reflexão sobre obras e textos que tem no filme-ensaio seu chão, “Errante” foi contaminado de forma consciente. A liberdade que encontrei no decorrer do processo de finalização e escrita de “Errante” foram fundamentais, inclusive, para questionar a minha própria ideia original sobre o filme de um homem só.

Para este último corte de “Errante”, imprimi um novo olhar a partir das (re)descobertas do filme-ensaio, sem deixar de valorizar a matriz documental do filme, bem como os dispositivos que o levaram a ter a forma com que se apresenta, por meio de associações espontâneas que tomaram corpo durante os cinco dias de filmagens.

A narração *off* de “Errante” é caracterizada por um texto em forma de diálogo. Este diálogo, em primeira pessoa, muitas vezes questiona o próprio filme e seus processos. Tenho consciência de que sua forma é estranha para o espectador e, às vezes, eu mesmo me sinto incomodado ao escutar algumas das considerações que faço. Como falei anteriormente, caso não fosse eu a editar o filme, possivelmente momentos como esses não estariam na versão final. Mas não foi a perfeição que busquei aqui. O risco, a expressão do eu e a liberdade formal do filme-ensaio passaram a me interessar a ponto de entender que, independente das regras e formas de

embelezar o filme, “seu intuito não é se preparar para um trabalho posterior, e sim fazer do próprio esboço uma obra final.” (SIQUEIRA, 2006, p.51). Dessa forma, pude experimentar e pôr em prática uma experiência nova para o meu trabalho como realizador. Experiência que apresentou seus bons e maus momentos.

Para escrever este capítulo sobre a finalização, uni lembranças dos dois anos que se passaram desde a filmagem, questionamentos, sugestões e um processo de associações realizado recentemente, enquanto eu montava e assistia o último corte do filme.

Uma das primeiras intervenções da finalização no longa está nos cartões com intertítulos que aparecem a cada novo dia ou capítulo, num total de sete. Ao tentar escrever um título para separar os capítulos/dias, me vi diante de muitas possibilidades. Falar do dia ao qual me referia na filmagem? Ou de um título temático? Ou de um que remonte ironicamente a um discurso acadêmico empolado? Ou de uma brincadeira com a situação a ser vivida no capítulo? Na dúvida, optei pelos quatro.

Outro questionamento, esse presente desde a gênese do projeto, é: que filme é esse? E foi no primeiro momento da montagem que entendi que eu tinha um filme livre, sem regras estabelecidas pela história audiovisual, bem como sem regras acadêmicas. Como não é um filme feito fundamentalmente para o cinema e, ao mesmo tempo, como não há pré-definições acadêmicas para esse tipo de trabalho, entendi que tudo poderia acontecer aqui e que se eu deveria seguir alguma regra, era a da minha verdade.

Ao decidir explicitar o meu raciocínio no filme, optei por utilizar três formas diferentes de intervenção da minha voz: 1. a *voice over*, também conhecida por *off*. Neste caso ela é a narração em primeira pessoa que costura cenas e traduz situações vividas. Essas falas são como notas de rodapé e foram feitas no período de finalização; 2. falas e *offs* feitos durante as cenas, para a câmera principal ou em conversas com personagens. Aqui o *off* tem a ideia de “*off screen*”, fora de quadro. Ele representa momentos onde minha voz é escutada, falando durante a filmagem da própria cena, sem que eu seja visto; 3. E, por último, os relatos para o Iphone enquanto dirijo o carro,

em forma de um diário que, quando feito, eu não sabia como usaria, se em um site, um *making off* ou no próprio filme, como acabou acontecendo.

A *voice over* (narração em *off*), que costura o filme também está sujeita, por não ser lida ou preparada, às associações do momento. Algumas óbvias e ligadas à cena. Outras, espontâneas, a partir de quando fiz o *off*, como, por exemplo, na fala da Lancheria do Parque onde digo que ela é frequentada por “*todas as tribos (...) e vem os velhinhos, vem os punks e vem os pais com filhos para tomar um suco*”. Os velhinhos eu estou vendo ali, mas a lembrança vem de uma noite virada, com amigos, quando, pela manhã, a Lancheria foi o nosso destino e ali ficamos sabendo que naquele período do dia eles não servem bebidas alcoólicas. Olhamos para os lados e ali estavam os frequentadores matutinos, os moradores do bairro, senhores e senhoras tomando seu café da manhã. A citação aos punks vem do período em que mais frequentei a Lancheria e outros bares da Av. Osvaldo Aranha, famosa por receber todas as tribos naquela época, incluindo os punks e os darks. E a lembrança aos pais que tomam suco com os filhos é outra citação pessoal, visto que eventualmente vou ali com a minha filha tomar uma jarra de suco de melancia.

O projeto apresentado ao Fumproarte já falava em utilizar fusões na montagem do filme. Com essas fusões eu tento traduzir visualmente um pouco como minha mente funciona e como surgem as associações.

Sobre as músicas não diegéticas⁷³ que surgem no filme, como “*Waitin’ for a Superman*” (Iron & Wine)⁷⁴, “*Mildred Pierce*” (Sonic Youth)⁷⁵ e “O Rio no Cinema” (Acadêmicos do Salgueiro), todas tiveram um processo de associação que justifica a sua presença no longa. “*Waitin’ For a Superman*” estava tocando no meu som no exato momento em que eu editava o último corte da cena inicial onde estou dormindo. “*Mildred Pierce*” foi a primeira referência de uma música barulhenta e que pudesse dialogar com uma cena de dinossauros, que tive. E “O Rio no Cinema” foi uma

⁷³ Que não fazem parte da filmagem, da diegese. Que foram inseridas em outro momento.

⁷⁴ Música originalmetne da banda Flaming Lips, regravada por Iron & Wine no disco *Around The Well*.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=L5gBt-zpb-w>>

⁷⁵ Faixa 8 do album “Goo”, de 1990. Disponível em: <<http://grooveshark.com/s/Mildred+Pierce/cMGDP?src=5>>.

descoberta ainda das filmagens, em Santa Maria, e que seguiu como influência na finalização.

Algumas situações ocorridas durante a filmagem acabaram sendo modificadas na montagem, em prol do bom andamento do filme. É a transformação da realidade a favor da verdade do cinema. Às vezes essa transformação implica em mudanças um pouco radicais. Em outras, em alterações mais simples, muitas vezes geradas por alguma impossibilidade técnica que não deve interferir na condução narrativa, por exemplo, na cena em que chego à casa do bonequeiro Dênis. Apesar de possuir um bom áudio que revelava a minha intenção ali, eu não tinha boas imagens da abordagem a ele. Optei por fazer um *flash-forward* das imagens, já com o bonequeiro dentro da casa enquanto o áudio ainda mostrava a conversa inicial.

Um momento de fuga da realidade são os sonhos que surgem em diversas situações do filme. Como explico na cena em que supostamente sonho com gatos e Agnès Varda *“os sonhos, neste filme, são como notas de rodapé. Eles não fazem parte do pensamento ou de uma associação vivida no momento da filmagem. Eles fazem parte de um pensamento da pós, da montagem”*. A imagem dos gatos foi realmente captada no momento da filmagem, bem como diversas outras que surgem desde o primeiro sonho no meu quarto e que, de certa forma, adiantam cenas do filme. Já a imagem de Varda, com um gato sobre a mesa em uma cena de “Dois Anos Depois” (*“Deux ans après”*, 2002), é fruto de uma associação surgida durante a montagem, ao unir uma cena na qual durmo à necessidade de inserir um sonho, e à brincadeira entre os gatos preto e branco em minha casa. Em *“Sans Soleil”*, Chris Marker também faz uma intervenção semelhante e que me influenciou aqui, ao filmar japoneses dormindo no metrô. Ali ele insere cenas do seu próprio filme, somadas a trechos de programas de TV e a outras imagens da cultura japonesa, como se todos que dormiam compartilhassem os mesmos sonhos.

Dentre uma das dúvidas que surgiram durante a finalização, estava a questão das legendas. Em “Morro do Céu” optei por ter uma versão completamente legendada em português, visto que o sotaque dos personagens possuía características específicas e de fácil assimilação somente para os moradores da serra gaúcha. Já em “Errante”

optei por não utilizar legendas, visto que a maioria dos diálogos está audível e, quando alguma fala está distante, ela significa para o espectador a mesma relação que eu tive com ela durante a gravação. Outras duas possíveis legendas dizem respeito à conversa com Stephanie, nas partes em que ela fala espanhol e eu português, e na leitura em francês que ela faz de seu diário. Nesse caso também optei por não utilizar legendas. Isso porque, como no momento da filmagem eu não entendia o que ela estava lendo em seu diário, entendo que o mesmo também se justifica com o filme e o espectador. Caso a pessoa compreenda francês, diferente de mim, ela terá a sua atenção voltada mais para o texto. A minha, como a do espectador não francófono, se voltava mais para a figura de Stephanie lendo. Sobre legendar ou não meu diálogo em português com ela, parto do mesmo raciocínio anterior, que considera aquilo que eu, como realizador, compreendia no momento. Ao mesmo tempo entendo que o fato de não conter legendas conduz a uma maior apreciação do fascínio do momento, do sorriso de Stephanie e da sua forma de se expressar, sensações semelhantes às aquelas que se abateram sobre mim durante a filmagem.

Ainda na conversa com Stephanie, eu digo que o filme é “*sobre as coisas que se passam na minha cabeça quando as vejo*”. Nesse momento, dou uma segunda pausa na imagem para, trazer na pós, um pensamento que me acometia no momento do encontro com a francesa: o que aconteceria com o filme caso eu tivesse um *affair* com ela? Mesmo que durante a filmagem seja revelado em seguida que ela está ali justamente por ter encontrado, em suas andanças, um gaúcho de Santa Maria, optei por manter este pensamento, pela força que ele teve no momento do encontro.

Durante a viagem com Stephanie e Ricardo, entre Porto Alegre e Santa Maria, conversamos muito e gravei muitas dessas conversas. Optei por deixar no filme aquelas que geraram uma associação para uma nova cena, no caso a fala sobre os dinossauros e os momentos que reforçavam a relação de Ricardo e Stephanie, como a leitura do poema de Neruda. Durante a explicação de Ricardo sobre a região e as descobertas de fósseis, optei, na pós, em trazer reminiscências comuns àqueles que tiveram a sua infância nos anos 70 e início dos 80 e que fantasiavam viagens temporais para um passado pré-histórico com o seriado “O Elo Perdido”. Me parece impossível

falar em dinossauros e não lembrar do impacto da série na cabeça de uma criança setentista. Essa cena, essa associação, pode ficar um tanto quanto cômica, mas não tenho dúvidas que é algo importante para a tradução do meu pensamento naquela ocasião e também na finalização.

Em determinado momento, faço um relato para o Iphone refletindo, dentre outras coisas, sobre Stephanie ser uma errante e isso não permitir que ela fique em Santa Maria com o Ricardo. *“A pessoa quando nasceu para isso ela não fica. (...) Uma hora ela vai ter que continuar. (...) Não sei se ela ficaria aqui tanto tempo. Ela está mais nessa de descobertas.”* Neste momento do filme eu faço uma nova pausa de pós-produção na imagem e insiro um *flash-forward* narrativo explicando os fatos hoje em dia. *“Na verdade, no momento em que estou finalizando o filme, dois anos depois de gravada esta cena, Stephanie está de volta à Barcelona, casada e com um filho. A errância ficou em um belo momento do passado. Será que o marido dela vai ver este filme?”*. Me pareceu interessante fazer uma pausa na imagem e inserir um *flash-forward* narrativo explicando o fato atual. Essa informação e a forma como a utilizei foram diretamente influenciadas por uma cena de *“Sans Soleil”*, na qual Marker mostra uma imagem de oficiais do exército sendo abraçados pelo presidente da Guiné-Bissau, Luís Cabral, mas que é explicada em *off* por um fato futuro. Ou seja, Marker trouxe para a cena um elemento extra e posterior a ela, mas que, por ainda estar no período de finalização, pode ser inserido. A narração diz que *“a cena agora nos leva a Cassaca, 17/02/1980. (...) Para entendê-la, é preciso avançar no tempo. Em um ano, o Presidente Cabral estará na prisão e o homem que ele homenageia e que chora, o comandante Nino, terá tomado o poder.”* (*“Sans Soleil”*, 1982) Ao introduzir isso em seu filme, Marker gera uma quebra de expectativas, visto que a narração até ali estava focada em comentários sobre os fatos dos momentos em que as cenas foram gravadas e em digressões poéticas e históricas. Quando o realizador opta por um salto no tempo, ele resignifica a imagem original e a sua própria concepção dela no momento da filmagem. Aliás, me parece tão forte esta possibilidade de resignificar uma imagem a partir das mudanças pelas quais seus personagens passaram no tempo que sinto que poderia ter trabalhado melhor isso em *“Errante”*. Agnès Varda, em *“Dois anos Depois”* apresenta um processo que parte do mesmo raciocínio, mas não obtém o mesmo

resultado. Nesse filme, ela retorna a seus personagens e locais dois anos após a filmagem de “Os Catadores e Eu” a fim de entender o que se passou com eles nesse meio tempo. Marker, ao trazer para uma cena presente um fato futuro, implanta no filme um conceito que poderia, inclusive, estar associado a filmes de ficção científica.

No terceiro dia de filmagem saio de Santa Maria em busca do parque dos dinossauros. No caminho, peço informação a um homem e vejo, ao seu lado, uma máquina agrícola que lembra um dinossauro. A partir daquele momento e pelos próximos 14km de estrada batida, meus olhos passaram a encontrar dinossauros por todo o lado à beira da estrada. Mas eu estava querendo algo mais para a cena dos objetos-dinossauro, uma música. Pensei em uma que crescesse de forma barulhenta, o que me levou a Sonic Youth. Essa cena acaba destoando da condução do filme e confesso que me agradou bastante essa quebra narrativa.

Há, na sequência seguinte, onde dou carona para o homem com traqueostomia, um processo bem delicado para a finalização. No primeiro corte, apresentado para a Banca de Qualificação, optei por não colocar esta cena, indo direto do final dos dinossauros para o carnaval de São Sepé, com Stephanie e Ricardo. Porém, por um descuido, mantive no texto apresentado para a banca a descrição da cena da carona para o homem e dos cachorros no jogo de bocha. Fui questionado pelos avaliadores sobre essa discrepância e também, fora dali, pelo amigo montador Bruno Carboni, que assistiu ao filme. Para esta versão final, precisei então repensar a situação e fazer valer uma autocrítica de que, realmente, a cena deveria estar presente, pois, além de justificar o principal dispositivo do filme, as associações entre objetos/seres/lugares e de trazer a presença de cachorros, justificando o elo com os cães sem dono de que tanto falei e procurei, ela também conduz para uma outra verdade da narrativa, bastante cara a este projeto: os encontros.

O final do filme, com relação ao primeiro corte, foi o que mais sofreu alterações na finalização. Antes, eu estava apegado a um jogo de imagens que se iniciava no meu sonho no hotel de Santa Maria e pulava para o Rio de Janeiro, sem que soubéssemos que lá estávamos, o que só seria revelado durante o encontro com os três cachorros. Esse foi um processo exclusivamente narrativo, decidido na montagem do primeiro

corte e não condizente com os fatos. Não que eu me obrigue a apresentar as coisas como elas realmente foram, mas havia, na ida ao Rio, um elemento mais forte que tudo dessa falsa narrativa que eu havia montado: o acaso. Palavra tão presente em todos os momentos da filmagem e também da escritura da dissertação, o acaso teve um de seus maiores destaques no último minuto da filmagem de “Errante”. Como descrevi no capítulo anterior, muitas vezes durante o período de gravações procurei por cães sem dono, sem encontrá-los. Então, ao postar minha câmera de frente para a Praça da Apoteose, no fim do Sambódromo, com o intuito de usar aquela imagem para os créditos finais do filme, ou seja, aquele era o fim, três cachorros cruzaram como que sambando na minha frente. E, ao montar o filme e unir a imagem de três funcionários do Sambódromo caminhando descontraidamente e brincando com as pessoas ao redor à cena dos cachorros, percebi que o destino transformou aquelas três figuras nos cães sem dono que eu procurava, proporcionando o encontro final e fazendo com que o acaso mais uma vez me levasse para uma nova cena, a última, seguindo aqueles três cães no seu desfile pelo Sambódromo. E agora sim, com o verdadeiro final traduzido, posso acabar o filme e a dissertação.

5 CONCLUSÃO

Muita coisa aconteceu desde 2006, quando assisti aquela sessão de “Os Catadores e Eu”. Naquele ano entrei para a academia, como professor, levando para lá um pouco da minha experiência na realização de filmes. A influência de “Os Catadores e Eu” ajudou a amadurecer e realizar “Morro do Céu” que, por sua vez, foi uma forma de reflexão sobre o filme de um homem só, o que acabou gerando esta dissertação e o filme que a acompanha.

No mesmo ano, o Youtube era eleito como a “invenção do ano” pela *Time Magazine*⁷⁶, abrindo portas e janelas para um mundo que digitalizava-se com as câmeras de vídeo portáteis, câmeras de foto com vídeo e os primeiros celulares com câmeras.

Num processo irreversível de democratização audiovisual, os novos equipamentos de captação de imagens e a presença do Youtube (e também do Vimeo e Facebook) como exibidor dessas imagens, despertaram para uma nova relação dos seres-humanos com as imagens, uma relação cotidiana na qual praticamente todo o cidadão é agora um produtor de imagens, antes restritas aos profissionais do audiovisual e dos meios de comunicação.

Esses profissionais permanecem no meio, porém agora acompanhados dos aventureiros audiovisuais. Ao focar esta pesquisa no papel do artista, procurei entender a sua presença diante desse processo universalizante. Como em outros momentos da história do cinema, nos quais a evolução da técnica e dos equipamentos permitiu uma atualização narrativa, o atual panorama não é diferente. As câmeras, como nos primórdios, nas mãos dos irmãos Lumière e depois, no final dos anos 50, com figuras como Jean Rouch, são o elo fundamental entre o passado e o presente do cinema. O que muda nessa história são algumas características tecnológicas desses equipamentos e da sua utilização. Hoje, praticamente não se trabalha mais com

⁷⁶ Notícia disponível em: <http://money.cnn.com/2006/11/06/technology/youtube_award/>. Acesso em: 15 jun. 2013.

película. As câmeras já cabem no bolso do espectador, como profetizou Alexandre Astruc em 1948. A edição dos filmes é realizada em computadores, muitas vezes portáteis. E a exibição, que bravamente persiste nas salas de cinema, alcança as mais diversas janelas, incluindo o aparelho celular.

Narrativamente, a influência das pequenas câmeras transforma o cotidiano audiovisual das pessoas. Suas vidas estão sendo transmitidas e expostas por eles mesmos. A exploração do “EU” e o personalismo das imagens surgem como um novo paradigma que transborda para a produção artística, fazendo com que o cinema imprima em sua história mais um estágio alçado pelas revoluções tecnológicas do seu tempo.

Há um panorama propício para uma realização cinematográfica individual, na qual técnica e narrativa desenvolvem-se em uníssono. O filme de um homem só, além de fato, é também permitido. Ou seja, não são mais os meios de exibição ou os recursos financeiros que autorizam uma realização audiovisual. Ela está, nos últimos anos (e nos que seguirão), ao alcance de todos.

A história do audiovisual mostra que o filme de um homem só esteve presente em seus principais momentos. Procurando separar esses momentos, propus títulos para os capítulos vinculados às características de seus personagens. Desta forma apresentei os “Criadores”, como aqueles que experimentavam a imagem em movimento antes da “invenção” da mesma, como o fisiologista francês Étienne-Jules Marey, que com seu Fuzil Cronofotográfico procurou ver o exterior dos seres para compreender o seu interior. As experiências de Marey foram fundamentais para o desenvolvimento do cinematógrafo e ele mesmo transcreveu ideias de aparelhos que poderiam dar movimento às suas fotografias. Chamei de “Inventores” aqueles que deram vida ao cinema, como os Irmãos Lumière. Mas o foco deste período posicionou-se diante do estadunidense Robert Flaherty, que isolou-se no norte do Canadá para recriar, através de imagens, o cotidiano dos desconhecidos habitantes daquela região gelada em “Nanook, o esquimó”. A história do cinema de um homem só segue com aqueles que nomeei “Professores” e que têm em Jean Rouch e seu “Eu, um negro” o principal exemplo dessa produção. Lidando de forma antropológica, experimentando a

manipulação da câmera e do Nagra, bem como interferindo na realidade com propostas narrativas que dialogam com a ficção, Jean Rouch fez de seu *Cinéma Vérité* um modelo até hoje seguido. Dois de seus contemporâneos realizaram, décadas depois, filmes que confundiram ainda mais um gênero tão vasto quanto o documentário. E essa confusão fez com que seus filmes passassem a ser analisados para além da questão documental, por isso chamei-os de “Rebeldes”. “*Sans Soleil*”, de Chris Marker e “Os Catadores e Eu”, de Agnès Varda, alcançaram uma dimensão tão pessoal que tornaram-se marco de um “não-gênero” conhecido como filme-ensaio. Ambos aventuraram-se em narrativas intimistas nas quais ao mesmo tempo em que demonstravam um generoso olhar sobre seus personagens, traziam um diálogo com suas próprias questões internas, expondo publicamente pensamentos e reflexões pessoais sobre a interpretação das imagens diante de si. Tal exposição pessoal ganhou contornos públicos com os atuais meios de produção e exibição audiovisual, nos quais a imagem íntima é cada vez mais pública. A câmera no bolso e os sites de compartilhamento de imagens ajudaram a formatar o grupo que chamei de “Aventureiros”. Responsáveis por bilhões de horas de imagens disponibilizadas em sites como o Youtube, o Vimeo e o Facebook, eles tem por característica a não intencionalidade artística. Filmam sua família, suas festas, seus amigos e dividem isso com o mundo. No meio deles, ocupando as mesmas janelas e utilizando dos mesmos equipamentos, estão os realizadores conscientes, aqueles que tem o propósito da construção de uma obra audiovisual. É esse grupo que procurei analisar e inserir na realização de “Errante”.

Quando de sua elaboração, filme e dissertação tinham alguns propósitos em comum. A experimentação e a reflexão sobre a realização de um filme por uma única pessoa era o principal. Mas, se algo pode ser dito sobre a gênese de “Errante” enquanto filme, é que ele surgiu como uma maneira que encontrei para colocar em forma audiovisual aquilo que compreendo como chave do funcionamento de meu cérebro, que são as associações e *links* a partir de estímulos e ideias e um caminho a ser percorrido a partir do encadeamento dessas ligações. “Bem se pode dizer que a obra a que o processo artístico leva a cabo, é a própria pessoa do artista encarnada completamente num objeto físico real, que é, justamente, a obra formada”.

(PAREYSON, 1997, p.107) Por outro lado, acabei abandonando, durante o processo de reflexão e pesquisa da dissertação, os elementos relativos à formação da imagem no cérebro, associações de ideias, fluxos de consciência e demais propostas que pudessem trazer um outro foco para o estudo além da questão primeira, relativa ao filme de um homem só.

Como dito anteriormente, quando foi realizado, “Errante” não tinha, dentre seus propósitos, a consciência do filme-ensaio. Suas referências eram outras. Ou seja, o filme-ensaio surgiu como conceito e fonte racional de pesquisa somente no processo de finalização do longa e da dissertação. Nesse sentido, a montagem e o filme pronto, esses sim, diferente das fases de pré-produção e filmagem, estão contaminados pelas questões pertinentes ao filme-ensaio. É possível, então, entender que o resultado final do filme é fruto de um outro encontro. Se conscientemente as referências primeiras eram documentários, dispositivos, associações e personagens errantes, inconscientemente, desde aquela sessão de “Os Catadores e Eu”, a aura do filme-ensaio e as características históricas apontadas para ele também se fizeram presentes. Posso dizer que “o filme de encontros” sugerido no subtítulo de “Errante” tem neste encontro entre o consciente e o inconsciente, entre concepções prévias e descobertas do processo, o seu acaso.

Ao aproximar a lupa para entender o que se passa com o audiovisual nos dias de hoje, uma das primeiras constatações foi a de que ele guarda muitas semelhanças com a sua história de mais de cento e quinze anos. Dentre aqueles filmes e personagens analisados aqui, pode-se constatar que em todos estava presente um processo que vai das pequenas câmeras à vontade de imprimir em imagens uma reflexão sobre o tema escolhido.

Pude constatar, durante a realização de “Errante”, principalmente no período de sua finalização, que uma das características que eu tinha como fundamental para o filme, para a dissertação e para a concepção do cinema de um homem só, que é a realização total da obra somente e exclusivamente por uma pessoa, a fim de constituir assim a verdade deste processo, demonstrou-se equivocada. Ao refletir e pesquisar sobre a história do cinema e sobre aqueles filmes que possuem características de uma

realização individual, pude constatar que em todos eles os seus autores contaram com alguma contribuição em uma parte do projeto. Marey tinha como assistente seu colega fisiologista Georges Demeny. Flaherty precisou ensinar a quatro esquimós alguns processos técnicos e de laboratório para que eles pudessem auxiliá-lo. Rouch tinha um montador. Marker utilizou imagens de outras pessoas e delegou a criação musical e sonora para Michel Krasna. E Varda contava com três a cinco pessoas em sua equipe, mas permitia-se trabalhar sozinha quando a situação assim pedia. Mesmo assim, essas contribuições não tiraram dos filmes o caráter de uma realização de um homem só, pois eles estavam impregnados pela personalidade de seus autores na expressão do seu “EU”. Tal conclusão demonstra que o cinema de um homem só não necessariamente precisa ser feito solitariamente para significar a criação individual de seu autor.

Não tenho dúvidas que eu me sentiria mais seguro sobre o resultado final de “Errante” se tivesse uma pessoa ao meu lado nesta etapa. Mas isto não foi possível pois a proposta do filme não era e não é esta. Mesmo assim, se pudesse voltar atrás, sustentaria a ideia do filme de um homem só não somente nas questões técnicas que o permitem, mas também no pensamento que o guia. Como citado anteriormente, alguns dos mais importantes e influentes cineastas da história fizeram seus filmes de um homem só com algumas colaborações fundamentais para o resultado final.

Analisando as diversas características encontradas nos filmes de um homem só, é possível listar alguns elementos típicos de sua técnica e narrativa que respondem às questões colocadas na introdução desta dissertação:

1. O filme de um homem só, nos dias de hoje, diante das possibilidades técnicas e da compreensão narrativa, mostra-se viável, dependendo apenas dos meios e da intenção do realizador de assim fazê-lo.
2. Está centrado na figura de seu realizador, o diretor, que executa as principais funções artísticas.
3. A presença de outros técnicos é eventual e pontual, para suprir alguma carência do realizador. Essas contribuições são em funções que não tiram o caráter individual e pessoal da obra, como assistências e finalização;

4. Geralmente o diretor também opera a câmera e equipamentos de som;
5. Pesquisas prévias também são de responsabilidade do realizador;
6. Opiniões são bem vindas, mas os limites dessas opiniões são definidos pelo realizador.
7. O filme tem um processo fundamental de reflexão durante a sua finalização, período que também deve estar sob o controle do realizador e que tem importância tão grande quanto a filmagem, guardadas, claro, as devidas características de cada obra;

“Errante” e esta dissertação andaram juntos em alguns momentos e de forma independente em outros. Eles surgem unidos, como projeto. As reflexões e referências que embasaram os textos também estavam ligadas ao e para o filme. Separam-se, então, quando da realização do filme e voltam a encontrar-se na finalização. Esses dois momentos, aliás, são bastante distintos entre si. Nas filmagens lidei com elementos que se apresentavam diante da câmera. Já na finalização, foi aquilo que embasou os estudos e o raciocínio por trás do filme que possibilitou uma reconfiguração do pensamento sobre a obra, trazendo para “Errante” elementos novos, que não haviam sido pensados de antemão, tais como a relação com o filme-ensaio, a narração em *off*, músicas, cenas de filmes e de arquivo, os *letterings* de apresentação dos capítulos e um elemento existente na filmagem porém pendente enquanto motivo para sua utilização: os relatos em forma de diário para a câmera. É então que, a partir da finalização, filme e dissertação envolvem-se novamente em um processo de mimetização autofágica em busca da sua existência.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gabriela; MELLO, Jamer G. O Ensaísmo no cinema – Notas Sobre Abordagens Teóricas Possíveis. In: SILVEIRA, Fabrício (org.). **Pequenas Crises – Pesquisa em Comunicação e Experiência Estética**. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.
- AUMONT, Jaques. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- _____. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- AUSTER, Paul. **A Noite do Oráculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGAN, Ronal. **...Ismos - Para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Os Catadores e Eu**. In: **Catálogo da mostra Agnès Varda: o Movimento Perpétuo do Olhar**, CCBB, ago./set. 2006. Disponível em: <<http://cinebeijoca.wordpress.com/2011/10/05/136/>>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- _____. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva. 1980.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLÜMINGER, Christa. Leer entre las Imágenes. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La Forma que Piensa**. Tentativas en Torno AL Cine-Ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.
- CATALÀ DOMENECH, Josep Maria. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexto (Orgs.). **Documental y Vanguardia**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

_____. A estética como ato político: entrevista com Josep Maria Català Domenech. Entrevistadores: Gabriela Machado Ramos de Almeida e Jamer Guterres de Mello. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 15-24-, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/36413/24242>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Carta de Marselha sobre a *auto-mise-en-scène***. In catálogo festival Fórumdoc.bh 2001, Belo Horizonte, MG, 2001.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido** - Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **Cinema digital: Um novo cinema?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DE SOUZA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (Orgs.) **A Invenção da Vida – Arte e Psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

DOMINGUES, José Antonio. **Lyotard e Snow – A Experiência do Acinema**. Disponível em: <http://74.125.47.132/search?q=cache:phS1Y23TMP8J:www.lusosofia.net/textos/domingues_jose_lyotard_snow_experimentacao_acinema.pdf+acinema+lyotard&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em: 15 dez. 2012.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FRANCE, Claudine de. Antropologia Fílmica – Uma Gênese difícil, mas promissora. In: FRANCE, Claudine de. (Org.) **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GAUTHIER, Guy. **O Documentário – Um Outro Cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

GENET, Jean. **Diário de um Ladrão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GIANETTI, Eduardo. **A Ilusão da Alma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GODOY-DE-SOUZA, H. A. **Marey e a Visibilidade do Invisível**. 2001. Disponível em: <<http://hgodoy.sites.uol.com.br/Artigos/marey.pdf>> Acesso em 13 dez. 2012.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O Filme e a Representação do Real**. E-Compós. v. 6, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/90/90>>. Acesso em 14 nov. 2012.

LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade: Reflexões Sobre a Cultura do Documentário**. São Paulo: Francis, 2005.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real – Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. **Os Respigadores e a Respigadora: Possíveis Mediações Culturais**. Paper para o Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – FAV-UFG. Disponível em: <http://portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/pdf_II_Seminario/GT3/laila.pdf> Acesso em: 10 out. 2012.

LIMA, Diego Baraldi de. Figurações da Alteridade e Espaços da Experiência Cotidiana no Documentário Morro do Céu. **Anais Intercom**, Fortaleza, CE, 3 a 7/09/2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1006-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

LOPATE, Philip. A La Búsqueda Del Centauro: El Cine-Ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La Forma que Piensa**. Tentativas en Torno AL Cine-Ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

LYOTARD, J-F. O acinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Revista Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, . 63-75, dezembro 2003. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/ArquivoColetivo/filmeensaio-por-arlindo-machado>>. Acesso em 10 jun. 2012.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: Vagabundagens Pós-Modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MESQUITA, Cláudia. A Presença de uma Ausência: A Falta Que Me Faz e Morro do Céu. **Revista Devires**, v.7, n.2, Belo Horizonte, MG, jul/dez 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASCUAL, Miguel Ángel Martín. **Teoria da Persistência Retiniana**. 2008. Disponível em: <http://www.cac.cat/pfw_files/cma/premis_i_ajuts/treball_guanyador/Menci__Miguel_A_

_Martin.pdf> Acesso em: 19 nov. 2012.

RENÓ, Denis. **O Cinema Interativo é Possível?** 2007. Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n58/dreno.html>> Acesso em: 23 nov. 2012.

RICHTER, Hans. El Ensayo Fílmico. Una Nueva Forma de La Película Documental. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La Forma que Piensa**. Tentativas en Torno AL Cine-Ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

ROSA, Guilherme da. Um Olhar Sobre a Alteridade em Morro do Céu. In: **Revista Orson**, n.1, Pelotas, RS, 2011. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/30-43.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2012.

SAAVEDRA, Candy; MIGUELOTE, Carla. **Por Trás da Cena. Entrevista com João Moreira Salles**. Site Cena por Cena, 2003. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>> Acesso em 20 out. 2012.

SALOMÃO, WALY. **Lábia**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e Artes do Pós-humano** – da Cultura das Mídias à Ciberultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário**. 2006. 188 fl. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2006.

SPULDAR PINTO, Rafael. **Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles**. 2006. 132 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, RS, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VARDA, Agnès. **A Avó da New Wave**. Entrevista em O Estado de São Paulo, 22/08/2006. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/editorias/2006/08/22/cad-1.93.2.20060822.2.1.xml>> Acesso em 20 out. 2012.

_____. **Cinco años después**. 2007. Entrevista concedida ao programa Documenta 2 – TVE de Espanha. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3o238ISMjaM>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La Forma que Piensa**. Tentativas en Torno al Cine-Ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

_____. Un Concepto Fugitivo. Notas Sobre el Film-Ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La Forma que Piensa**. Tentativas en Torno AL Cine-Ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FILMES CITADOS

Ainda Orangotangos, Gustavo Spolidoro, 2006 (Brasil)

Andarilho, Cao Guimarães, 2007 (Brasil)

Aruanda, Linduarte Noronha, 1960 (Brasil)

Comment ça va, Jean-Luc Godard, 1976 (França)

Crônica de um verão (*Chronique d'un été*), Jean Rouch, Edgar Morin, 1961 (França)

Eu, um negro (*Moi, un noir*), Jean Rouch, 1958 (Costa do Marfim/França)

eXistenZ (*eXistenZ*), David Cronenberg, 1999 (Canadá)

História(s) do Cinema (*Histoire(s) du Cinéma*), Jean-Luc Godard, série composta por oito vídeos, 1986/1998 (França)

Ici et Ailleurs, Jean-Luc Godard, 1974 (França)

Jaguar (*Jaguar*), Jean Rouch, 1955/1967 (França)

Le Joli Mai, Pierre Lhomme, Chris Marker, 1962 (França)

Luz Silenciosa (*Stellet Licht*), Carlos Reygadas, 2007 (México)

Morro do Céu, Gustavo Spolidoro, 2009 (Brasil)

Nanook, o esquimó (*Nanook of the north*), Robert Flaherty, 1916/1922 (EUA)

Numéro Deux, Jean-Luc Godard, 1975 (França)

O homem-banda (*L'homme-orchestr*), Georges Méliès, 1900 (França)

Os Catadores e Eu (*Les Glaneurs et la Glaneuse*), Agnès Varda, 2000 (França)

Os Pescadores de Aran (*Man of Aran*), Robert Flaherty, 1934 (Grã-bretanha)

Pacific, Marcelo Pedroso, 2009 (Brasil)

Primárias (*Primary*), Robert Drew, 1960 (EUA)

Sans Soleil (Sem Sol, *Sans Soleil*), Chris Marker, 1982 (França)

Tarnation (*Tarnation*), Jonathan Caouette, 2003 (EUA)

Um homem com uma câmera (*Tchelovek s kinoapparatom*), Dziga Vertov, 1929 (Rússia)

Videodrome – a síndrome do vídeo (*Videodrome*), David Cronenberg, 1983 (Canadá)

Violação de privacidade (*The final cut*), Omar Naim, 2004 (EUA)

ANEXOS

ANEXO 1 – DVD “ERRANTE – UM FILME DE ENCONTROS”

(Sugerimos que seja assistido antes da leitura e, se possível, reassistido após)

