



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

MARIANA NUNES GOMES

UQBAR

FORTALEZA
2014

MARIANA NUNES GOMES

UQBAR

Memorial descritivo apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Yuri Firmeza

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G615u Gomes, Mariana Nunes.
Uqbar / Mariana Nunes Gomes. – 2014.
38 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2014.
Orientação: Prof. Dr. Yuri Firmeza.

1. Tempo. 2. Mudança. 3. Não-naturalismo. I. Título.

CDD 791.4

MARIANA NUNES GOMES

UQBAR

Memorial descritivo apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Yuri Firmeza (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Diego Hoefel
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À equipe e ao elenco do filme, pela crença no projeto, por terem o tornado real, por terem sido essenciais e insubstituíveis.

Ao meu orientador, Prof. Yuri Firmeza, pela atenção, por ter me apoiado e me motivado desde sua chegada ao curso.

À Ludymylla Lucena, pelo amor, pela constante companhia, pela troca, pela paciência e ajuda, pelos ombros direito e esquerdo.

Aos meus amigos, pelo carinho, motivação e companheirismo.

A todos que ajudaram o projeto indiretamente.

Ao corpo docente do curso de Cinema e Audiovisual da UFC.

Aos meus pais e meu irmão, pelo apoio torto, porém sincero.

RESUMO

O presente memorial descritivo apresenta o processo de criação do curta-metragem “Uqbar”, desde sua ideia inicial até sua realização. Reflete-se sobre a construção conceitual do filme, que aborda questões afetivas e literárias sobre espaço e tempo para retratar o reencontro de um casal, tomando emprestado muito do livro “Sonhos de Einstein”, de Alan Lightman, e do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges. Faz-se também uma descrição do processo de realização do filme, relacionando as referências filmicas e bibliográficas às escolhas no percurso tomado para fazer o filme.

Palavras-chave: Tempo. Mudança. Não-naturalismo.

ABSTRACT

This descriptive memorial showcases the creation process of the short film “Uqbar”, up from its initial idea to its making. It thinks over the conceptual construction of the film, which addresses affective and literary issues about space and time to depict the reunion of a couple, borrowing much from the book “Einstein’s Dreams” by Alan Lightman and from the short story “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” by Jorge Luis Borges. It also contains a description of the making of the movie, connecting the cinematographic and bibliographic references to the choices that were made during the course to make the film.

Keywords: Time. Change. Non-naturalism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 –	Frame de <i>Manumissão</i>	10
Imagem 2 –	Foto de quadro branco utilizado durante escrita do roteiro	17
Imagem 3 –	Frame de <i>O Espelho</i> , de Andrei Tarkovski	19
Imagem 4 –	Frame de <i>Stalker</i> , de Andrei Tarkovski	19
Imagem 5 –	Foto da locação de <i>Uqbar</i>	20
Imagem 6 –	Frame de <i>A dupla vida de Véronique</i> , de Krzysztof Kieslowki	21
Imagem 7 –	Frame de <i>A ponte das artes</i> , de Eugène Green	21
Imagem 8 –	Frame de <i>A ponte das artes</i> , de Eugène Green	21
Imagem 9 –	Foto still de <i>O diabo, provavelmente</i> , de Robert Bresson	22
Imagem 10 –	Frame de <i>Stalker</i> , de Andrei Tarkovski	23
Imagem 11 –	Foto still de <i>Stalker</i> , de Andrei Tarkovski	23
Imagem 12 –	Foto de ensaio com os atores	25
Imagem 13 –	Frame de <i>Luzes na escuridão</i> , de Aki Kaurismäki	26
Imagem 14 –	Frame de <i>Luzes na escuridão</i> , de Aki Kaurismäki	27
Imagem 15 –	Frame de <i>Uqbar</i>	29

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	IMAGINANDO UQBAR	12
3	FAZENDO UQBAR	17
3.1	Roteiro	17
3.2	Arte e Fotografia	19
3.3	Direção	24
4	CONCLUSÃO	28
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	30
	REFERÊNCIAS FÍLMICAS	31

1. INTRODUÇÃO

João sai de dentro do bar e vê Alissa dançando no alpendre. As pessoas ao redor bebem, comem, fumam lentamente, cada um concentrado em sua própria ação. Ela dança sozinha ao som de uma música que parece afetar somente a ela. João a observa hipnotizado e projeta seus desejos sobre a imagem que assiste: e se ao invés de dançar sozinha ela viesse dançar com ele? Ao mesmo tempo em que se regozija e se conforta com o que sua imaginação propõe, mais clara e visível fica a distância que há entre ela e a realização de seu desejo.

Durante todo o curso eu me peguei imaginando cenas. Não me surgiam ideias prontas, nem histórias com começo, meio e fim. Eram sempre imagens, cenários em que eu poderia descrever exatamente o jeito de vestir e de falar dos personagens e como os objetos estavam dispostos no ambiente. Não sei que personagens eram esses, de onde vieram, porque estavam ali, nem porque o lugar era aquele. Intrigava-me imaginar seus gestos, seus olhares, a luz que incidia sobre seus rostos, mas quase nunca conseguia incluir essas imagens com sucesso em uma narrativa que as sustentasse. Anotava-as sempre, na expectativa de um dia criar um universo coerente para que pudessem habitar. Consequia, às vezes, usar um pouco delas em trabalhos de disciplinas ou em filmes que trabalhava, mas passei o curso inteiro sem dirigir um filme de ficção – com roteiro, atores, etc. – possivelmente por não conseguir satisfazer-me com as histórias que poderiam abrigar as imagens que eu tinha interesse em filmar.

Entretanto, quando chegou o momento de pensar em um trabalho de conclusão de curso, sabia que queria dirigir um filme de ficção. Queria, enfim, fazer ser vista alguma (ou algumas) imagem(ns) que passei tanto tempo colecionando. E a escolhida foi a imagem descrita no primeiro parágrafo deste texto. Essa cena me acompanha desde o segundo ano do curso e desde então tento desenvolver algo onde ela possa existir. Diversas vezes ela já mudou de forma – textos, fotos, vídeos – mas só ficaria satisfeita ao conseguir filmá-la com todos os aparatos que a ficção oferece. Assim, propus a mim mesma o desafio de revisitar essa imagem e desenvolvê-la dentro de uma narrativa que a potencializasse.

Na mesma época em que essa cena surgiu, fiz um pequeno vídeo para uma disciplina de montagem chamado “Manumissão”. Nele, Julia lê uma carta que seu ex-namorado, Theo, a enviou. A carta é um desabafo, é uma fala que não espera respostas. Julia havia ido embora e rompido o relacionamento com a partida. Theo ficou com a cidade e com a

tarefa involuntária de lidar com aquela situação. Na carta, escrita às dez pras duas da manhã numa rodoviária fria, ele sente necessidade de explicar a ela como se sentiu quando ela foi embora e que, metaforizando com o processo digestivo de um pepino-do-mar, teve de expelir seus órgãos, sentimentos e memórias para digeri-las. Todavia, o real motivo de ele estar escrevendo essa carta enquanto espera um ônibus de madrugada em uma rodoviária é a necessidade de avisá-la que ele entendeu sua partida, que demorou, mas chegou à mesma conclusão, sofreu, mas agora está bem.

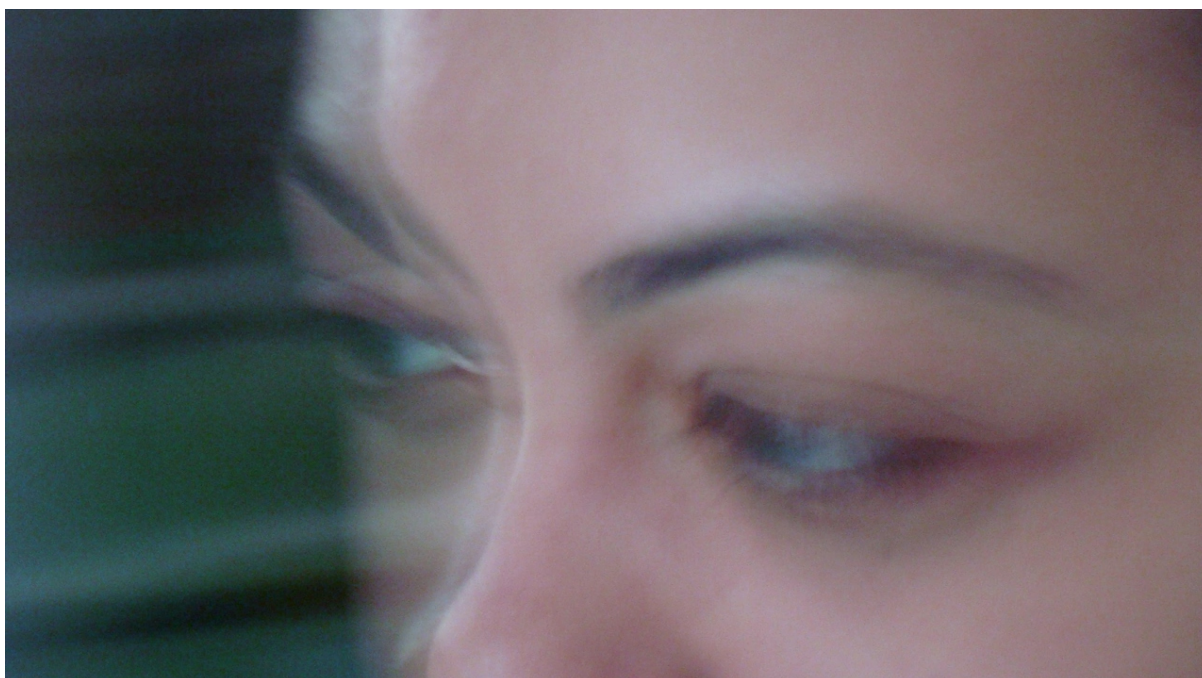


Imagem 1

Manumissão significa o ato de dar alforria a alguém, libertar. No caso do vídeo, Theo se liberta de sentimentos e de uma presunção que o faziam acreditar que poderia impor seus desejos e vontades à Julia. Ele não queria que ela fosse embora, mas ela foi. O fato de eles terem tido um relacionamento duradouro não os tornou imunes a mudanças. As vontades mudam e nem sempre é fácil entender que uma pessoa que hoje anda ao seu lado amanhã pode não mais querer e vice-versa.

Theo tem, naquele momento, uma nova percepção sobre suas relações, compreendendo os movimentos dos desejos das pessoas, as mudanças nas vontades que podem levar aos desencontros. E percebe que isso não é necessariamente ruim. Essa situação se assemelha à da cena descrita no início do texto. Enquanto observa Alissa dançar, João teria,

a grosso modo, a mesma tomada de consciência que Theo teve na rodoviária enquanto escrevia uma carta para Julia. Essa sensação de súbita compreensão que rodeava esses momentos foi o que me impulsionou para desenvolver a narrativa do filme do qual se trata este memorial. Havia algo sobre esse instante que pulsava imgeticamente e eu senti a necessidade de filmá-lo.

Então estavam lá João, Alissa e o bar. Os três primeiros elementos que surgiram e que foram ponto de partida para toda a história do filme. João era dono e morador do bar, Alissa era uma mulher que ele já conhecia e talvez eles tivessem tido um passado juntos, o bar era o palco do reencontro. Com essa disposição inicial, tinha a vontade de que o filme se passasse inteiro na mesma locação, pois o interesse era mostrar o reencontro do casal. Portanto, o filme começaria com a chegada de Alissa e terminaria com sua partida.

Quanto mais mergulhava e pensava sobre esse reencontro, mais partia para uma vontade de isolá-los do mundo. Queria que esse encontro só fosse possível ali, que os elementos dependessem um do outro para existir. Precisaria criar uma combinação de fatores que fizesse aquele momento ser decisivo para os personagens. Seria a única chance de João rever Alissa naquele ponto de suas vidas e de entender o que precisava entender sobre eles. Então o bar virou de beira de estrada, um lugar de passagem isolado, onde só se chega viajando. Essa condição coloca João como o único ponto fixo naquele espaço, pois todos os outros que chegam a o ocupar estão necessariamente em movimento. Conseguir implantar essa base para a história foi o gatilho para pensar em toda a forma que o filme tem hoje.

Temos um bar isolado, ocupado por viajantes, que vêm de diferentes lugares e tempos, carregando suas memórias e se relacionando de alguma forma com aquele espaço. A partir daqui interessou-me enveredar por um caminho menos naturalista de retratar e mostrar a história de um reencontro. Utilizo o conceito de representação naturalista de Ismail Xavier:

Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (XAVIER. 2005. pág 41-42)

Considerarei que aquele bar seria apenas um ponto no espaço-tempo, como todos os lugares do mundo seriam, e que, para visita-lo, as pessoas estariam necessariamente viajando no tempo. Isso implica em viajantes que atravessam blocos temporais, que conhecem diferentes lugares e culturas. Os visitantes desse bar carregam, portanto, experiências e memórias peculiares. Neste grupo se inclui Alissa.

Ao longo desse memorial, sigo o trajeto que fiz desde a concepção da ideia até a realização do filme.

2. IMAGINANDO UQBAR

Com a decisão de explorar outras abordagens que não a do naturalismo e de querer trabalhar com a questão do tempo para retratar a história que queria mostrar, logo me remeti à leitura do livro “Sonhos de Einstein”, de Alan Lightman. O livro apresenta um jovem Einstein que vem sonhando com diversas possibilidades de organização espaço-temporal enquanto escreve sua teoria da relatividade do tempo. Estes sonhos aparecem no livro na forma de trinta pequenos contos de realismo fantástico. É um campo fértil para divagar sobre construções temporais, cada conto nos apresenta uma possibilidade para explorar criativamente em diversas linguagens. Um dos contos, especificamente “20 de junho de 1905”, descreve um mundo possível que muito se aproxima da forma como eu pensava em apresentar o universo do filme.

Neste mundo, o tempo é um fenômeno local. Dois relógios, um ao lado do outro, batem quase no mesmo compasso. Mas relógios separados pela distância batem em compassos diferentes; quanto mais distantes, mais fora de compasso. Este princípio que marca o movimento dos relógios vale também para as batidas cardíacas, o ritmo de inspirações e expirações, o movimento do vento no capim. Neste mundo, a velocidade do tempo varia de local para local. (LIGHTMAN. 1993. pág 148-149)

No decorrer do texto, ele elenca situações que decorrem dessa condição espaço-temporal e que foram essenciais no desenvolvimento da narrativa do filme. Primeiro ele expõe que locais com diferença na velocidade do tempo tornam a comunicação entre eles impossível, pois, hipoteticamente, algo que levaria cinco minutos para fazer em Fortaleza pode levar uma hora em Caucaia. Isso impossibilita a troca direta entre os lugares, pois não há como marcar, por exemplo, um dia e horário para o comércio de mercadorias. Essa circunstância faz com que cada lugar seja independente – cada cidade produz seu próprio alimento, seus próprios utensílios, etc. – e faz também com que cada lugar tenha seus próprios costumes e cultura.

Eventualmente, alguém sairá de sua cidade natal para viajar e essa pessoa encontrará os mais variados ambientes. Ela não sentirá fisicamente a mudança temporal, apenas a perceberá quando se comunicar com o lugar onde estava inicialmente. “É nesse ponto que o viajante descobre que está isolado no tempo e também no espaço.” (LIGHTMAN. 1993. pág 151) E então, segundo o conto, essas pessoas jamais andariam para trás, jamais voltariam

à sua cidade de origem. No entanto, para o filme, o retorno é importante. É voltando e olhando para onde se estava que percebemos as mudanças e aprendemos com a experiência da saída.

Surge então uma grosseira divisão entre os viajantes e os não-viajantes. Uma vez na condição de viajante, é difícil voltar atrás e fixar-se em um lugar só, mas há quem o faça. Da mesma forma, um não-viajante pode passar sua vida sem sentir necessidade de sair de seu local de origem, porém pode algum dia experimentar. No filme, Alissa seria a personagem que está em constante movimento, que por mais que retorne aos lugares por onde passou, não consegue se demorar. Já João seria o que nunca atravessou as fronteiras do seu lugar de origem e somente o faz por impulso, ao fim do filme. As percepções dos habitantes acerca deste mundo surgem a partir do quanto viajam ou não. Há quem já compreenda o funcionamento dos espaços-tempos e há quem não faça a menor ideia. Caminhar por esse universo é um constante aprendizado, cada novo lugar é uma nova experiência, uma nova apresentação de comportamento.

Apesar da troca que pode haver com o movimento dos viajantes, o conto é concluído com uma reflexão sobre o efeito de alienação e distanciamento que pode surgir com a incomunicabilidade entre os espaços.

Toda essa variedade e muito mais existe em regiões distantes apenas cem quilômetros umas das outras. Logo ali, do outro lado de uma montanha, na outra margem de um rio, há uma vida diferente. No entanto, essas vidas não se comunicam entre si. Essas vidas não caminham lado a lado. Essas vidas não se alimentam umas às outras. A abundância trazida pelo isolamento é sufocada por esse mesmo isolamento. (LIGHTMAN. 1993. pág 152)

Outra leitura importante para a construção conceitual do filme foram os contos de Jorge Luis Borges, especialmente os contidos nos livros “O Aleph” e “Ficções”. O modo como ele trabalha a literatura do realismo fantástico dialogava com a maneira com a qual eu desejava me aproximar de uma maneira de filmar que se distanciasse da representação naturalista através de gestos sutis.

O nome do filme – Uqbar – surgiu de um de seus contos, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, cuja história conta que, em um único exemplar de uma enciclopédia, havia quatro páginas não anunciadas no índice sobre o misterioso país de Uqbar. Nessas páginas eram descritas a história e os costumes do lugar, de forma breve e superficial. Os livros denunciados na bibliografia também parecem misteriosos e não são encontrados. Na seção de idiomas e

literatura, entretanto, “anotava que a literatura de Uqbar era de caráter fantástico e que suas epopeias e lendas jamais se referiam à realidade, mas tão-só às regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön.” (BORGES. 2007. pág 15-16) A partir daí o conto segue na descoberta de que o misterioso Uqbar era só a primeira indicação de uma conspiração maior de uma sociedade secreta de intelectuais para imaginar e criar um novo mundo, Tlön.

Borges faz uso de personagens e fatos reais e os mistura aos elementos fantásticos que introduz no conto, criando uma atmosfera narrativa tangível à realidade. Convoca o leitor a constantemente projetar a fantasia apresentada sobre aquilo que sabe ser real. Aproxima as descrições de Tlön às reflexões de filósofos conhecidos e conclui-se, de forma rasteira, que este novo mundo toma o idealismo filosófico de George Berkeley como senso comum.

Atraída pela leitura do conto, interessei-me por conhecer os pontos da filosofia de Berkeley que o texto aborda. Entretanto, minha análise sobre sua obra se dará de forma rápida e não tão aprofundada, trazendo-o para a discussão para apresentar um diálogo possível entre sua filosofia e o desenvolvimento conceitual do filme. Berkeley defende o imaterialismo, no qual “a matéria, ou qualquer existência não percebida, é impossível” (MENDES. 2007. pág 5). Ele acredita que uma coisa não existe se não é percebida e privilegia as percepções humanas sobre qualquer noção física sobre a materialidade das coisas.

Todos concordarão que nem os pensamentos, nem as paixões, nem as ideias formadas pela imaginação existem sem o espírito; e não parece menos evidente que as várias sensações ou ideias impressas nos sentidos, ligadas ou combinadas de qualquer modo (isto é, sejam quais forem os objetos que compõem), só podem existir em um espírito que as perceba. (...) O seu *esse é percepti* [ser é ser percebido]; nem é possível terem existência fora dos espíritos ou coisas pensantes que os percebem. (BERKELEY. 1983. P3, pág 13)

Borges aproxima o conto desse pensamento quando descreve o funcionamento da linguagem dos povos de Tlön, que não reconhecem os substantivos que designam objetos, mas sim construções que descrevem momentos visuais, auditivos, sensoriais. “Há objetos compostos de dois termos, (...): a cor do nascente e o remoto grito de um pássaro. Existem aqueles compostos de muitos: o sol e a água contra o peito do nadador, o vago rosa trêmulo que se vê com os olhos fechados, a sensação de quem se deixa levar por um rio e ainda pelo sonho.” (BORGES. 2007. pág 21) Esse trecho relaciona-se ainda com as ideias de Berkeley sobre a visão, as quais ele expôs em seu “Um Ensaio para uma Nova Teoria da Visão”:

(...) suponha-se que eu perceba pela vista a ideia tênue e obscura de algo que não sei se é um homem, uma árvore ou uma torre, mas julgo situar-se a uma milha, dado que, a cada passo que dou em sua direção, a aparência se altera, e, de obscura, pequena e esmaecida, torna-se clara, grande e vigorosa. E quando chego ao fim da caminhada, aquilo que vi no início desapareceu completamente, e não encontro nada que se assemelhe. (BERKELEY. 2010. P44, pág 61)

Dessas referências levo para o filme uma ideia de mundo onde nem matéria nem tempo são muito palpáveis. Um mundo onde as coisas estão em constante mudança e as percepções humanas nem sempre conseguem acompanhá-las, elas seriam lentas para a velocidade do universo.

Visualizo nessa literatura e filosofia que apresento a estética que gostaria de explorar com o cinema. Pegu-lhes de empréstimo, tornam-se a ideia do filme. Elas ajudam-me a construir a história que quero contar.

3. FAZENDO UQBAR

a. Roteiro

Tínhamos em mãos a ideia de retratar o reencontro entre João e Alissa, que se passa em um bar localizado em um espaço-tempo de um mundo dividido em blocos espaço-temporais. Queria trabalhar com diálogos que seguissem o rumo não-naturalista e que revelassem como aquele mundo se comporta e como as pessoas se relacionam. Durante algumas semanas, eu e Ludymylla, co-roteirista, trabalhamos destrinchando situações, nos baseando muito nos livros de Lightman e de Borges para criar ações e falas. Desenhamos e redesenhamos caminhos narrativos em um quadro branco. Inicialmente, tentamos criar o encontro a partir da condição de que o filme começaria com a chegada de Alissa e terminaria com sua partida, porém, percebemos que poderíamos usar outra estrutura para aproveitar os elementos fantásticos dessa história.

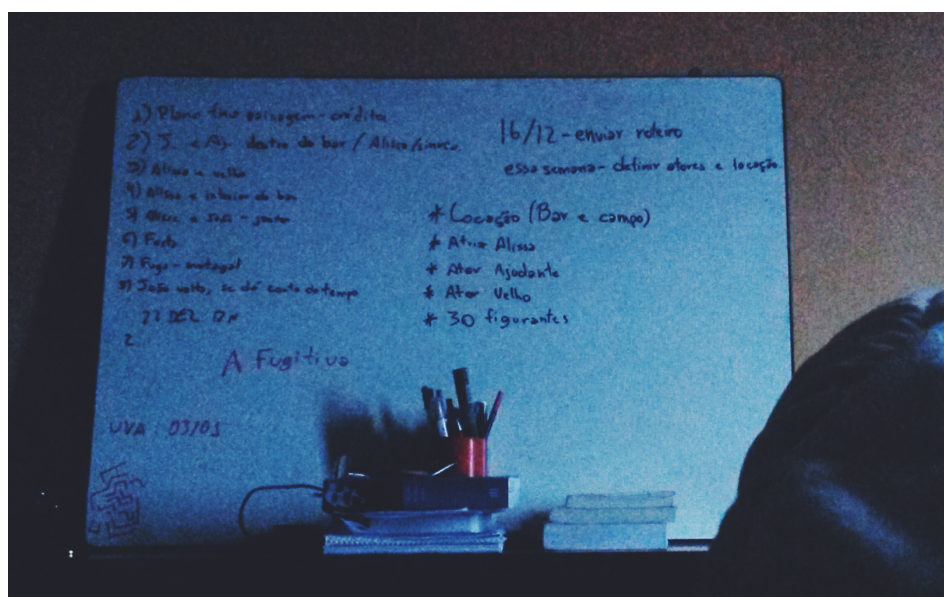


Imagem 2

Primeiro, surgiram dois novos personagens: um ajudante e um comerciante. O ajudante é outro trabalhador do bar, que viajou até ali e decidiu ficar por lá, ao menos por enquanto. Nesse universo, ele é alguém que já viajou algumas vezes, porém não voltou à sua cidade natal e não compreende ainda o funcionamento dos espaços-tempos. Ele é uma companhia para João, com pensamentos próximos aos dele. O comerciante, ao contrário, é um senhor que já domina o funcionamento daquele mundo. Ele vive colecionando e vendendo

objetos pelos lugares, contando histórias ou inventando-as. Enfim, caminha a passos certos, já sabendo o que esperar de cada local.

Esses personagens surgiram para interagir com João e Alissa. O ajudante é alguém que passou tempo suficiente no bar para João criar confiança e ter com quem conversar, é com ele que expõe suas dúvidas acerca das mudanças que não compreende. Já o comerciante aparece para afetar Alissa. Apesar de viajar muito, ela ainda não tem total compreensão das mudanças temporais, suas lembranças se misturam e perdem a noção cronológica. O comerciante vem para a fazer revisitar suas memórias.

Além da tensão do reencontro do casal, que tem que lidar com os movimentos de seus próprios desejos, João e Alissa também são colocados frente a questões do mundo onde vivem, onde é difícil manter-se estático ou esperar que algo o faça. Quando volta àquele bar, Alissa pode já ter vivido o equivalente a cinco anos desde a última vez que foi até ali, enquanto para João podem ter sido apenas semanas ou poucos meses, e vice versa. Quando não existe o tempo espacial marcado por relógio, a experiência temporal é muito mais internalizada. É difícil haver harmonia e andar em conjunto em um mundo como esse, por isso todos os personagens são bastante marcados de modos diferentes e são isolados em si mesmos.

Chegamos, então, à conclusão de que João precisaria de uma experiência além da de ver Alissa dançar. Ele precisava sentir não apenas sua distância emocional em relação a ela, mas também o outro fator que leva a essa distância: a grande diferença temporal que há entre quem viaja e quem fica. João precisava atravessar os limites do bar para ver isso. E ele o faz num impulso, uma reação que surge naturalmente após visualizar o afastamento entre ele e Alissa. No entanto, ele volta, e é com a volta que ele começa a compreender como as coisas funcionam, pois o lugar para onde volta já não é mais o mesmo lugar de onde saiu, nem ele é mais o mesmo.

Após percorrer esse caminho, a escrita do roteiro veio com facilidade. Entendemos a função e a necessidade de cada elemento, de cada palavra e interação. Construímos os diálogos como os pilares que apresentam as condições e situações que rodeiam aqueles personagens no começo do filme, até que, no momento em que afloram as sensações, as vozes se calam, há apenas música, ambiente e imagem. Assim chegamos ao roteiro final, o qual se encontra em anexo.

b. Arte e Fotografia

Como seria de se esperar de um filme que surge a partir de uma cena imagética, as ideias visuais estavam desde o início sendo construídas, modificadas e desenvolvidas, sendo diversas vezes precursoras de uma ação narrativa, ao invés do oposto. Assim como no desenvolvimento da história, a busca por um viés menos naturalista de representação cinematográfica foi importante também nas concepções de direção de arte e de fotografia.

O primeiro desafio para a equipe foi encontrar uma locação que sustentasse a história que queríamos mostrar. Lembrando que precisávamos de um bar de beira de estrada isolado e, para que fosse coerente com a ideia que tínhamos, precisávamos que esse bar fosse deslocado o suficiente de uma imagem senso comum de bar. Precisávamos que ele pudesse abrigar aquele mundo e os personagens peculiares que o habitam. Queríamos que sua paisagem incitasse algo de estranho e etéreo, uma vastidão que desse conta do mistério que ronda aquele universo. Remeti-me às paisagens dos filmes de Andrei Tarkovski quando queria exemplificar esse sentimento imagético.



Imagens 3 e 4

Passamos algumas semanas visitando estradas nas proximidades de Fortaleza, sem muito sucesso. Até que, em uma viagem para a serra de Baturité, vi na estrada, próximo à cidade de Guaiuba, o lugar que viria a ser nossa locação. Localizado no topo de uma pequena colina, de longe não era possível saber exatamente do que se tratava, via-se apenas uma casa com alpendre, exatamente como havia imaginado. Ao visita-la, confirmou-se: era justamente um bar. Isolado, rodeado de vegetação, com um pequeno lago ao fundo e montanhas ao redor.



Imagem 5

Apesar da referência de paisagem verde na imagem 3, na época da procura de locação não me importei tanto com esse detalhe, afinal não era algo que eu pudesse controlar. Tinha a vontade de que não fosse possível localizar visualmente onde a história se passa, para que conseguíssemos sustentar a estranheza proposta para o filme, e exploraria a locação em busca disso independente da cor da paisagem. Na primeira vez que vi o bar, a vegetação ao redor estava seca, o que não diminuía a potência imagética do local. No entanto, no período de filmagem, esta parte do Ceará estava recebendo chuvas constantes, o que colaborou para que a vegetação rapidamente mudasse de cor e se distanciasse do imaginário da flora seca do estado. No filme, essa condição, aliada aos outros elementos de direção de arte e fotografia, colaborou para a sensação de deslocamento da imagem.

Com a locação definida, pudemos pensar melhor na cor do filme. A história acontece do entardecer ao amanhecer, portanto a maior parte dela acontece à noite e, nos momentos de luz natural, o sol não está tão forte. Uma das primeiras características definidas com a fotógrafa do filme, Elisa, foi que a imagem tenderia ao azul. Quando há sol, alteramos a temperatura de cor para anular o forte alaranjado do sol cearense. Quando usamos luz artificial, tentamos sempre deixar algum rastro de luz azulada. A iluminação do filme tornou-

se forte aliada na criação de um ambiente que condiz com o afastamento da narrativa naturalista. Neste quesito, tivemos duas grandes referências filmicas: “A dupla vida de Véronique”, de Krzysztof Kieslowki, e “A ponte das artes”, de Eugène Green, exemplificados nas imagens a seguir.



Imagem 6



Imagens 7 e 8

Em ambos os filmes, as cores e luzes complementam algum elemento peculiar de suas estruturas. Em “A dupla vida de Véronique”, conta-se uma história fantástica – a da existência do “duplo” de uma pessoa, cujo encontro entre ambos leva à morte – e o filme todo se equilibra sobre tons de vermelho, amarelo e verde, o que o distancia de uma estética mais

realista. Em “A ponte das artes”, essas características complementam a maneira de filmar do diretor, que também se distancia do naturalismo com a decupagem e com a atuação – muitas vezes seus atores declamam suas falas diretamente para a câmera.

Além do sutil azul incitado pela iluminação, a cor que mais se destacou na imagem do filme que fizemos foi o verde, tanto da natureza quanto das paredes do bar. Essa combinação resultou em um ambiente predominantemente de cores frias, o que nos interessava, pois aproxima-se da ideia de isolamento que queríamos construir. A partir daí, partimos para definir as outras tonalidades do filme. Optamos por cores neutras, que não causariam grandes alterações na paisagem.

Os tons mais neutros aparecerem nos figurinos e nos objetos, onde também buscamos a neutralidade das formas. Considerando que se tratam das vestimentas de pessoas que viajam por diversos espaços e tempos, era necessário que essas roupas se mostrassem atemporais. Buscamos por ângulos retos, que acompanham os corpos e se encaixam neles de tal forma que aparentam serem as roupas mais óbvias para os personagens, intrínsecas a eles. A grande referência imagética para o figurino vem do filme “O diabo, provavelmente”, de Robert Bresson:



Imagem 9

Um momento que também demandava atenção para a construção visual era o final do filme. A caminhada de João para fora do bar e seu retorno. Ao sair, ele caminharia pela paisagem que vemos ao redor do bar, entre mato e plantação. Ao retornar para o bar, este precisaria estar desfigurado em relação a como foi nos apresentado ao longo de todo o filme. Decidimos retratar um abandono do local, que só se mantinha como era enquanto João era uma presença constante ali. Para ambos estes momentos, tinha como referência visual o filme “Stalker”, de Tarkovski. No filme, três personagens exploram “A Zona”, um lugar onde as leis da física conhecidas ao homem já não se aplicam e onde existe um quarto que realiza desejos. Esse local tem o aspecto de abandono que nos interessava.



Imagem 10 e 11

A combinação de todos essas vontades e referências foi o nosso guia para criar uma imagem condizente com a estranheza da história que queríamos contar.

c. Direção

Tudo o que foi apresentado até aqui fala das minhas necessidades frente à direção do filme. Cada etapa da criação foi essencial para chegarmos ao resultado final, cada parte se encaixando uma na outra para formar o todo. Toda a equipe e o elenco trabalharam em conjunto direcionando o filme. Como bem disse Tarkovski: “(...) durante as filmagens a equipe sempre trabalhou como um só homem. Isso porque, enquanto não estivermos, por assim dizer, ligados por nossas artérias e nervos, enquanto nosso sangue não começar a circular por um mesmo sistema, é simplesmente impossível fazer um filme.” (TARKOVSKI. 1998. pág 162-163) Dito isto, deixo claro que o filme que apresento é resultado de um trabalho em conjunto, e que sem esse esforço comum nenhum elemento seria o mesmo.

Passamos cerca de um mês e meio em pré-produção. Dividimo-nos entre encontrar a locação, produzi-la, testar as ideias para a arte, para a fotografia e para o som. Paralelamente, eu e Breno, meu assistente de direção, fazíamos exercícios e ensaiávamos com os atores. Como todo o filme havia sido construído assim, também na atuação buscamos nos distanciar da representação naturalista. Interessava-nos buscar um tom minimalista das ações e ao mesmo tempo uma lentidão dos corpos condizente com aquele universo. Encontrar o mínimo necessário para chegar aos gestos, aos movimentos, às falas. Havia a vontade de atingir os tons discutidos neste memorial através da persistência da construção imagética e sonora e de movimentações precisas.

Dividíamos os encontros de preparação de atores em dois momentos. Começávamos fazendo exercícios diversos, com um direcionamento específico para cada personagem. Buscávamos instaurar um estado físico e mental em cada ator, fazer com que eles experienciassem uma sensação próxima a qual vivenciava seu personagem. Em um dos encontros com Charlie, ator que fez João, e Fátima, atriz que fez Alissa, propomos um jogo entre eles, em que Fátima apresentava as regras – por exemplo, anunciar uma ação e realiza-la em seguida –, fazia Charlie segui-las e depois as quebrava no meio do jogo – anunciava que faria algo, mas fazia o oposto. Esse exercício os colocava em um lugar de disparidade entre si e Charlie se encontrava sempre atrasado em relação às mudanças nas regras do jogo.

Em outro encontro, agora entre Charlie e Psique, ator que fez o ajudante, a proposta era outra. Queríamos desacelerá-los, estabelecer em seus corpos e mentes um estado de lentidão. Começamos então com um exercício de percepção, em que voltavam suas

atenções para si mesmos e tinham de reparar em cada pequeno movimento de seus corpos, acompanhar o ritmo de suas respirações. Quando já estavam bem concentrados, tinham de andar de um lado ao outro da sala, de olhos fechados, e serem o mais lentos que conseguissem. Pedi que imaginassem uma corrida às avessas, quem chegasse por último vencia. Ao fim, haviam perdido a noção do tempo. Estavam mais lentos, mais concentrados, com a respiração mais leve.



Imagem 12

Após atingir esses estados, partíamos para trabalhar o texto do filme. O roteiro indicava longos diálogos e o filme demandava um certo tom nessas vozes ao dizê-los. Era através de suas falas que os personagens davam luz às suas angústias, dúvidas, truques e incertezas. Os discursos incitavam uma gravidade própria do mundo onde a história se passa. Ao mesmo tempo, haviam de seguir o tom mínimo e neutro do filme. As vozes não poderiam destoar tanto do ambiente, deveriam ser baixas, porém fortes o suficiente para reverberar no espaço. Trabalhávamos então com a leitura do texto seguida de repetição. A ação de repetir por vezes seguidas um mesmo diálogo denotava, ao fim, a sensação de algo há muito ensaiado, há muito pronto para sair e ser dito.

Uma referência de atuação que apresentei para os atores foi o filme “Luzes na Escuridão”, de Aki Kaurismäki. Em seus filmes, Kaurismäki sempre apresenta uma atuação bem técnica, com gestos e falas claramente marcados, de tal forma que causam estranhamento

ao começarmos a assistir. Em um de seus filmes, “La Vie de Bohème”, ele coloca atores finlandeses falando em francês, exacerbando ainda mais a estranheza da fala que ele sempre utiliza. Para apresentar essas características à equipe e aos atores, escolhi “Luzes na Escuridão” por ser um dos títulos em que Kaurismäki não se utiliza da “comédia sombria” adotada em seus filmes mais conhecidos. É um filme dramático, melancólico, sem muito espaço para a comédia que o diretor costuma usar.

Um dos pontos mais interessantes neste filme, para mim, é perceber a evolução emocional e afetiva dos personagens mesmo em uma atuação sem espaço para grandes gestos e expressões. Por mais que o personagem não fale e não mostre, ao acompanharmos sua história, nos compadecemos com as situações pelas quais ele passa. O espectador é convidado a preencher com suas próprias experiências e com sua empatia aquilo que o ator não nos entrega. Isso fica muito perceptível ao analisarmos o rosto do ator no começo e no fim do filme. Sem o contexto, sua expressão não entrega nada, parece a mesma, porém, se acompanharmos o que acontece entre as duas imagens, é difícil não se relacionar com elas, apesar da aparente frieza dos gestos.



Imagem 13



Imagem 14

Todas essas ideias de mínimo, de persistência da imagem, de estranhamento, estão imbricadas na realização de Uqbar.

4. CONCLUSÃO

Com a escrita deste memorial percebi que, além de estar descrevendo o processo de criação de um filme, estive acompanhando o percurso de uma imagem. De sua forma inicial crua e ingênua, pude construir um novo mundo para abrigá-la. Ela surgiu rodeada de outras referências e teria uma forma completamente diferente da que fiz agora caso eu tivesse a realizado na época em que a concebi.

João vê Alissa dançar, imagina que ela dança com ele, mas ela não o faz. Imaginava, na época, que essa cena era sobre entender, sobre conseguir ver, subitamente, toda a situação de outro ponto de vista. Penso agora que, além disso, ela fala sobre movimento e mudança.

De todas as necessidades que tinha para fazer Uqbar – explorar um mundo fantástico, trabalhar com a estranheza e a distância do naturalismo cinematográfico, filmar uma imagem que não caracteriza um espaço específico – a que mais pulsava e me impulsionava a seguir em frente com a ideia era essa vontade de falar sobre mudança. Sobre deslocamento e desencaixe. Isso se exacerba no filme com o mundo que é apresentado, pois nele, tempo é movimento. É um universo onde é quase impossível ter alguma certeza, um ponto de apoio nesse sentido.

A cena a partir da qual o filme surgiu apresenta o momento em que se tenta criar um apoio, mas percebe-se que ele não está lá, nem estará. Talvez o que João aprenda ao final do filme seja a não buscar onde se segurar. Talvez tenha, enfim, entendido o fluxo de movimento sob o qual o mundo existe.



UQBAR

Realização: Mariana Nunes

Roteiro: Mariana Nunes e Ludymylla Lucena

Elenco: João Paulo Oliveira, Fátima Muniz, Wesely Psique e Aris Oliver

Assistentes de direção: Breno Baptista e Ludymylla Lucena

Produção: Clara Bastos e Ticiane Augusto Lima

Direção de fotografia: Elisa Ratts

Assistente de fotografia: Luciana Vieira

Direção de Arte: Dayse Barreto e Tarcísio Rocha Filho

Som direto e edição de som: Rodrigo Fernandes

Montagem: Victor Costa Lopes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERKELEY, George. Tratados sobre a visão: Um ensaio para uma nova teoria da visão e A teoria da visão confirmada e explicada. Tradução e apresentação: José Oscar de Almeida Marques. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

BERKELEY, George. Tratado sobre os princípios do conhecimento humano; Três diálogos entre Hilas e Filonous em oposição aos céticos e ateus / George Berkeley, Investigação sobre o entendimento humano; Ensaio morais, políticos e literários / David Hume; traduções de Antônio Sérgio... (et al.). 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)

BORGES, Jorge Luis. Ficções (1944). Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução: José Marcos Macedo. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

LIGHTMAN, Alan. Sonhos de Einstein. Tradução: Marcelo Levy. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MENDES, Fábio C. R. O imaterialismo de George Berkeley: O realismo no “*esse é percipi*”. 2007. 163 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

O Espelho (Zerkalo). Direção: Andrei Tarkovski. 1974. 105 min.

Stalker (Stalker). Direção: Andrei Tarkovski. 1979. 134 min.

A dupla vida de Véronique (La double vie de Véronique). Direção: Krzysztof Kieslowki. 1991. 98 min.

A Ponte das Artes (Le Pont des Arts). Direção: Eugène Green. 2004. 126 min.

O diabo, provavelmente (Le diable, probablement). Direção: Robert Bresson. 1977. 95 min.

Luzes na Escuridão (Laitakaupungin valot). Direção: Aki Kaurismäki. 2006. 78 min.

ANEXO A – CONTO “20 DE JUNHO DE 1905”, INCLUSO NO LIVRO “SONHOS DE EINSTEIN”, DE ALAN LIGHTMAN

“Neste mundo, o tempo é um fenômeno local. Dois relógios, um ao lado do outro, batem quase no mesmo compasso. Mas relógios separados pela distância batem em compassos diferentes; quanto mais distantes, mais fora de compasso. Este princípio que marca o movimento dos relógios vale também para as batidas cardíacas, o ritmo de inspirações e expirações, o movimento do vento no capim. Neste mundo, a velocidade do tempo varia de local para local.

Uma vez que uniformidade temporal é necessária para a realização de negócios comerciais, não existe comércio entre cidades. As distâncias entre cidades são grandes demais. Ora, se para contar mil notas de francos suíços leva dez minutos em Berna e uma hora em Zurique, como podem as duas cidades manter relações comerciais? Em consequência, cada cidade está sozinha. Cada cidade é uma ilha. Cada cidade precisa plantar e cultivar suas próprias ameixas e cerejas, cada cidade precisa manter seus próprios gado e porcos, cada cidade precisa construir seus próprios moinhos. Cada cidade precisa ser auto-suficiente.

Ocasionalmente, um viajante se arriscará a ir de uma cidade a outra. Ficará perplexo? O que levava segundos em Berna poderá levar horas em Fiburgo, ou dias em Lucerna. O tempo que uma folha leva para cair no chão em algum lugar pode ser o mesmo de que uma flor precisa para desabrochar em outro. Durante o estrondo de um trovão em um lugar, duas pessoas podem estar se apaixonando em outro. O tempo que um menino leva para se tornar adulto pode ser o tempo que um pingo de chuva leva para deslizar pelo vidro de uma janela. Mesmo assim, o viajante não tem consciência dessas discrepâncias. À medida que viaja de eixo de tempo para outro, o corpo do viajante se ajusta ao movimento local do tempo. Se cada batida do coração, cada oscilação de um pêndulo, cada desfraldar de asas de um corvo-marinho estão em harmonia entre si, como poderia o viajante saber se ele entrou em uma nova zona de tempo? Se o ritmo dos desejos humanos permanece proporcionalmente harmônico com o movimento das ondas em um lago, como pode o viajante saber que alguma coisa mudou?

Somente quando o viajante se comunica com a cidade que deixou percebe que penetrou em um novo território temporal. Então, ele vem a saber que, enquanto esteve ausente, sua loja de roupas prosperou e se diversificou extraordinariamente, ou que sua filha já

viveu uma vida inteira até ficar velha, ou talvez que a esposa de seu vizinho acabou de cantar a canção que estava cantando quando ele saiu pelo portão de sua casa. É neste ponto que o viajante descobre que está isolado no tempo e também no espaço. Nenhum viajante volta a sua cidade de origem.

Algumas pessoas apreciam o isolamento. Argumentam que sua cidade é a melhor das cidades; então por que desejariam o intercambio com outras cidades? Que outra seda poderia ser mais macia que a seda de suas próprias fabricas? Que vacas poderiam ser mais fortes que as vacas dos seus próprios pastos? Que relógios poderiam ser melhores que os relógios que têm em suas próprias relojoarias? Essas pessoas ficam em suas sacadas pela manhã, quando o sol nasce por trás das montanhas, e nunca lançam os olhos além dos limites da cidade.

Outras pessoas querem conhecer coisas novas. Interrogam longamente o raro viajante que aparece em sua cidade, perguntam-lhe sobre as cores de outros pores- do-sol, sobre a altura das pessoas e animais, as línguas faladas, os hábitos de flerte, invenções. Eventualmente, um desses curiosos decide ver com os próprios olhos e deixa sua cidade para explorar outras cidades, tornando-se um viajante. Ele nunca regressa.

Este mundo da localidade do tempo, este mundo de isolamento, gera uma rica variedade de vida. Pois, sem intercâmbio entre as cidades, a vida pode assumir milhares de formas diferentes. Em uma cidade, as pessoas podem viver vizinhas umas das outras; em outra, as pessoas podem vestir-se modestamente; em outra podem não usar qualquer roupa. Em uma cidade, as pessoas podem ficar enlutadas pela morte de inimigos; em outra podem não ter inimigos nem amigos. Em uma cidade, as pessoas podem caminhar; em outra se movem em veículos estranhos. Toda essa variedade e muito mais existe em regiões distantes apenas cem quilômetros umas das outras. Logo ali, do outro lado de uma montanha, na outra margem de um rio, há uma vida diferente. No entanto, essas vidas não se comunicam entre si. Essas vidas não caminham lado a lado. Essas vidas não se alimentam umas às outras. A abundância trazida pelo isolamento é sufocada por esse mesmo isolamento.”

ANEXO B – ROTEIRO DE “UQBAR”

1) EXT | DIA | ARREDORES DO BAR

Fim de tarde, paisagens externas diversas e paisagem morta do bar.

JOÃO

Você já reparou no rosto das pessoas quando voltam aqui?

AJUDANTE

Reparar o que? JOÃO Uma mudança... algo estranho.

AJUDANTE

Como assim estranho? No rosto?

JOÃO

Sim. Estava pensando nisso agora...

AJUDANTE

Não, nunca reparei. JOÃO Aquele senhor. Tenta com ele.

AJUDANTE

Lembro dele. Por sinal é o sujeito que mais aparece por aqui. Outro dia ele me contou uma história engraçada. Mas quanto à diferença que você fala, não noto. Até a roupa é a mesma que ele usou da outra vez.

JOÃO

Que história que ele te contou?

AJUDANTE

De quando decidiu sair de seu distrito pela primeira vez, ainda jovem. Quando ele abriu a porta e saiu pelo portão seu vizinho estava na calçada, varrendo e cantando uma música. Ele então saiu caminhando até o distrito vizinho, que não era muito longe. Horas depois ele voltou e o vizinho ainda estava no mesmo lugar, varrendo e cantando a mesma música.

JOÃO

Ele conta essas histórias como se fossem grandes charadas. O vizinho demora horas pra varrer a calçada e gosta muito de uma música e ele já acha que descobriu um grande mistério.

AJUDANTE

Eu disse isso pra ele, exatamente isso, mas ele só riu. Não sei se a gente pode levar ele mesmo a sério. Então me fala o que você viu de diferente nele?

JOÃO

Na verdade, nele é mais difícil de notar. Ele já é estranho por si só. É difícil ver a mudança. Falei dele porque ele é a única pessoa aqui, mas essa diferença venho notando nos últimos dias, nas pessoas que voltam. Não sei explicar direito.

AJUDANTE

Então fala de mim, qual a mudança que você viu em mim quando cheguei.

JOÃO

Mas você apenas veio e ficou. Nunca te vi indo embora. Nunca te vi retornando.

AJUDANTE

É verdade. Eu nunca fui embora. Mas isso não quer dizer que eu queira ficar aqui para sempre...

Desfecho do diálogo com ambos dentro do bar, atrás do balcão, filmado de forma que possamos ver a porta para fora, com a paisagem ao fundo. O Ajudante pega um pano e sai durante sua última fala.

2) EXT | DIA | ALPENDRE DO BAR

Vemos a mesa de sinuca e Alissa jogando as bolas do jogo sobre ela. Alissa organiza as bolas e se prepara para jogar. Dá uma tacada e o Ajudante aparece atrás dela indo limpar uma mesa. Termina a ação, percebe Alissa e volta a entrar no bar.

2.1) INT | DIA | INTERIOR DO BAR

Dentro do bar, João está de costas para a câmera e do lado de dentro do balcão, enxugando alguns copos e pratos. O Ajudante entra e se posiciona ao seu lado.

AJUDANTE

Ela está aí.

João sai pelo mesmo caminho que o Ajudante entrou.

4) EXT | DIA | ALPENDRE DO BAR

João vê Alissa de costas e caminha até a mesa de sinuca. Encosta-se e observa Alissa jogar.

JOÃO

Depois desse tempo todo você ainda não aprendeu?

ALISSA

É só um jogo. Pra mim só interessa se ajudar a passar o tempo.

JOÃO

Mas assim não tem graça. Você joga sozinha e ganha sempre, derrubando as bolas mais fáceis.

ALISSA

É como eu disse, me divirto e passa o tempo. E não tem ninguém pra jogar comigo.

JOÃO

E eu?

Alissa sorri e dá uma tacada.

ALISSA

Eu não sei se quero jogar com você. Você só joga sério.

JOÃO

Não faz sentido não jogar sério.

Alissa para, coloca o taco em cima da mesa, joga as bolas nos buracos com as mãos, sorri e se encosta na mesa como ele.

5) INT | NOITE | ALPENDRE DO BAR

Alissa está sentada em uma mesa bebendo cerveja. Um velho comerciante entra, senta-se ao seu lado, coloca uma grande sacola em cima da mesa e começa a procurar algo. O Ajudante chega trazendo um prato de sopa para o senhor, que interrompe sua ação para tomar a sopa.

O velho comerciante volta a mexer em sua sacola, dela retira um pente e entrega a Alissa. Ela o observa e o coloca na mesa. É um pente antigo, sem alguns dentes, com sinais de velhice e corrosão.

COMERCIANTE

É 35.

ALISSA

É muito velho. Sabe-se lá quantas pessoas já não usaram isso. Eu não tenho coragem de usar.

COMERCIANTE

Você nunca tinha reclamado disso antes.

ALISSA

Como assim? Eu não lembro do senhor. Não lembro também de ter comprado nada. Tem lembranças minhas?

COMERCIANTE

Talvez, agora não estou bem certo. Quem eu acho que você é pode ser outra pessoa, minhas lembranças costumam me enganar. Eu sei que as tenho. Sabe? Você lembra, mas lembra diferente. Agora, por exemplo, eu lembro exatamente de você, do que você disse e achou, caso você seja quem eu acho que deveria

ser.

ALISSA

O que eu falei quando encontrei com você?

COMERCIANTE

Acho que agora as palavras não interessam tanto, mas outra coisa.

ALISSA

O que?

COMERCIANTE

Você estava bem interessada em tudo que eu te mostrava. Diria até fascinada. Sentia-se atraída pelo tom escurecido, pelo sinal de desgaste, pelo fato do objeto já ter sido manuseado por muitas pessoas.

ALISSA

Não pode ter sido eu, então. Jamais usaria algo tão velho.

COMERCIANTE

Não era pra usar que você queria, mas algo diverso...

ALISSA

O que? Apenas pela raridade?

COMERCIANTE

Não, outra coisa...

Ambos ficam em silêncio por alguns instantes e voltam às suas ações: tomar a sopa, beber a cerveja.

COMERCIANTE

Você não vai querer mesmo?

Alissa decide comprar o objeto, paga e o senhor agradece. Termina de beber sua cerveja, levanta-se e entra no bar.

6) INT | NOITE | LADO DE DENTRO DO BAR

A câmera segue as costas de Alissa, que anda em direção ao balcão, onde vemos o Ajudante ao fundo resmungando algo e apontando para uma porta aos fundos, por onde Alissa entra. Ela anda por um tempo por um interior mal iluminado e labiríntico.

7) INT | NOITE | COZINHA

Alissa chega até a cozinha, onde encontra João de costas na bancada.

ALISSA

Quase me perdi tentando chegar aqui.

JOÃO

A cozinha continua no mesmo lugar da última vez.

ALISSA

Você já devia ter mudado ela de lugar. Ter colocado mais próxima ao balcão.

JOÃO

É melhor que seja aqui, esse esconderijo tem suas vantagens. Quando o bar lota fica difícil de controlar as pessoas. Outro dia um sujeito conseguiu entrar até aqui, fez uma bagunça, mudou tudo de lugar.

ALISSA

Isso não pode ser tão ruim.

JOÃO

Sinto que perdi algumas coisas depois desse dia, coisas que tinha certeza de onde estavam. Semanas depois até achei alguns utensílios em outros lugares, mas tem coisas que sumiram. A mão do outro sempre leva para outro lugar o que você está certo de onde fica. Não tem como lembrar de algo se não é você que faz o caminho. Só lembramos porque agimos.

João termina de preparar os pratos, leva-os à mesa e senta-se com Alissa.

JOÃO

Com quem você estava conversando lá fora?

ALISSA

Com um senhor. Ele me confundiu com outra pessoa. Queria me vender uns objetos antigos. Agora acho que era só papo pra conseguir me vender, acabei caindo.

JOÃO

Pelo menos ele inventou uma história diferente dessa vez. Antes falava apenas que eram presentes de suas viagens, souvenirs. Não sei onde ele consegue essas coisas.

ALISSA

Bom, eu não vou usar. Deixo aqui pra você. Um souvenir.

Alissa entrega o pente a João, que o coloca de lado. Eles ficam em silêncio durante um tempo, comendo. João busca o olhar de Alissa algumas vezes.

JOÃO

No que você está pensando?

ALISSA

Em nada em especial... vou embora logo mais.

Alissa dá um sorriso meia boca e volta a jantar normalmente. João a encara, como que pego de surpresa. Começa a tocar, de forma não-diegética, o início de *Lovers are strangers*, de Chinawoman.

8) INT | NOITE | ALPENDRE DO BAR

A música do plano anterior continua. O bar está lotado. Alissa entra nesse ambiente saindo do interior do bar e se anima. Bebe e dança.

João entra em seguida com uma cerveja para servir, vê Alissa e a observa enquanto ela dança.

Plano de fabulação: close do rosto de João em perfil observando Alissa por alguns instantes, até que ela entra no mesmo quadro e dança muito próximo a ele, que permanece imóvel apenas observando-a.

Alissa continua dançando sozinha e João percebe que continua a lhe observar. Ele serve a bebida em uma mesa e volta para dentro do bar.

9) INT | NOITE | LADO DE DENTRO DA BALCÃO

João está sentado em uma cadeira do lado de dentro do balcão, imóvel, olhando para nada em específico. Ainda ouvimos os zumbidos da festa, vemos a sombra do Ajudante apressado em servir bebidas, mas João permanece imóvel.

10) EXT | DIA | BAR

João sai de dentro do bar e começa a andar com passos firmes em direção à estrada. Nesse momento percebemos que o dia já está amanhecendo.

11) EXT | DIA | CAMPO

Ele anda, sempre em frente, sem parar, mantendo o mesmo passo. Anda ao ponto de perdemos noção da distância que andou, perde-se totalmente a visão do bar. De repente, pára. Olha ao redor e senta-se, cansado. Passa um tempo parado, em silêncio, recuperando o fôlego, e decide voltar. Levanta-se, dá meia volta e anda calmamente.

12) EXT | DIA | BAR

Seu retorno é mais lento e leve. Está tão dentro de seus pensamentos, que ao se aproximar do bar, não o percebe de primeira, apenas quando procura o degrau para entrar, e então fica incrédulo. O bar está em abandonado, empoeirado e revirado. João começa a caminhar entre os objetos largados, impressionado. Dentro do bar, garrafas e copos quebrados, quadros arrancados, o pente que Alissa havia comprado em cima do balcão. João observa espantado os quatro cantos do bar.

Volta para o lado de fora e encara a estrada. Começa a caminhar em direção a ela.

FIM.