



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

LEONARDO MOURA MATEUS

CORPO QUADRO PALAVRA

FORTALEZA

2014

LEONARDO MOURA MATEUS

CORPO QUADRO PALAVRA

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. Diego Hoefel

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)

M377c Mateus, Leonardo Moura.

Corpo quadro palavra / Leonardo Moura Mateus. – 2014.
41 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. Diego Hoefel.

1. Corpo. 2. Quadro. 3. Palavra. I. Título.

CDD 791.4

CORPO QUADRO PALAVRA

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. Diego Hoefel

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Diego Hoefel (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Yuri Firmeza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

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

A nossos amores.

AGRADECIMENTO

Aos meus pais e amigos. Aos cães de minha rua.

Embora habites um quarto que é cinza,
Exceto pela prata
Do papel de seda,
E roces
O teu pálido vestido branco;
Ou levantes uma das verdes contas
Do teu colar,
Para deixá-la cair em seguida;
Ou contemples o teu leque verde
Estampado com os rubros galhos de um
salgueiro rubro;
Ou, com um dedo,
Movas a folha no vaso –
A folha que caiu dos galhos da forsítia
Ao teu lado...
O que é tudo isso?
Eu sei com que fúria bate o teu coração.

Quarto Cinza - Wallace Stevens
Tradução de Sueli Cavendish

RESUMO

O presente memorial descritivo apresenta o processo do curta-metragem “História de uma Pena” a partir das memórias pessoais do seu realizador. A reflexão é construída a partir da forma como corpo, quadro, e palavra são apresentados na travessia que começa em “Fui à Guerra e não te Chamei”, primeiro curta-metragem, e passa por “Dias em Cuba”, “Europa”, “Charizard”, “Mauro em Caiena”, “Lição de Esqui” e “O Completo Estranho”, todos filmes feitos no correr do faculdade. Corpo, quadro e palavra se tencionam em diferentes aproximações, até chegar em “História de uma pena”, objeto desse memorial.

Palavras-chave: Corpo. Quadro. Palavra.

ABSTRACT

This descriptive memorandum outlines the process of the short film "História de uma pena" from the personal memoirs of his director. The reflection is built from the way that the body, frame, and word are presented in the passage that begins in "Fui à guerra e não te Chamei", first short film, and goes through "Dias em Cuba", "Europa", "Charizard", "Mauro em Caiena", "Lição de Esqui" and "O Completo Estranho", all films made in the course of college. Body, frame and word intend in different approximations, until "História de uma pena", object of this memorial.

Keywords: Body. Frame. Word.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 –	Frame de <i>Fui à Guerra e não te Chamei</i>	13
Imagem 2 –	Frame de <i>Fui à Guerra e não te Chamei</i>	19
Imagem 3 e 4 –	Frames de <i>Dias em Cuba</i>	20
Imagem 5 –	Frame de <i>Europa</i>	22
Imagem 6 –	Frame de <i>Europa</i>	23
Imagens 7, 8, 9, 10 –	Frames de <i>Charizard</i>	25
Imagem 11 –	Frame de <i>Mauro em Caiena</i>	27
Imagem 12 –	Frame de <i>Mauro em Caiena</i>	29
Imagem 13 –	Foto de Carlos Victor e Sândio Marçal	31
Imagem 14 –	Frame de <i>Lição de Esqui</i>	31
Imagem 15 –	Frame de <i>O Completo Estranho</i>	33
Imagem 16 –	Frame de <i>O Completo Estranho</i>	34
Imagem 17 –	Frame de <i>História de uma pena</i>	38
Imagem 18 –	Ensaio de <i>História de uma pena</i>	39
Imagem 19 –	Foto dos bastidores de <i>História de uma pena</i>	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
FUI À GUERRA E NÃO TE CHAMEI	17
DIAS EM CUBA	20
EUROPA	22
CHARIZARD	25
MAURO EM CAIENA.....	27
LIÇÃO DE ESQUI	30
O COMPLETO ESTRANHO.....	33
HISTÓRIA DE UMA PENA.....	35
CONCLUSÃO.....	42
REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

CORPO

Para que as imagens numa fita VHS sejam gravadas e reproduzidas convenientemente, um aparelho precisa sincronizar a velocidade da fita e cilindro com o ponto em que cada cabeça fará a varredura da trilha. Quando aberto, um videocassete apresenta parafusos, roletes, tambores, sensores, um arsenal de peças minúsculas que compõe um sistema de grande precisão técnica. Esse sistema é capaz de ler uma fita magnética, que pode conter em sua inscrição um filme.

Fitas VHS juntam poeira e mofo, elementos que por sua vez não podem ser lidos por videocassetes, e que impedem a gravação e reprodução conveniente da fita. Aprendi a abrir aparelhos videocassete com facas de cozinha, e limpar os cabeçotes com um pedaço limpo de papel ofício. Entre sucessos e fracassos levei vários choques elétricos. Consegui assistir *O Falcão Maltês*, *Gosto de Cereja* e *O Sangue de um Poeta*. Não consegui assistir ao *O Quarto do Filho*.

Havia portanto tensões a mais em jogo ao assistir um filme. A fita VHS precisava não só funcionar mas também exibir o conteúdo assinalado em sua rótulo (encontrei gravações de câmera de segurança na cópia de *Trono Manchado de Sangue*). Para além disso, nas fitas mais antigas ou mais sujas, uma linha horizontal poderia atravessar o monitor a qualquer momento, se convertendo num chuvisco e depois numa autoejeção – o videocassete literalmente regurgitava a fita VHS – e o filme para mim terminava ali.

Um filme era portanto uma experiência que fazia com que cada cena fosse uma pequena vitória, um segundo a mais de vida, de movimento. Se as imagens são eternas, as fitas VHS me provavam o contrário. Cada quadro era o último, numa sucessão fatalista de presentes.

Meu pai me presenteara meses antes com esse aparelho. Era a época da passagem sem volta de tecnologias, a migração para o DVD. Videolocadoras faliram, e o recheio destes estabelecimentos eram vendidos a preços módicos no centro da cidade. Com uma moeda eu comprava uma fita.

No total tive três aparelhos. Eles quebravam na medida em que minha precaução diminuía, enfiando fitas que possuíam o dobro e até o triplo da minha idade de treze anos. Um filme levava ao outro e eu penetrava mais fundo entre as prateleiras empoeiradas dos sebos,

derrubando amontoados de livros e sujando o uniforme branco do meu colégio católico. Descobrir um filme consistia numa experiência física e erótica.

QUADRO

Numa caixa de sapatos de papelão eu cortava um retângulo. A caixa vazada parecia uma TV oca. Eu colava uma série de papéis uns aos outros, e fazia uma espécie de pergaminho, e em cada uma de suas extremidades eu fixava um lápis de cor. Nesse pergaminho eu desenhava a programação da minha própria emissora. Filmes, novelas e horário político. Esse pergaminho era colocado dentro da caixa de sapatos e conforme eu girava um lápis de cor a programação era exibida, rolante, através do quadro que eu tinha cortado na caixa de sapatos.

A programação da minha emissora era muito bem humorada. Todos os programas eram paródias de programas reais. Um casal, Maitê Proença e Tony Ramos, se abraça com água na altura do umbigo de ambos. Gordas gotas de lágrimas caem dos olhos de Maitê. Tony diz: “Se você continuar a chorar, a gente vai se afogar.”

A sucessão de imagens que atravessava o buraco em forma de retângulo era limitada pela extensão do pergaminho e pelo tamanho da caixa de sapatos. Quanto maior a caixa de sapatos e maior o pergaminho, mais imagens eu desenharia, e mais programação na minha TV. Mas o quadro era limitado por essas variantes, ou seja, pelo tamanho dos pés dos integrantes da minha família. Uma caixa de sapatos infantis me limitava bem mais do que uma caixa de sapatos de adultos.

Eu passava muito tempo sozinho confeccionando televisões. Minha mãe, acostumada com meu silêncio, sabia que ela mesma seria a primeira espectadora do meu mais novo invento. Eu me punha a sua frente com a caixa na mão, e exibia minha programação, explicando os desenhos e as piadas, cada detalhe que talvez passasse despercebido. Ao fim ela aplaudia e me dava um beijo. Conforme as caixas se sucediam mais difícil era superar suas expectativas e as minhas próprias, mas sua empolgação me parecia sincera, e eu voltava para o quarto satisfeito.

PALAVRA

Minha mãe levou-me ao médico achando que eu poderia ter algum problema fonoaudiológico. Eu tinha três anos de idade e ainda não falava. Apesar de viver numa capital, minha casa e as casas ao redor possuíam a capacidade de conservar gestos primitivos, mas

que foram perdidos em questão de décadas, conforme as ruas iam sendo asfaltadas, e os terrenos baldios viravam condomínios. Bebi água de chocalho de vacas, e colocaram um pinto para piar dentro da minha boca, e então provavelmente a partir dessas experiências, comecei a falar.

Comecei a falar muito, pelos cotovelos. Na família é conhecida a história de uma viagem de carro em que um tio conduzia. Eu gritava, cantava, gaguejava, a língua era mais rápida que o pensamento. A tantas horas, o tio furioso virou-se para o sobrinho no banco de trás, parando o carro e me obrigando a parar, antes que houvesse um acidente.

Mas antes disso eu permanecia em silêncio, ouvindo as mulheres da minha família cozinhar e os homens da minha família beber. Apesar dos temas serem os mesmos, as mulheres eram mais inteligentes em relação a dinheiro, amor, e sexo, ou assim me pareciam antes que eu soubesse o que era dinheiro, amor, sexo ou mesmo inteligência. Quando não estava com elas, na cozinha da casa da minha avó, eu, ao invés dos desenhos animados, assistia programas de entrevista, do gênero Marília Gabriela. Mais do que um ato de fala, um ato de escuta. Uma fascinação pela língua, pela respiração, pelo som entre os dentes.

E lembro, sobretudo, do segundo exato em que aprendi a ler. A sílaba “do”, da palavra “dado”. E então tudo fez sentido.

Na base da minha relação com o cinema há uma certa fisicalidade, uma certa materialidade, que parte a grosso modo de elementos que surgem desde cedo no meu cotidiano. Há aqui uma luta constante contra uma suposta abstração da imagem, e justamente essa concretude que se transformará em matéria para meu trabalho. A feitura dos meus filmes se confundiu com o atravessar do curso, e com meu amadurecimento – ainda em processo - como realizador. De *Fui à Guerra e não te Chamei* até *História de uma Pena*, algumas questões permaneceram. Cada um dos meus oito filmes são tentativas de responder a três questões fundamentais em meu trabalho. Corpo, quadro, e palavra. Revisito cada um de meus filmes para aprofundar essas questões.

Corpo, quadro e palavra não são elementos específicos ao cinema, mas justamente pela possibilidade de encenar dança, teatro, pintura e literatura num só meio, e por sua relação baziniana com a realidade, que escolho fazer filmes. Mas esses elementos, quando dispostos num filme, ganham características próprias, essas sim específicas. O corpo por exemplo é

atravessado pelo tempo, já o quadro cria o fora-de-quadro, e a palavra arrisca perder sua força, já que o cinema não diz, mostra. Os três elementos se chocam, entram em crise.

Neste memorial, que acompanha meu filme mais recente *História de uma pena*, esses três eixos se entrelaçam em diversas passagens, justamente pela impossibilidade de pensá-los isoladamente. Se consigo pescar de minha infância e adolescência passagens que remetem aos três elementos, é porque acredito que havia desde então uma forte pulsão em transformar a vida em imagem e som. Se escolho esses três elementos como eixos, é porque não consigo me desvencilhar, e porque neste *História de uma pena* essas questões me são caras não somente como forma, se transformando no alicerce de um filme sobre jovens fortalezenses e um professor, numa aula banal de sábado.

FUI À GUERRA E NÃO TE CHAMEI

Me impressiona ver o Jean-Marie Straub com 35 anos de idade, num documentário feito para a TV, sobre a feitura de *Crônica de Anna Magdalena Bach*. Ele já possui a mesma postura rígida, uma consciência portentosa sobre o cinema – ou mesmo sobre a vida - mas que não esconde a timidez, de uma criança querendo ser adulta. Característica que eu ainda penso que conserve quando vejo suas entrevistas hoje, como se no meio das palavras se arrependesse um pouco de estar falando, e para reparar sua própria verborragia se afundasse ainda mais em palavras, palavras, palavras. Jean-Marie Straub diz:

A cena que rodamos ontem, a Variação Goldeberg 25, executada pelo Sr. Leonhardt ao cravo, é uma tomada muito simples em close-up. Nós começamos com as mãos dele, muito simples, no teclado, e subimos até seu rosto e as mãos permanecem fora de quadro, e continuamos focando em seu rosto. (...) Algo está acontecendo em seu rosto que, para mim, seria um puro momento cinematográfico.

Se *Fui à Guerra...* é meu primeiro curta-metragem, a primeira imagem que surge no meu trabalho é de um garoto, sentado, olhando fixamente para a câmera. Rastros de Paul Morrissey (*All Aboard the Dreamland Choo Choo*) e Pedro Costa (*The end of a love affair*). Rastros da minha própria relação com os atores, meus amigos. E uma consciência adolescente, naturalmente arrogante, de primeiro filme. Uma ideia fuleira de que basta que se registre isso para que o cinema se faça.



O curta-metragem possui somente três quadros. No primeiro vemos um garoto arrumar uma mala, narrando para a câmera a origem de algumas das suas peças de roupa. No segundo

quadro uma garota faz o mesmo. O terceiro quadro nos mostra uma paisagem campestre. Os dois personagens aí entram e começam uma briga, tirando suas roupas da mala e jogando suas roupas um no outro. A certa altura a briga termina, eles arrumam as roupas novamente em suas malas, e abandonam o espaço.

Me perseguia uma citação de Blaise Pascal em seus *Pensamentos*, e que já servia de mote para o espetáculo de dança que eu tinha com Andréia e Daniel, atores do filme:

Quando me ponho às vezes a considerar as diversas agitações dos homens, e os perigos e trabalhos a que eles se expõem, na corte, na guerra, donde nascem tantas querelas, paixões, cometimentos ousados e muitas vezes nocivos, etc., descubro que toda a miséria dos homens vem duma só coisa, que é não saberem permanecer em repouso, num quarto.

Fui à Guerra e não te Chamei evoca justamente essa impossibilidade, e desde aí havia uma fúria, uma força estranha, que fazia os personagens-performers saírem de seus quartos para a rua. Está dada a imagem que mais se repetirá nos filmes a seguir. Pessoas que, por mais que conservem sua permanência, transpõem os limites e saem, do quarto, da festa, do quadro, da cidade onde vivem. Com isso vemos personagens parados num momento e em ação noutro. Entrando e saindo da cena. Uma imagem contemplativa de pessoas tomando banho em uma lagoa transformando-se na imagem de um garoto em primeiríssimo plano gritando para a câmera, intrometendo-se no quadro. Corpos que pulsam no interior de um plano fixo, mas que teimam em sair e voltar, seja numa briga a céu aberto, seja numa dança incontida.

Fui à Guerra... também evoca outra imagem que se repetirá: ao falar sobre a origem das roupas os atores criam imagens que não estão no filme. Atravessa-se de uma outra maneira os limites do quadro, a partir de narrações, de lembranças, e de histórias para além das bordas. Fala-se de um tio que fugiu para a Guiana Francesa ou fala-se de Cuba. Fala-se da avó, Deusina, que presenteou a garota com um vestido, e fala-se do casal que saiu de segunda lua-de-mel. Poderíamos pensar que para além do filme que vemos, existem outros tantos filmes possíveis, ocorrendo ao mesmo tempo, com diferentes personagens, em diferentes momentos.

Ambos os elementos, o movimento das pessoas no quadro, e as histórias contadas por elas, e que remetem ao fora, à fuga, estarão em *História de uma pena*, desde a cena inicial, apresentando um casal que acorda não num quarto mas no meio de um matagal, quanto na referência direta nos diálogos a diversos personagens que pouco ou nunca vemos.

A sensação do set de filmagens me atravessa o corpo como uma falta de fôlego. Desde a primeira vez que a câmera começou a filmar prendo a respiração, ou respiro vagarosamente, durante a duração do take. Uma equipe está mais afinada quanto mais sincronizado o soltar de ar dos pulmões depois que o plano acaba. Tal como se mergulha fundo numa piscina. Percebi que o silêncio instaurado no set, a concentração exigida, a busca de uma imagem nesse momento, fazia com que toda a matéria ao redor ficasse mais diáfana, inclusive para a interferência do mundo. Num movimento de saída de um quarto para uma batalha campal, percebi como a figura do diretor é uma das mais frágeis do set – por estar sob a pressão de toda uma equipe -, mas é justamente a que precisa se apresentar mais rígida – por capitanear um barco que às vezes possui somente trajeto e uma vaga ideia de fim. Jean-Marie Straub, alguém que fala rigorosamente olhando às vezes para baixo, é a síntese dessa idéia.

A fúria se materializava em um casal numa batalha de roupas no parque do Cocó. Tendo algo de sexual, algo de *slapstick*, algo de absolutamente *non sense*, *Fui à Guerra...* encontrava na duração dos corpos no interior desse quadro-batalha sua maior força. A cena perdia vigor e logo a seguir ganhava novamente. E nesse momento aprendi a confiar o filme a quem estava na frente da câmera. Nos rostos e corpos que eu acreditava, por serem o de meus amigos, que existiriam enquanto eu os filmasse, e que também confiavam em mim. Seria esse um momento cinematográfico? Essa dúvida servirá de base para os dois próximos trabalhos.



DIAS EM CUBA

Me impressiona a fala de John Cassavetes:

Eu estou perdido pela vida. Eu não sei nada sobre a vida. Se eu fizer um filme, eu não entendo por que eu estou fazendo um filme. Só sei que há algo lá. Mais tarde, saberemos do que se trata a partir das opiniões dos outros. (...) Eu gosto de trabalhar com meus amigos e para os amigos em alguma coisa que possa ajudar alguém. Algo com humor, tristeza; coisas simples.

Há algo lá. Ainda que não seja um roteiro. *Dias em Cuba* partiu da ocupação do apartamento de uma amiga enquanto ela viajava para Cuba. A idéia era de que nos dias em que passássemos no interior do apartamento fizessemos um filme. A idéia era simples, e irresponsavelmente livre.

Vemos uma garota numa dispensa lendo um cartão-postal. Após os créditos vemos um garoto entrar num apartamento, aparentemente pela primeira vez. Ele chama seus amigos, e vemos um conjunto de performances, algumas histórias sendo contadas, e no fim um casal correndo sob a chuva num matagal.



Ainda sob influência dos filmes de Andy Warhol e Paul Morrissey, filmei algumas pessoas durante um tempo demasiado longo, seduzido pela força que a concentração de um corpo no interior de um plano pode gerar. No entanto, vendo o material que já tínhamos gravado a certa altura da semana, percebi, sozinho no apartamento, que não havia “filme” ali. Que os planos não se encaixavam uns nos outros, nem que os planos funcionavam autonomamente. Faltava direção.

Era noite, as paredes brancas refletiam a luz fluorescente e a falta de história de um recinto pouco habitado. Então, quando encontrei Daniel na manhã seguinte, pedi que ele contasse em frente à câmera uma história que eu já conhecia. Foi aí que pela primeira vez assaltou-me uma idéia particular de dramaturgia - um desenho que foi concluído na montagem de 3 meses - uma dramaturgia que parte das falas dos personagens, dos seus gestos cotidianos, da relação entre as histórias que contam e as imagens que vemos: Daniel narra na primeira cena do filme algo sobre um amigo de infância que virou soldado, e na última cena vemos um batalhão correr no meio da chuva. Havia uma força nessas rimas, mas que só ganhariam real contorno em outros trabalhos. Em *História de uma pena* por exemplo sabemos na segunda sequência que Ivan já sumira com o carro de seu chefe algumas vezes, e quando o vemos na terceira sequência - que não tem ligação narrativa clara a nenhuma outra parte da história - na direção de um automóvel com seus amigos, sabemos de maneira que trata-se do mesmo veículo.

Alguns amigos me perguntam o motivo de colocar *Dias em Cuba* na minha filmografia, sendo este o trabalho menos visto e mais frágil. Tenho um carinho especial pelo filme justamente por ele ser tão entusiasmado e engraçado quanto uma criança aprendendo a andar. Corpo, quadro e palavra estão no filme de maneira exagerada, seja no olhar voyeur sobre um ator dormindo, seja no super enquadramento de uma janela, seja na leitura de um cartão postal. Ainda mergulhado num universo de referências, *Dias em Cuba* celebra como é possível fazer filmes com quem você ama, e sua maior qualidade e defeito talvez sejam justamente esses. Melhor que amar o amor, é somente amar.

EUROPA

Lembro-me das forças que eu tinha de reunir para preparar o tripé, colocar a câmera na mochila, e sair de casa, somente para atravessar a rua, ir até uma esquina, e filmar. Eu tinha uma inibição grande de me aproximar das pessoas e estabelecer uma relação instantânea, e ao mesmo tempo um medo de que nada acontecesse. Sair de casa, ir até a rua e voltar, como já disse, é um movimento que aparece em vários dos meus filmes, confiante de que nesse meio tempo, no espaço da rua, algo aconteça ao mundo e aos personagens, algo que pode ser mínimo, que se crie ou se quebre, e que transforme a pessoa que volta pra casa em outra, diferente daquela que saiu. Eu me punha na ruas em que cresci e que atravessei de pés descalços, mas agora com uma câmera, e uma intenção algo perversa, de fazer um filme sobre elas.

Fazer um filme sobre as ruas onde vivo parte de um deslocamento, um não caber, sintetizado no título do filme. Várias dessas ruas possuem nomes de países europeus, palavra e imagem em brutal contraste. Itália, Noruega, França, e botequins, lagoas, ferro-velhos. *Europa* nasceu numa disciplina em que semanalmente levávamos o que estávamos construindo em casa, seja roteiro ou imagens, para discussão em sala de aula. Essa metodologia fez a proposta se transformar em três meses, de um filme contemplativo e um pouco exótico acerca da paisagem urbana de Fortaleza, num filme violento e um pouco selvagem sobre viver na cidade onde vivo.

Europa apresenta uma série de planos de pessoas nas ruas de um bairro de Fortaleza. Elas bebem, conversam, permanecem em silêncio. Elas ouvem uma música tocar, beijam-se enquanto bebem *Sprite*, interagem entre elas. Dançam na beira da lagoa, gritam para a câmera. Pulam o portão de uma casa em ruínas, quebram suas janelas de vidro. E no fim um menino dança uma música eletrônica em frente a um *outdoor* vazio.



A primeira vez que saí de casa com a mochila, o tripé, e o temor, foi a mais importante de todas as saídas. Porque tive a sorte de encontrar já no primeiro dos lugares que filmei, a quebra fundamental no meu pensamento sobre cinema, e que tem a duração de um plano. O filme que eu queria fazer, minha idéia de filme, corpos, paisagens, duração, puro formalismo, é confrontada pela invasão de uma criança para dentro do quadro, que com seu rosto e voz, grita as mais redundantes palavras de protesto, e insiste nelas, enquanto eu tento contornar a situação virando a câmera para o outro lado. Meu aborrecimento pelo garoto ter “estragado” a filmagem se transformou naqueles poucos segundos. No fim do plano eu *aceito* o garoto, e enquadro Gabriel dando um mergulho. *Aceito* o filme que o lugar me provocava a fazer, mas antes disso resisto, e descubro ali que um filme pode ser uma negociação, uma média entre os desejos do diretor e os desejos do mundo, mas que se houver uma disputa, é melhor que o mundo vença, entre nas bordas do quadro. Ou nas palavras de Kafka: “Na luta entre você e o mundo, apoie o mundo.”



Europa é esse confronto. É sobre alguém saindo da adolescência, que se distanciou do lugar onde nasceu, e que ao ver esse lugar ameaçado por tratores, anseia guarda-lo antes que ele desapareça por completo, em forma de imagem. A dança final, além de documentar o que eu mais ouvia à época da filmagem, é também uma dança movida pela fúria.

Lembro sobretudo da penúltima cena que filmei, um casal bebe e se beija num bar, e lembro da minha emoção em presenciar algo que ocorria naquele instante, também para a câmera. Como numa das VHS que eu assistia anos antes, um beijo é a lembrança de sua desapareição. Em *História de uma pena* essa desapareição do beijo ocorre entre a primeira e a última cena, um casal em repouso idílico se transforma num casal em confronto.

Compartilhando essas imagens com duas das pessoas que encontrei no curso e com quem firmei uma relação de amizade e de trabalho, Samuel e Diego, me deparei a partir das palavras deles com aquilo que *Europa* fez mudar. Que filmando consigo afinal estabelecer uma relação com o lugar onde nasci. Um lugar que eu não consigo chamar de lar, mas que ao filmar eu consigo construir, da maneira que eu quiser. Porque meu lar não é feito de pedras, postes, logradouros, mas feito de rostos, corpos e olhares. Meu lugar é feito de cinema.

CHARIZARD

Um garoto narra sobre como foi contratado para ser caseiro na residência de um casal. Enquanto os verdadeiros donos da casa estão fora o garoto leva sua “amante” para ficarem juntos no lugar. Ao mesmo tempo ele decide que esta é a hora certa para que ela acabe o seu namoro. Os dois, o amante e o namorado, entram em confronto. Depois há uma festa na casa. A garota convida o ex-namorado, e à vista do protagonista eles se beijam. O filme acaba com a chegada da verdadeira dona da casa.

Charizard partiu de algumas imagens: o *décor* anos 90 da casa do Breno, uma música de um *dj* francês, meu contato com os aforismos de Robert Bresson, e um conto de Kafka chamado *O Exame*, que começa com a frase: “Sou um criado, mas não há trabalho para mim.” Este é o palco onde veremos o romance, o duelo, a festa. Um clássico triângulo amoroso, típico do cinema-mudo.

A idéia central da narrativa no entanto surgiu da cena que se localiza no meio, e que parte o filme em dois. Da elipse espaço-temporal que transforma a saída do protagonista da cama de casal para dançar com a amante, na briga com o namorado dela. Há aqui um pensamento coreográfico, que tem a ver com dança e videoclipe. E também com as experiências de montagem que *Dias em Cuba* e *Europa* me permitiram. O ritmo e a duração do plano é ensaiado com os atores para que sincronize com o pulsar da música. Algo que é diferente da cena dançante no final de *Europa* por um detalhe: o corte.



A partir dessa cena, que divide o filme em dois, todo o filme surgiu. A partir deste corte, que *une* dois tempos e dois espaços distintos. Pela primeira vez necessitei desenhar quadro a quadro as cenas, para testar essa formulação. O corte abria para mim um espaço ficcional que eu não habitava até então por completo, simplesmente ao dar continuidade narrativa a construção de um drama. Um paralelismo que sintetiza em imagem os conflitos do filme. O triângulo amoroso se fecha.

Formular quadro a quadro essas cenas, criar um *storyboard*, me aproxima do garoto que recorta uma caixa de sapatos para construir uma televisão de mentirinha. Coincidência que o filme tenha justamente o nome de um Pokémon. Os quadros abertos onde habitam os personagens em sua imobilidade, como num desenho animado pouco animado, ou como nos quadrinhos.

Convido meus amigos mais próximos para atuar. Coloco em seus ouvidos a música do filme e enquanto a música é tocada explico o que deverá acontecer naquilo que filmaremos, como os personagens se movimentam, quem entra e quem sai de quadro. Mais do que um roteiro, imagino com eles o ritmo, o posicionamento do corpo e a direção do olhar, a duração das ações. Mais do que intenções dos personagens, narro uma história, com trechos baseados na minha vida, e na vida deles mesmos, e digo neste texto como os personagens estão se sentindo. Mais do que *quem são*, digo como os personagens *agem*. É a partir do andar de Daniel e do modo como ele fala que o personagem do caseiro sem nome é construído. É a partir do gingado e do olhar impassível de Geane que a personagem de Virna é criada.

Em *História de uma pena* mais do que uma construção psicológica dos personagens ouvimos alguns apontamentos sobre seus passados, sobre seus desejos, e vemos como andam, fumam ou leem. Algo que já havia em *Charizard*.

Paul Valéry: “O que há de mais profundo é a pele”.

Robert Bresson: “ ‘Maneira de falar visível’ dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos.”

MAURO EM CAIENA

Faz algum tempo me deparei com um texto de Robeto Bolaño, a transcrição de uma conferência dada em Viena sob o título “Literatura e Exílio”:

Fui convidado para falar do exílio. O convite estava escrito em inglês e não sei falar inglês. Houve uma época em que sabia, ou acreditava saber, em todo caso houve uma época, quando eu era adolescente, em que acreditava poder ler inglês tão bem, ou tão mal, quanto espanhol. Essa época, infelizmente, já passou. Não sei ler inglês. Pelo que pude entender da carta, acredito que devo falar sobre exílio. Literatura e exílio. Mas é possível que esteja absolutamente enganado, o que, pensando bem, seria no fim das contas uma vantagem, pois não acredito no exílio, não acredito no exílio sobretudo quando essa palavra está ao lado da palavra literatura.

Meses antes de ler esse texto eu filmava um trator descendo uma carreta, virando seu braço, e saindo de quadro. Um monstro de ferro, que se espreguiçava no meio de uma floresta. Um homem e um cão o observavam, um automóvel cruzava a rua. A luz que saía de sua cabeça alongava as sombras e adensava a escuridão. O monstro de ferro assentava a areia a seus pés, e partia sonolento para a sua toca. Não sei o que havia nesse plano que me remeteu imediatamente a um tio meu, que naquele exato instante talvez jantasse, talvez dormisse, em sua casa na Guiana Francesa. Mas por causa desse trator pensei nele, e por um instante não me senti só.



Mauro em Caiena é uma série de planos de paisagens e algumas pessoas que cruzam essa paisagem, alinhavados pela narração de uma carta, de um sobrinho para um parente, um tio que quando tinha sua idade fugiu de casa, da paisagem que vemos.

A história que eu sabia era que o Mauro atravessara a floresta amazônica e cruzara a fronteira do país sozinho. Segundo minha avó passara três dias na floresta. E esse relato, mais

do que qualquer outro, esteve presente na minha infância como uma imagem, de alguém que encarou o medo, o escuro, o frio, a fome, e a solidão, com pouco mais de vinte anos, confiante de que encontraria algo melhor do outro lado. Em suma, um herói.

Mauro desde a infância me oferecia pelas palavras dos meus familiares um conjunto de histórias, imaginadas e reimaginadas conforme eu crescia. Quando pedi sua benção pela primeira vez o sujeito que me apertou a mão era um homem comum. Nem mais alto que ninguém da família, nem mais forte, e até mesmo mais tímido. E conforme eu mesmo crescia, e minha avó começou a notar em mim semelhanças com ele – seu andar e sua voz – Mauro deixou de ser um personagem mítico a passou a ser alguém que compartilhava comigo além de aparência alguns desejos: habitar o mundo. Mauro não era um herói, era mais que isso, era um amigo. *Mauro em Caiena* é uma carta para esse amigo.

As histórias contadas pelos meus familiares já tinham criado desde cedo as imagens que um filme acerca de meu tio poderia evocar. Eu não podendo ir até a Guiana Francesa encontro nas ruas de meu bairro, destruídas pela especulação imobiliária, o cenário deste filme. *Mauro em Caiena* se constitui de um conjunto de planos cercado de memória por todos os lados.

Me deparo com o texto de Roberto Bolaño e penso no primeiro título que *Mauro em Caiena* teve, “Godzilla em Fortaleza”, baseado no título do poema de Roberto Bolaño “Godzilla en Mexico”, que fala de um pai e um filho escondidos dentro de casa sob o ataque de bombas de uma possível terceira guerra mundial. O título mudou, mas sua estrutura, a localização de um sujeito num certo espaço, continuou.

Mas a mudança fundamental se dá na curva que transformou a narração, imaginada primeiramente em terceira pessoa, numa carta em formato de filme, em primeira pessoa. Essa opção faz o filme se assumir como um filme, ao mesmo tempo que coloca o espectador a meio caminho entre o realizador-remetente e o personagem-destinatário, como se estivessem no meio da rua que separa tio e sobrinho.

Meses depois me deparo com a conferência de Bolaño – literatura erudita porém suja, que me inspira neste e em outros trabalhos como o próprio *História de uma pena*, por seu ar de *enfant-terrible*, por sua seu tom claro-escuro, por seu humor, por sua política:

Pelos ares da Europa soa uma cantilena, a cantilena da dor dos exilados, música feita de queixas e lamentos e uma nostalgia dificilmente inteligível. É possível sentir saudades da pobreza, da intolerância, da prepotência, da injustiça? A cantilena, entoada por latino-americanos e também por escritores de outras regiões depauperadas ou traumatizadas, insiste na nostalgia, no regresso ao país natal, e para mim isso sempre me soou como mentira. A única pátria do escritor de verdade é sua

biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória. O político pode e deve sentir nostalgia, é difícil para um político prosperar no estrangeiro. O trabalhador não pode nem deve sentir nostalgia: suas mãos são sua pátria.

Substituindo a palavra escritor por diretor, e biblioteca por filmes, encontro mais uma vez o mote principal do filme do Mauro. Voltar para casa muda de sentido quando você muda o lugar que você chama de casa. E principalmente, se sua casa deixa de ser um lugar, e passa a ser um trabalho, uma sensação, ou uma pessoa.



LIÇÃO DE ESQUI

Eu sempre via o Carlos Victor no terminal da Parangaba. Havia alguma coisa em seu olhar, no modo como sua boca fica aberta quando ele está pensando, que eu achei bonita e meio patética. Coincidia com os movimentos do personagem que eu imaginara, um garoto sem ambições gigantes, com um cachorro, e um emprego num supermercado. Poderia ser um dos meus primos, que conversam até tarde da noite no meio da rua, sobre motos, mulheres, e formas novas e práticas de ganhar dinheiro.

Lição de Esqui é um filme inspirado por corpos. Seja por brigas de MMA ou por caminhadas em silêncio, lado a lado. Deitar na cama de quem se ama depois de um dia ruim, ou um abraço de despedida. Sobre como esses gestos se modificam, dentro do uniforme de trabalho, ou num campo de futebol de areia. E como esses gestos podem se confundir.

Abordei o Carlos Victor dentro do ônibus, disse que eu fazia cinema (apontei para a camisa que eu vestia, de um festival), e que eu já tinha visto ele algumas vezes ali mesmo, naquela linha, e lhe perguntei se ele estava a fim de fazer um teste para um filme. Lembro que demorou poucos segundos entre seu olhar de desconfiança e seu sorriso contido e entusiasmado. Se houve “teste” ele aconteceu naquele mesmo instante, naquela mínima conversa, naquele “confiar”. Carlos Victor demonstrou a mesma “fé” que o personagem do filme teve ao acreditar que o plano proposto pelo amigo daria certo. Era essa fé, patética e bonita, que está na base de qualquer relação de amizade, e está na base de qualquer filme.

O curta-metragem mostra dois amigos ensaiando uma briga, entre xingamentos e porradas, e convivendo em sua rotina de trabalho num supermercado. O plano consiste em um deles ser demitido e ambos dividirem o seguro-desemprego. O plano não dá certo, os dois são despachados. Eles brigam “de verdade” no fim, tiram sangue um do outro, mas depois eles se despedem, num abraço enquadrado distante, antes que o articulador do plano frustrado vá afinal embora para o Canadá.

Meses depois de encontrar o Carlos Victor pedi que ele me mostrasse os perfis de cinco amigos próximos no *facebook*. Entre eles estava o Sândio. Uma das fotografias em que os dois figuravam me chamou a atenção. Uma rua em Guaramiranga, ambos com roupas de frio. CV olha diretamente para a câmera de maneira divertida. Sândio sorri de olhos fechados. Ambos acossados pelo frio e pelo *flash*, reagem de maneira oposta. Eles faziam uma dupla clássica. Um duo complementar, tal qual Tony Curtis e Jack Lemmon em *Os homens preferem as loiras*. Um encontro maior que a soma das partes.



No mesmo período, enquanto explicava o roteiro do filme para Samuel, e percebendo em seus olhos as possibilidades do filme, aquilo que poderia cair e aquilo que poderia continuar, largo os talheres e o convido para dirigir o filme comigo. Um filme sobre dois amigos dirigido por dois amigos. Não ter medo de evidenciar o que ali já está. Buscar essa evidência. Rohmer: “A arte do cinema é não matar o que se filma.”

Com o salário do filme, entre outras coisas, Carlos Victor fez uma tatuagem em seu braço direito. Os botões do *joystick* do Playstation. Ele manda-me a foto da tatuagem, me pergunta se gostei. Eu digo que sim. Meses depois resgato essa conversa, e retomo o personagem Carlos Victor em *História de uma pena*. No mesmo campo de futebol onde um dia ele brigou com um colega de trabalho com a *fé* de que ganharia dinheiro fácil, cena que na verdade documentava os últimos momentos da juventude de ambos os heróis.



Hawks completa o pensamento de Peter Bogdanovich sobre a presença da amizade masculina em mais de um de seus filmes:

Hawks: (...)É uma história de amor entre dois homens. O centro é a afeição e a lealdade que eles têm um pelo outro. Descobri que funciona, por isso continuo a explorar isso.

Bogdanovich: E quanto à idéia de os homens brigarem antes de se tornarem amigos? Eles estão se testando mutuamente?

Hawks: Provavelmente. Para verificar se o outro cara gosta do mesmo jeito. E se é capaz de aguentar.

O COMPLETO ESTRANHO

Em *O Completo Estranho* vemos um casal ter sua transa interrompida pelo telefonema de uma amiga da garota. A amiga da garota está na lavanderia de um apartamento, porque não tem coragem de entrar na festa que ocorre no local, por causa da presença inesperada de seu ex. Ela pede que a protagonista a encontre. O casal chega na festa, descobrimos que se trata da despedida do dono do apartamento, todos que ali estão são desconhecidos do casal. Uma hora a luz da festa acaba. A garota, nossa protagonista, encontra no escuro o anfitrião, que se apaixonou imediatamente por ela, quando a viu, ainda no claro.

O roteiro original de *O Completo Estranho* possuía uma narração em *off* que atravessava quase todo o filme, e que descobríamos pela metade tratar-se da voz do dono da festa. *O Completo Estranho* era desde aí um conto de fadas, com encontros inesperados em lugares desconhecidos, com paixão, sono, canções que embalam declarações de amor. Como fazer da cidade que você vive, das ruas que você habita, um lugar mágico, estranho para si mesmo, e que condiz mais com o sentimento, a áurea que aí você busca, seu ideal de Fortaleza, do que com Fortaleza em si?



Deslocar-se. Essa talvez seja a palavra que move o filme, que retira o casal de seu quarto para uma festa num apartamento da Aldeota. Crentes que à noite todos os objetos ganham outras sombras, outros contornos. Perdem a cor e ganham som.

No último dia de mixagem Sapão me pede para que eu me deite no sofá do seu estúdio, feche os olhos, e escute todo o filme enquanto os sons são exportados. Sapão me diz que ele sugere isso a todos os diretores com quem trabalha, e eu me surpreendo mais uma vez com sua sensibilidade e senso de humor.

O Completo Estranho começa com uma tela negra por onde passam alguns créditos antes do início da primeira imagem. A tela negra dura cerca de um minuto e meio, sob o ritmo crescente de uma canção eletrônica chamada “Some Polyphony”. As camadas de mistério e sensualidade se sobrepõem, lembro o motivo daquela música estar no filme, criando uma ambiência que separa o espectador do mundo por um certo instante para ali jogá-lo novamente de maneira brutal.

A experiência é inédita para mim, mas ganha ainda mais força quando a voz de Dani entra em cena, suas palavras, personagem que quase não vemos no correr do filme, só escutamos. A voz de Renan, o ator que faz Dani, tem um timbre grave e um acento infantil. Parece a de um homem que se escondeu durante muito tempo e ressurgiu na cidade de uma hora para outra. Dayana é seduzida por essa voz, e conversa com o dono dela sobre a cidade e sobre o amor. Me alio às palavras em *O Completo Estranho*. O que dizem possuem um tom bêbado e poético, ou o contrário.

O que é um filme?

O Completo Estranho é um conto de fadas que nasce do encontro entre um garoto que vai embora e uma garota que deseja ficar. Vemos dois segundos de um conto de fadas semelhante na fala de Wagner para os amigos em *História de uma pena*. Duas pessoas que se encontram numa festa, a iminência do desencontro, e a paixão.



No espaço de uma lavanderia Dani e Dayana trocam confidências bêbadas e sinceras. No fim somente suas vozes, sussurrantes, preenchem o filme. Ambos dormem. A manhã invade o apartamento, a garota põe o garoto em sua cama. Se despede da amiga, vai embora. Ela volta para casa. Algo mudou.

Abro os olhos.

HISTÓRIA DE UMA PENA

A opção de escrever sobre cada um dos meus curta-metragens não foi para fundamentar, numa relação entre causas e efeitos, as escolhas deste *História de uma pena*. Nem para legitimá-lo enquanto trabalho de conclusão de curso. Nenhuma obra tem um ponto de origem definido, começando às vezes a ser gerada antes mesma do nascimento de quem a propõe.

Dia desses um rapaz me falou que eu tendo muito a projetar minha vida em relação ao passado e ao futuro. Não sei o quanto esse vício me paralisa, mas imagino que sua origem seja de alguém que trabalha ficções. Que lide com os acontecimentos, tentando traçar desenhos sobre eles, com pontos de intersecção, coincidências, paralelismos. Que em situações de grande pressão crie involuntariamente uma defesa bizarra que é a de se imaginar sendo visto por uma câmera, posto num palco, ou sendo personagem de algum romance. Conseguindo um domínio dos gestos ou pelo menos tendo completa consciência da minha total falta de domínio sobre eles e entregando-se afinal à velocidade de rotação do planeta. Minha vida e meu trabalho são infectados por esse vício. Lembrei a esse mesmo rapaz – um engenheiro - que ele tinha me mandado um e-mail meses antes que falava que na física quântica todos os tempos acontecem simultaneamente. Disse que estávamos ao mesmo tempo ali na mesa do restaurante, quanto na festa em que tínhamos nos conhecido, quanto no dia em retornaríamos àquele lugar dez anos depois. Estamos todos num ônibus em movimento. E qualquer fragmento do tempo é uma amostra de todos os tempos. O ponto em que peguei esse curta-metragem, como um ônibus em que subi já em trajetória, partiu de um conto de (mais uma vez) Roberto Bolaño, chamado “Gomez Palácio”.

Em “Gomez Palácio”, Bolaño conta em primeira pessoa a história de um sujeito que chega de ônibus na cidade do interior do México que dá título ao conto. Ele está sem dinheiro, e ali ele vai dar uma oficina de poesia para alguns estudantes num centro cultural. Sabemos que o que ele mais quer é ir embora, daquela cidade e daquele país. Um personagem típico da literatura de Roberto Bolaño, um “vagabundo iluminado”, um “cronópio”, para fazer referências a duas das maiores influências na literatura do chileno, Kerouac e Cortázar. Apesar do conto se desenvolver a partir da relação inesperada entre o jovem professor e a balzaquiana roliça diretora do centro cultural, o trecho a que “História de uma pena” está vinculado se dá no interior de uma sala-de-aula:

Uma tarde, na oficina de poesia de Gómez Palacio, um rapaz me perguntou por que eu escrevia poesia e até quando pensava em escrever. A diretora não estava presente.

Na oficina havia cinco pessoas, os únicos cinco alunos, quatro rapazes e uma moça. Dois deles se vestiam com extrema humildade. A moça era baixinha e magra, e sua roupa era meio vulgar. O rapaz que me fez a pergunta deveria estar estudando na universidade, mas em vez disso trabalhava de operário numa fábrica de sabão, a maior (e provavelmente a única) do Estado. Um outro rapaz era garçom num restaurante italiano. Os outros dois faziam curso preparatório para a universidade e a moça não estudava nem trabalhava.

Por acaso, respondi.

O trecho sintetiza em poucas linhas a relação de distância imposta entre professor e alunos, apesar de haver uma tentativa falha de aproximação. Há também no trecho uma referência sutil a condição social, e instituições, que me interessa por não ser direta, mas por estar incrustada nos personagens, na pele, no modo como eles se vestem, onde trabalham, e na sua ausência de identidade. É um desejo que já dava suas caras num curta como *Europa*, ou na parábola socioeconômica que é *Charizard* – de um caseiro pobre que toma o lugar, a roupa, a bebida e a cama – dos donos ricos da casa.

No processo de pesquisa me deparei com um poema que juntava essas questões e além disso complexificava a relação entre professor e alunos, num fluxo de consciência movido pelo silêncio de um teste:

Durante um exercício de filosofia
de João Miguel Fernandes Jorge

Durante um exercício de filosofia
Estou aqui sentado na cadeira que
me cabe como professor, a secretária, o estrado
o negro quadro com restos de giz e marcas de
apagador. A ardósia coberta de falhas, pequenas
feridas nas horas de aprendizagem.
Os alunos aí estão à minha frente, quietos e presos
à rapidez da sua escrita ou à
lentidão que faz de outros a extrema hesitação.
São alunos do curso noturno e respondem a um
exercício sobre Platão. É tão pouco o que conheço
do mover das suas mãos e deles sei quase e deles
sei tanto sob a distância e a proximidade desta mesa,
deste estrado de aula.
Uma turma pequena, apenas sete alunos, posso di-
zer-lhes os nomes: Susana, uma negra de quarenta
anos que vive num seminário adventista (mal
percebo o seu português e irá, decerto, na
pergunta sobre a acusação de Sócrates, escrever-
me deuses com letra maiúscula e falará deles no
singular); Gonçalo que tem dezassete anos e que,
filho de emigrantes, fala melhor alemão do que
a nossa língua. Vem às vezes contar-me de Ian
Curtis, de Patty Smith, de Jim Morrison e de
Rimbaud e em qualquer livraria descobriu um livro
meu por causa de um dos primeiros. Por causa
dessa leitura, oblíqua, junto à estante da livraria,
veio dizer-me que também era monárquico e desde
então, sempre que vem às aulas, traz na lapela,
nos solenes dias de blazer, as armas coroadas

de Portugal.
 O Zé Alberto que é o melhor aluno, todos os dias
 tenho que interromper o seu discurso sobre a vida
 e os esforços para estar vivo, aqui, nesta difícil
 cidade. Depois, as raparigas, Mavilde e
 Belmira – lembro-me sempre da Benilde do
 Régio -, chegam, nunca faltam, são um confuso
 poço de silêncio, sem dúvidas, sem questões,
 por demais crédulas e indiferentes à
 enunciada mentira dos filósofos.
 Ainda há a Filomena, mas não é aluna inscrita,
 apenas vem assistir aos meus longos monólogos
 sobre o Fédon.
 Por último o Zé Manel – o único com quem
 gostaria de tomar um café depois da prisão
 das aulas e saber que livros lê, que vinho
 bebe, de que música gosta. (Interrompeu-me
 a Susana perguntando se saber e conhecer
 são coisas diferentes.)

Mas os meus alunos vêm quase todos embrulhados
 em kispos, em coisas pardas e tudo sempre se
 passa num tom neutro, pedagógico
 até que chegue a hora de nos irmos: eu para
 viver, eles para viverem e todos para morrer
 e como na Apologia nenhum de nós saberá quem tem
 a melhor sorte. Ninguém, excepto
 o deus.

Na minha vida de estudante essa sensação de sala-de-aula, que parece caminhar entre a intimidade e a apatia, sempre me incomodou. Imaginei um filme que acontecesse no interior de uma sala de aula e que um possível conflito despertasse a distância pessoal entre professor e alunos mais do que o autoritarismo das instituições, apesar dele estar lá e ser afinal o sistema criador de tal sensação. Que conhecêssemos tanto os personagens, seu passado e futuro, quando os minutos de filme pudessem nos dar. Que ficássemos sem saber o motivo de parte das intenções dos personagens, nos deparando simplesmente com o impacto, a violência e o mistério, que surgem quando pessoas que não se conhecem totalmente habitam o mesmo lugar. *História de uma pena* apresenta portanto uma sala de aula em seus últimos dias, e o espectador se aproxima daquilo que está ali como um aluno novato e atrasado. Imaginei finalmente que essa aula nunca pudesse começar, e que nas tentativas de dar início a ela, classe e filme entrassem em crise.

Imaginei que o filme pudesse se basear em atos de fala e escuta, privilegiando a permanência dos personagens em quadro. Esse aspecto de valoração do personagem em plano sempre esteve presente nos filmes, mas desta vez me interessava que essa estratégia sublinhasse o teor e o entusiasmo de suas palavras, o direcionamento de seus olhares, e as pequenas mudanças de expressão de seus rostos. Isso faz com que a construção do filme, seus

cortes e durações, fiquem a serviço da performance dos atores, sejam eles mais ou menos coreografados. Entre Straub e Pialat há talvez mais diferenças que aproximações, mas se é possível tê-los como referência para o mesmo filme é pela consciência de ambos da importância de seus atores, e uma noção materialista de cinema, que aproxima o máximo possível aquilo que foi filmado daquilo que é o filme pronto.



A maioria das escolhas nas fases anteriores à filmagem partem de algumas intuições. Encontrei pela primeira vez Caetano Gotardo num festival de cinema. Soube depois que Caetano além de diretor era poeta, e compartilhei com ele minha idéia de filme, que me perseguia desde o segundo semestre de faculdade. Num impulso o convidei para interpretar o personagem do professor, e num impulso Caetano aceitou. Igualmente parecido foi a escolha dos outros atores. A base da minha aversão por testes de elenco se dá pela relação inexplicável e íntima entre meu próprio olhar e um gesto, um modo de falar, o respirar de alguém, algo muito vivo e por isso mesmo orgânico, impreciso, e que tento reavivar na hora da filmagem, mesmo que as marcações ali estejam cerceando o diálogo e a movimentação. Os silêncios de Bio e o olhar de Fátima, o tom desafiador que já vira em Jesuíta e em Geane, o olhar às vezes airado às vezes elegante de Diego, a timidez de Renan, a voz de Clara. E a relação entre seus rostos, seus corpos. Somente no momento em que os vejo lado a lado, as presença de um encaixada na presença de outro, ao redor de uma mesa enquanto tomamos cerveja, que sinto um alívio, e uma certeza de que o filme está pronto para ser capturado.

Esse alívio, essa certeza, superam qualquer precariedade financeira e técnica. Compor uma família feita de atores, e equipe, e juntos encontrar um modo de fazer, que não aparente inanição. Pelo contrário, fazer com que essas paisagens e esses corpos estejam corados, e aparentem luxo, transbordem uma sensação “estranha e louca”, talvez a mesma sentida pela personagem de Sylvia Bataille em *Passeio ao Campo*.

Me reúno com a equipe na sala de ensaio. Coloco uma música, falo sobre o filme, sobre aquelas pessoas. A fotografia de Juliane e Filipe em tons verdes, que lembra um pouco o rigor e as cores de Emanuel Machuel. O som de Pedrinho e Rodrigo, que precisa ser habilidoso num filme em que as falas se atropelam, e onde muito o que é dito é dito fora de quadro. A direção de produção de Clara, que orchestra um elenco e uma equipe enormes, além de várias locações. A direção de arte de Dayse, que transforma aqueles meninos de 20 e poucos anos em frágeis garotos de 17.



Colocamos quatro cadeiras dentro da sala. As peças no começo não se encaixam direito, mas aos poucos a situação vai se mostrando seu respiro, sua pulsão, e os atores descobrem em que momento se pode falar, como é possível se mover. Coloco mais música, o pulsar do som reflete no pulsar dos corpos. Ainda que parados, em cadeiras de um escola, há um movimento, há algo que atira aquelas presenças para longe, para fora. Para um outro filme possível.

No total são quatro dias de filmagem. Chegamos na locação, comemos e nos aquecemos. Tento encontrar com a equipe e os atores a pulsão da sequência. A luz é a do sol,

sempre. Repetimos, e quanto mais se repete mais o movimento interno parece surgir de maneira mais clara, sem interrupções. Filmamos o rosto de cada um dos personagens durante a sequência inteira, acompanhando as modificações, e os silêncios, a reação epitelial do pensamento que não é verbalizado.

Durante as filmagens por acaso compro uma câmera analógica para que eu mesmo registre o *set*. Percebo que nunca antes nos meus filmes emergiu uma dinâmica tão própria, de amizade e ritmo. E talvez fosse isso que eu buscasse desde sempre. Uma maneira de fazer o espectador sentir vontade de estar ali, se sentindo parte de uma roda, de um grupo, ainda que discordando, ainda que não tendo a menor referência daquele espaço, da memória que aqueles personagens compartilham. Porque basta estar ali, olhando, para que se participe. Seria isso que Jean-Marie Straub fala que é “Momento cinematográfico”? Quando esperamos que as nuvem passem sobre os corpos para que comecemos a gravar? Quando as nuvens atuam tanto quanto os atores e os gravetos que se quebram enquanto eles se mexem?

Falo que é poesia, mas poderia ser cinema. No momento que escolho como trabalho de conclusão de curso uma história que se passa em sala durante uma aula, e que apresenta um conflito político de conotações abstratas (fingir que a aula que estamos prestes a começar aconteceu), reflito sobre meu próprio aprendizado e percurso, mas sobretudo, chego a conclusão, um pouco implícita no filme, que enquanto discutíamos sobre a função da aula, da poesia, do cinema, e não chegávamos a conclusão alguma, talvez fizéssemos um pouco de poesia, um pouco de cinema (“Foda-se!”). Viver, discutir, construir o dissenso, entre as quatro paredes de uma instituição criada para gerar o consenso, nomear, catalogar, classificar o que está na rua, é fazer poesia, é fazer cinema. Alimentar a sensação de que a vida acontece fora daquelas paredes, fora da sala de projeção. E ao mesmo tempo alimentar a sensação de que é preciso que haja sala, é preciso que haja cinema, como nos ensina Rosellini filmando a Roma destruída pela Guerra: assim podemos perceber as ruínas, os problemas do nosso hoje, e podemos ter esperança de uma outra vida.

Que venham os próximos filmes.



História de uma Pena

Roteiro e Realização: Leonardo Mouramateus

Diretor Assistente: Victor Costa Lopes

Direção de Produção: Clara Bastos

Elenco (por ordem alfabética): Bio Falcão, Caetano Gotardo, Clara Monteiro, Diego Salvador, Fátima Muniz, Geane Albuquerque, Jesuíta Barbosa, Renan Capivara

Fotografia: Juliane Peixoto, Filipe Acácio

Som: Pedro Diógenes, Rodrigo Fernandes

Arte: Dayse Barreto

Montagem: Tomás von der Osten

CONCLUSÃO

O poeta Wallace Stevens, passou a maior parte da sua vida como executivo de uma seguradora em Hartford. O poema que serve de epígrafe para essas páginas apresenta a descrição de um ambiente, uma mulher num quarto, em sua monotonia e silêncio, como imagino que fosse o próprio Wallace quando escrevia. A parte aquilo que vemos e que se faz notar, o poema termina afirmando que por debaixo de todas essas camadas, parede, roupa, e pele, há um coração batendo em fúria.

Pessoas em seus quartos, ruas, e cidades, na iminência de partir, sair do enquadramento, movidas por algo tão pouco visível quanto é um coração pulsante. Junto os atores no corredor da escola onde filmamos, coloco uma música eletrônica, danço com eles. Confesso a eles como a música me afeta, como essas batidas robóticas possuem algo de profundamente orgânico, que vai lá mesmo no órgão do equilíbrio, na textura da pele, e que sincroniza com o pulsar do peito. Dançamos juntos um filme. Digo que o ritmo se dê na respiração, no modo como as palavras são lançadas quando já não é possível contê-las. Que escutar é ainda mais importante que falar, e se está mais presente quem melhor escuta.

Me interessa falar de juventude porque há uma desconforto nesses corpos, uma capacidade provocadora nessa idade, que impulsiona os personagens, sem que se precise ter muitos motivos para tal. *História de uma pena* fala de pessoas que se apaixonam numa pista de dança e gritam pelos amores um andar abaixo. Ou fala da capacidade de conservar isso.

No coração da imagem pulsa algo invisível. Mais do que construir imagens com a intenção de que no interior delas algo viva, é preciso limpar a vista, e ter uma boa memória. Para que os meninos que éramos voltem.

Escuto quase que por acaso uma das canções da banda Telefon Tel Aviv, canção que gosto muito, lançada após a morte de um dos integrantes do duo eletrônico. Nela ouço um rapaz repetir: “The birds remind me of what remains.”, que literalmente quer dizer, “Os pássaros me lembram daquilo que sobra”. Daquilo que sobra, mas no sentido daquilo que dura, daquilo que resiste, daquilo que continua a viver.

Uma pena, presa num parafuso, no fundo de um rio, que mais parece um mar.

REFERÊNCIAS

ALL aboard the dreamland Choo Choo. Direção: Paul Morrissey. In Trilogy Flesh Trash Heat. USA: Tartan DVD, 2005.

BOGDANOVICH, Peter. HAWKS, Howard. Disponível em <http://revistazingu.blogspot.com.br/2007/01/dhh-entrevista.html>. Acesso em 07 de junho de 2014.

BOLAÑO, Roberto. **Godzilla en Mexico** in Los Perros Romanticos. Ediciones Delirio: 2005

_____. **Gómez Palácio** in Putas Assassinas. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

_____. **Literatura e Exílio**. Tradução de Guilherme Freitas. Disponível em <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2013/12/caderno-22.pdf>. Acesso em 07 de junho de 2014

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

CASSAVETES, John. Disponível em <http://people.bu.edu/rcarney/cassoncass/gloria.shtml>. Acesso em 07 de junho de 2014.

CRÔNICA de Anna Magdalena Bach. Direção: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

END of a love affair, The. Direção: Pedro Costa e João Fiadeiro. In Ne Change Rien. USA: Cinema Guild, 2011.

FALCÃO maltês, O. Direção: John Huston. USA: Warner Home Video, 2010. Título original: The Maltese Falcon.

GOSTO de cereja. Direção: Abbas Kiarostami. USA: The Criterion Collection, 1999. Título Original: Ta'm-e gīlās...

HOMENS preferem as loiras, Os. Direção: Billy Wilder. USA: MGM (Video & Dvd): 2011. Título Original: Some like it hot.

JORGE, João Miguel Fernandes. **Durante um Exercício de Filosofia** in A Jornada de Cristovão de Távora, Segunda Parte. Editorial Presença, 1988.

KAFKA, Franz. **Aforismos reunidos** (livro eletrônico). Introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. **O Exame**. Disponível em <http://contosdocovil.wordpress.com/2008/05/28/o-exame/>. Acesso em 07 de junho de 2014.

SANGUE de um poeta, O. Direção: Jean Cocteau. USA: Imports, 2008. Título original: Le sang d'un poète.

STRAUB, Jean-Marie. In Straub & Huillet-The Making of Anna Magdalena Bach (1967) EN,PT. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3KFHKa5SLSQ>. Acesso em 07 de junho de 2014.

STEVENS, Wallace. **Quarto Cinza**. Tradução de Sueli Cavendish. Disponível em <http://coreseletras.wordpress.com/2012/08/05/wallace-stevens-and-the-gray-room/> . Acesso em 07 de junho de 2014.

TRONO manchado de sangue. Direção: Akira Kurosawa.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PASSEIO ao campo. Direção: Jean Renoir. France: BFI, 2006. Título Original: Um partie de Campagne.

PETTER. **Some Polyphony** in Some Polyphony. UK: Border Community, 2006.

ROHMER, Eric. Conte des quatre saisons por Éric Rohmer. Disponível em <http://cine-resort.blogspot.com.br/2012/10/conte-des-quatre-saisons-por-eric-rohmer.html>. Acesso em 07 de junho de 2014.

TELEFON TEL AVIV. **The Birds** in The Birds. Alemanha: BPitch Control, 2012.

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