



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

BRENO DE LACERDA CARVALHO

CONTRATEMPO

FORTALEZA
2019

BRENO DE LACERDA CARVALHO

CONTRATEMPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Graduação de Cinema e Audiovisual como exigência
para obtenção do título de Bacharel em Cinema e
Audiovisual, pela Universidade Federal do Ceará.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Furtado

FORTALEZA
2019

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)

C321c Carvalho, Breno de Lacerda.
Contratempo / Breno de Lacerda Carvalho. – 2019.
18 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Furtado.

1. Tempo. 2. Memória. 3. Arquivo. 4. Processo. 5. Ensaio. I. Título.

CDD 791.4

BRENO DE LACERDA CARVALHO

CONTRATEMPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Graduação de Cinema e Audiovisual como exigência
para obtenção do título de Bacharel em Cinema e
Audiovisual, pela Universidade Federal do Ceará.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Furtado

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Deisimer Gorczewski
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ada Beatriz Gallicchio Kroef
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À Symone, minha mãe, pelo amor e cuidado em todos os momentos deste processo e da vida,

Ao Roberto, meu pai, que apesar das divergências políticas sempre me proporcionou todo o conforto para seguir meus próprios ideais,

À Ivone, minha avó, por todos os tercinhos rezados para mim e sua presença constante na minha vida desde a infância,

À Juliana, minha irmã, pela grande amizade e pelo carinho durante todo meu processo de formação acadêmica e de vida,

À Helô, pelos anos de companhia, pelos momentos de tranquilidade entre os corres da vida e por me ajudar com a tradução na reta final desta escrita,

À Sarah, pelas indagações decisivas para este processo, pela força compartilhada nos momentos de desestabilização, pelas idas e vindas ao longo dos anos,

Ao Gilberto, por partilhar comigo uma vasta bibliografia durante a escrita do projeto,

À Ada, pelas andanças na filosofia e suas aulas, que me marcaram e me colocaram em movimento,

À Deisimer, pelo contato com a pesquisa, com os primeiros riscos da escrita e pelas lembranças ao longo dos anos,

À Beatriz, minha orientadora, e todo o corpo docente do curso de cinema e audiovisual, pelos percursos indispensáveis para meu pensamento artístico, acadêmico e pra vida.

RESUMO

Uma investigação com o espelho talvez tenha sido uma alavanca para que eu começasse a gravar naquele tempo. Entre 2015 e 2016 fiz uma série de vídeos que, inicialmente, não pretendiam ser montados. Ainda em 2016, reuni todo o material e, levado por uma vontade de aproximar aquelas imagens, montei um filme. Durante o processo de montagem, fui conduzido a imagens de outros tempos que foram se misturando e compondo um corte que buscava em uma escrita ensaística caminhos para jogar com a multiplicidade do arquivo que se revelava.

Em algum dos anos seguintes, deletei todo o projeto para me forçar a remontar aquele material. Em 2018, escrevi um projeto intitulado *Contratempo*, que remetia a este mesmo arquivo e pretendia retornar ao material e propor um novo corte que não pretendia reconstituir o corte anterior, mas usá-lo como guia para propor novas abordagens. O projeto, no entanto, não foi realizado.

Contratempo também dá título para o presente memorial que olha para o filme montado em 2016 e o entende como mais um vestígio de um processo que não tem interesse em delimitar onde começa e onde termina.

Palavras-chave: Tempo, Memória, Arquivo, Processo, Ensaio.

ABSTRACT

A starting point for me to begin recording at that time might have been an investigation with the mirror. Between 2015 and 2016 I made a series of videos that were initially not meant to be edited. In the same year, I gathered all the material and driven by a desire to bring those images closer together, I created a film. During the editing process, I was led to images from former times that started to mix together assembling a cut that through an essayistic writing aimed for ways to play with the multiplicity of the revealed file.

In the following years, I forced myself to remake the film by deleting it's first assignment. In 2018, I wrote a project entitled *Contratempo*, which referred to the same archive purposely returning to the material while coming up with a new cut that intended not to recreate the previous cut, but to use it as a guide to propose new approaches. The project, however, was not continued.

Contratempo is also the title of this memorial that looks at the film set in 2016 and sees it as another process vestige that has no interest whatsoever in delimiting where it begins and where it ends.

Keywords: Time, Memory, Archive, Process, Essay.

Em 2015 tive curiosidade por filmar a mim mesmo. Posicionava a câmera no tripé, ficava diante dela e fazia pequenos vídeos. A princípio, apenas me colocava em diversos ângulos e me movimentava dentro dos planos, sem dizer nada. Havia uma vontade de investigar o próprio corpo e a câmera surgiu como um dispositivo que possibilitaria a criação desse tipo de imagem, a imagem de si mesmo.

Estes vídeos, que mais tarde entrariam no filme como autorretratos, driblavam a constatação da impossibilidade de olhar o reflexo do próprio rosto no espelho sem ser olhado de volta por ele. A câmera entra como um “espelho de reflexão atrasada” e me filmo para me pegar desprevenido, para apreender meu próprio olhar distraído.

Em algum momento do processo, decido falar para a câmera, com a câmera. O que antes se limitava aos pequenos gestos e diferentes ângulos que poderia acessar na minha própria imagem, agora adentrava em uma outra esfera, a da voz. Lembro de ter incorporado ao filme parte do material que havia acumulado dentro desta proposta da câmera como espelho, mas não havia revisitado os vídeos em que apareço falando, gesticulando. Os vídeos em que falo acabam por se tornarem uns dos poucos materiais com informações verbais sobre o que estava pensando na época, já que não mantinha nenhuma escrita sistemática paralelamente ao processo.

Talvez me incomode a ideia de me deparar com antigas inquietações. Um certo medo não de que elas sejam imaturas ou ultrapassadas, mas de perceber que podem ser as mesmas de hoje. Foi escrevendo este memorial que fiz este retorno e me ouvi falar das questões daquela época. Em algum momento, falo sobre o processo de estar me filmando. Falo sobre não saber o que fazer com esses vídeos ou ainda se não seriam meramente uma curiosidade que acabou materializando-se em material audiovisual, mas tal material não seria necessariamente útil posteriormente.

Muitas destas questões ainda me perturbam, até mesmo nesta atual escrita, já que ao longo do processo me deparei com muitas situações que sempre apontavam para uma lógica categorizante: é ou não é um filme? Onde termina o processo e onde começa a obra? Tais considerações acabam por limitar a fluidez de um processo que se perde tentando fazer separações. Sempre me pego separando o que é um exercício do que é um trabalho, o que é uma mera curiosidade do que seria um material para um filme. Um

salve para os meros deslumbramentos.

*

Em outro momento de um dos vídeos, me gravo falando sobre a figura do círculo e como ela me fascina. A ideia de fazer um corte em qualquer ponto do círculo e marcar ali, ao mesmo tempo, o começo e o fim do desenho da circunferência. Essa atração pelos paradoxos vem marcando todo o processo e é na montagem que vou me dando conta de como isso tudo aponta para um fazer ensaístico.

*

O ano vira e, logo no início, fico bastante doente. Acabo forçado a passar um mês em casa, quase acamado. As doenças mexem profundamente comigo, é delas que tiro os maiores aprendizados. Nessa época estava meio depressivo, o sono não era tranquilo. Em uma dessas madrugadas, levantei e vi pela minha janela a janela de um apartamento no prédio da frente. Morava em um apartamento com meu pai onde havia um varandão que conectava as portas de todos os outros apartamentos e dava para outros prédios da vizinhança. Entre meu condomínio – uma construção de dois andares, onde eu morava no segundo – e os outros pequenos prédios, um terreno abandonado ao mato.

Na janela que avistei havia um homem perambulando pelo seu apartamento, de um lado a outro, como se falasse sozinho. Passei um tempo observando e decidi armar o tripé com a câmera para gravar. A câmera é uma compacta, simples, mas que possui um zoom que aproxima até vinte vezes seu assunto. Com ela, chegava ao lado da janela deste vizinho que me intrigou por estar tão acordado naquela hora da madrugada quanto eu. Isso daria início a um outro período em que passei a filmar as janelas.

Mãos passando por interruptores e desligando as luzes, alguém na rede assistindo televisão, luzes desligando, uma mulher joga algo do primeiro andar para alguém na calçada, cortinas abrem e fecham sozinhas. Eram assim as imagens que se formavam nos vários quadros empilhados, nas janelas. A atividade dos vizinhos começou a me interessar, talvez porque já estivesse me sentindo muito solitário e recluso.

Comecei a enxergar relações entre os processos de filmar a mim mesmo e filmar os vizinhos. Espelhamentos começavam a surgir e de repente percebia como aquela primeira imagem, de olhar-se desprevenido, agora estendia-se para um outro, em seu apartamento. Embora, em alguns aspectos, essas duas imagens de um indivíduo desprevenido tenham suas semelhanças, o que poderia marcar a principal diferença entre elas seria a consciência do indivíduo filmado da presença da câmera.

Esta questão retorna durante este período de captações, quando, ao gravar da garagem do condomínio o fluxo dos carros na avenida, um dos motoristas que para no semáforo percebe a câmera posicionada em um tripé. Sabendo que pode estar sendo filmado, ele sobe seu vidro fumê e desaparece nas sombras de seu carro. Essa rápida inversão do jogo entre observador e observado me fez pensar em como lidar com as relações de intimidade que envolviam o ato de filmar outra pessoa. Neste período, seguia filmando a mim e os vizinhos, mas não havia um motivo, uma finalidade. Ainda não havia uma noção de material ou de arquivo.

A partir de mim passei a filmar a minha casa. E dos vizinhos, a vizinhança. Olhava para os objetos da casa e os objetos do mundo, os entornos, as chuvas. Colecionava imagens dos gatos, das pessoas passando na calçada, pequenos detalhes da vida naquele tempo que se tornaram arquivo. Embora não filmasse todos os dias, o processo foi seguindo quase como um diário. Decidi fazer uma delimitação espacial e tudo seria filmado dentro das dependências do condomínio em que morava. Aos poucos, esta escolha começou a se mostrar nas imagens. Molduras e anteparos se sobrepunham aos planos e se juntavam a imagens filmadas através das venezianas da minha janela. As chuvas começavam e vinham torrenciais, recortando ainda mais os limites do lote, formando uma cortina d'água que bloqueava a saída. Estava ilhado.

*

Em algum momento de 2016, decido olhar para este material acumulado do ano passado até então. Ao fazer algumas aproximações, percebo diversas relações entre as imagens e começo a pensar em possíveis composições. Este movimento me leva a uma outra percepção do material, que durante sua produção não tinha nenhum direcionamento específico, mas agora era tensionado e começava a revelar outros caminhos. Foi no

próprio programa de edição, na linha do tempo¹, que as imagens foram se encadeando e sugerindo mais e mais relações, em uma deriva que me levou a imagens mais antigas, de anos atrás, da época em que havia comprado a câmera.

Os testes de câmera feitos em 2014 revelam, despretensiosamente, um outro tempo e todo um mundo que já foi reconfigurado e abre caminho para a assimilação de uma outra camada temporal ao filme que foi pensado em 2016. Esta multiplicidade de imagens e tempos me fez perceber, apenas no processo de montagem, que todos aqueles elementos constituíam um arquivo.

A montagem foi realizada apenas em uma madrugada, num fluxo contínuo. Um texto foi surgindo do próprio encadeamento proposto pelas imagens, que foram conectando-se uma às outras a medida em que o processo avançava. Conforme o texto ia se compondo, parava para gravar com o celular a minha voz, aos sussurros – para que meu pai não acordasse, já que a janela do meu quarto dava para a do quarto dele. Foi assim que se montou um corte único do filme que nunca recebeu um título e que seria retomado em um projeto escrito em 2018. Segue uma transcrição livre do filme, realizada durante a escrita deste projeto:

O filme começa com frames em baixa resolução de um dos vídeos em que me filmo. Minha voz em off inicia a narração de um texto – que foi se compondo durante o processo de montagem – que acompanha todo o filme pensando com e sobre as imagens. Falo do olhar diante do espelho, que é sempre correspondido por ele mesmo. “Me filmava pra tentar me pegar desprevenido.” A partir deste momento, o texto e as imagens vão dando conta do que filmo: filmo os objetos da minha casa, as facas, uma estante com um vaso, o gato salta entre as prateleiras, filmo uma das visitas da minha irmã. Ela sempre me lembra a casa da minha mãe, que é a casa da minha vó e também da minha irmã. Esse movimento me faz buscar, durante o próprio processo de montagem, imagens que fiz com a mesma câmera logo quando a comprei e ainda morava na casa delas. O filme se desvia para esse outro tempo, quando

¹ Espaço no programa de edição de vídeo onde são postos os arquivos para serem editados.

o quintal da casa ainda era tão verde e a nossa cachorrinha, a Nane, tão forte. É no espaço do quintal que desenvolvo, no texto, uma primeira tentativa de contar uma história. Levado pelas imagens da Nane, conto sobre o que minha mãe me falou uma vez, que depois que a cachorrinha morreu, um dia chegou a escutá-la pedindo comida perto da mesa. O texto conclui: “Pode parecer uma história de terror, mas pra mim é uma história de amor”. A janela de um apartamento e um homem por trás dela que caminha de um lado pro outro. Essa foi a primeira imagem que fiz de uma série de imagens dos meus vizinhos. O texto segue narrando aquilo que filmo: as janelas dos vizinhos, filmo a mim, filmo os gatos. Uma sequência brinca com imagens dos meus gatos e as imagens de um gato de rua. “O que pensa o gato de rua do gato doméstico? O que pensa o gato doméstico do gato de rua?”. E é através da ronda noturna dos gatos que chego até a garagem do condomínio. Um dos meus gatos observa a rua através do portão gradeado. Uma câmera baixa tenta simular a visão do gato. “Isso é o que ele vê”. Vários carros cruzam o plano, até que o semáforo para e aos poucos vão compondo uma fileira. Um dos carros para bem no centro do plano, de vidros abertos. Seu motorista percebe a câmera e, momentos depois, sobe seu vidro. “Por trás de seu vidro fumê, agora era ele quem me observava”. Através das frestas do mesmo portão, o plano seguinte surge junto com as chuvas. “O céu era tão cinza que já não se sabia se era começo de dia ou começo de noite. Ouvia o galo cantar no final da tarde. Até os animais estavam perdidos no tempo”. Uma rolinha, descansando sobre o fio do poste, é a imagem ao lado do texto, que discorre sobre uma distopia em que um espelho é colocado de frente pro tempo que passa a correr na direção contrária: “ao invés de caminhar para a morte, caminharíamos para o esquecimento”. Essa suspensão acaba quando as imagens do começo do filme retornam, agora em movimento. “Me filmo”. Nas últimas imagens, o filme se revela uma carta. “Te filmo”. A imagem de alguém que observa a chuva na janela: “Dói pensar que essa imagem um dia vai caber dentro dessas pastas cheias de imagens do passado”. O filme se conclui com a imagem de uma vegetação molhada pela chuva. “No terreno ao lado cresce uma vegetação que é exterminada a cada trimestre e volta a crescer como se nada tivesse acontecido. Olhando todo dia nem dá pra notar o quanto aquele mato cresceu”.

Na montagem buscava tensionar as relações com o real e pensar formas de criar narrativas ficcionais através do recurso da voz *off*, construção de trilha sonora – introdução de ruídos – e musical, intervenção na imagem – uso de *slow motion*, planos recortados, zoom, *frames* congelados. O filme lidava com essa vontade de manipular o tempo como quem manipula as imagens na mesa de montagem, desacelerando e cortando os planos, reordenando e brincando com a duração das coisas, das épocas.

O que ia se fazendo como uma coleção de imagens no período das captações, na montagem foi se tornando também um diário de processo, revelado em um filme que toma seu próprio percurso como matéria fílmica. O primeiro momento desta montagem dá conta de narrar este processo que me levou a captar todo o material, mas logo abandona o formato de diário, subvertendo sua cronologia para se lançar através dos tempos, em outras reflexões.

*

A montagem me fez voltar à questão da intimidade, logo trazida pela ideia de filmar a si mesmo, filmar a própria casa, jogar com imagens do cotidiano. Penso que estas relações de intimidade estão dadas não apenas pela exposição da própria imagem, da própria voz ou por revelar espaços íntimos, mas porque mesmo me aproximando do que há de privado como a imagem de um vizinho em seu próprio apartamento, há sempre a minha presença por trás da câmera, que reflete, por outras vias, o próprio espaço em que me encontro, a minha própria intimidade. Se crio um autorretrato ao montar uma câmera sobre um tripé e ficar diante dela, na montagem o autorretrato se compõe na aproximação de todas as imagens que produzi, junto aos relatos pessoais e reflexões sobre o processo.

Entretanto, esta noção de retrato talvez não dê conta de pensar nas relações de inversão entre o papel de observador e o papel de observado, como no momento em que sou olhado de volta pelo homem que se fecha por trás do vidro escuro de seu carro e se torna, ele próprio, o observador invisível que há instantes eu era. A desestabilização do jogo entre quem retrata e quem é retratado acabam por desestabilizar também a ideia de um autor que se retrata. O auto-retrato então não surge como imagem fiel da identidade

de seu autor – já que a própria identidade não é fixa ou permanente e não cessa de se desassemelhar também em fricção com o próprio processo, borrando as delimitações entre sujeito e objeto, autor e obra.

*

Uma mesma imagem ganha outros aspectos quando lançada através do tempo. Os espaços de intimidade, os ambientes domésticos, os acontecimentos banais que compõem o filme, já não se enquadram como imagens cotidianas. A imagem cotidiana parece estar localizada em um tempo e, hoje, distante das configurações espaçotemporais da época em que o filme foi montado, já não tenho a mesma rotina e meu imaginário de cotidiano é outro.

Para além de uma perspectiva pessoal do cotidiano, as relações que se formam no filme parecem distorcer os lugares cotidianos, onde o espaço íntimo do lar se mostra no apartamento do vizinho, recortado e aproximado pelo olhar de um observador invisível; um rosto familiar que surge em meio a um teste de câmera. Apesar de englobar elementos corriqueiros, estas distorções, provocadas ora pela aproximação das imagens na montagem, ora pela própria forma como foram produzidas, desviam as imagens de uma lógica que as considera unicamente como imagens do cotidiano para servirem de pontos de apoio para prosseguir com a reflexão.

*

O contato com a obra de Agnès Varda, Chris Marker, talvez tenha sido o que me levou a pensar a relação do texto, da voz, com as imagens, com o arquivo. Havia algo em seus filmes que me gerava uma forte atração, havia um movimento de deriva, um ritmo. Não sabia muito bem dizer o que era. Foi mais tarde que descobri a dissertação de mestrado de Marília Rocha, cineasta mineira, diretora de *A Falta Que Me Faz* (2009), através de um dos filmes de Varda que me marcou muito, *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), que é um dos três filmes analisados em sua escrita.

*O Ensaio e as Travessias Do Cinema Documentário*² incorpora também *Sans Soleil* (1983), de Marker, e *Lost Lost Lost* (1976), de Jonas Mekas – o qual revisei e trouxe muitas perspectivas com relação a produção das imagens – para falar de “um caráter múltiplo e insubordinado”, de uma “inflexão ensaística” que aproximaria os três filmes. É através desta dissertação que me aproximo de um corpo teórico que já lida com muitas questões pertinentes para o filme montado em 2016 e percebo similaridades entre os movimentos narrativos do filme e a composição da escrita ensaística. Busco, em tais semelhanças, menos encaixar o corte de 2016 em uma suposta categoria de filme-ensaio do que encontrar nos gestos ensaísticos caminhos para pensar todo o processo, que se estende até a escrita deste memorial. Sobre a indeterminação do ensaio como forma ou gênero, Rocha (2006) admite:

A única maneira de o considerarmos um gênero seria estabelecer como seu único ponto de consistência justamente a ausência daquilo a partir do que geralmente se demarca um gênero. [...] Em lugar de uma categoria ou gênero, gostaríamos de conceber o ensaio antes como um modo, retórico ou poético, de compor [...]. (p.19).

O interesse do filme pela deriva, pelos opostos, pelas relações de alteridade que permeiam o filmar a si e filmar o outro, filmar o gato doméstico e o gato de rua, ou propor micronarrativas ficcionais em meio a imagens de caráter documental, encontra em um modo ensaístico de composição uma forma de lidar com a multiplicidade de seu arquivo.

[...] em um mesmo texto (ou filme), a alternância entre o eu e o outro, o estar aqui e simultaneamente alhures, o falar de si para falar do mundo, ou falar do mundo para dizer de si. A tentativa de aproximação do objeto a ponto de a ele se fundir e, ao mesmo tempo, a manutenção da distância necessária para que se prossiga a reflexão. Encanta-nos a possibilidade de o pensamento exercer-se em pleno movimento, e tornar-se capaz de se deparar com a poesia imperfeita e impermanente da vida. (ROCHA, 2006, p.18).

² Dissertação de Mestrado de Marília Rocha de Siqueira apresentada em 2006 ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ainda em Rocha:

[...] ao unir os opostos, o ensaio conserva suas diferenças e mantém o paradoxo. Não se trata de promover um meio termo, um lugar intermediário entre dois extremos, mas resgatar o que pertence ao mesmo tempo a todos os extremos, sem desmembramento. Simultaneamente, há o peso e a leveza, o ativo e o passivo, o consentimento e o esforço, o passado e o presente. (p.23).

*

Algum tempo depois de finalizar a montagem do filme, deletei todo seu projeto³ numa tentativa de me forçar a retornar ao material e propor um novo corte. Algo me incomodava na estrutura do filme. Me restou apenas todo o material bruto e um produto final, o filme exportado e hospedado em uma plataforma online. As captações haviam cessado e a câmera ficou guardada durante tempos, vindo a ficar com defeito e sem uso. Hoje já não sei dizer se parei de filmar porque ela apresentou problemas, ou se ela, por ter ficado muito tempo guardada, parou de funcionar.

Tempos se passaram e não retornei ao material. Ter excluído a montagem foi o ponto de partida para a escrita de um projeto, tempos depois, em 2018, que seria desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso. A ideia era partir de um filme que foi perdido, não para reconstituí-lo, mas para tomá-lo como um guia, uma espécie de roteiro audiovisual para uma nova montagem, um novo filme. A premissa de um filme-roteiro surgiu a partir da transcrição do filme realizado em 2016, anteriormente anexada a este memorial.

Na escrita do projeto, refletia sobre como abordar o mesmo arquivo, anos depois:

Ao ter como objeto não apenas todo o material de arquivo, mas o próprio corte que foi perdido, mais uma camada autorreflexiva surge para dar conta de um filme que toma seu próprio processo de construção como objeto. Soma-se também uma nova camada temporal ao me apropriar de um corte que, em sua época, já buscava lidar com questões temporais através dos arquivos e, tornou-se, ele próprio, um arquivo.

³ O projeto do qual falo aqui se trata do arquivo gerado pelo programa de edição, não do projeto escrito.

Sobre esta noção de um filme-roteiro, escrevo:

Enquanto as diretrizes do roteiro – que surge antes do material bruto – são as indicações para a captação das imagens e sons, o filme-roteiro é o próprio encadeamento dessas imagens e sons, sua forma já montada. Mais uma vez aparecem os paradoxos: sendo o roteiro escrito anteriormente ao processo de captação de um filme, este filme-roteiro do qual falo surge *a posteriori*.

Agora, já em contato com a ideia de uma inflexão ensaística que poderia atravessar este novo processo de montagem, pretendia partir desta desorganização do ensaio para colocar em movimento as etapas normalmente fixas de produção de um filme.

*

Ao reler este projeto hoje, percebo que muitas vezes me refiro ao filme realizado em 2016 como um experimento. De fato, existem várias questões técnicas que o impossibilitam de circular no dispositivo cinema, já que, sua única forma de exibição, um corte já exportado, tem todo seu texto, sua narração em *off*, gravada em baixa qualidade. Sem acesso a seu projeto, não é possível substituir sua narração por um áudio de melhor qualidade, nem mesmo fazer refinamentos no corte, que é único, inalterável.

Se tive dúvidas em como me referir a este corte, se era ou não um filme, talvez fosse menos pelos seus aspectos técnicos do que em nome de um filme por vir. Reforçar a ideia de um experimento frente a ideia de uma obra concluída parecia apenas manter as dualidades. Decidi então tomar como filme o corte de 2016, não para reivindicar sua identidade como cinema, mas para lidar com uma problemática que insistia em encerrar o processo dentro de uma temporalidade linear.

Foi este movimento que me fez abandonar a ideia de montar um novo filme para me lançar numa escrita que olha pros vestígios. O filme montado é um vestígio deste processo tanto quanto qualquer um dos vídeos produzidos que não foram incorporados em sua montagem. Também é vestígio o próprio memorial que vai se escrevendo, deixando rastros, indo e vindo, desdobrando o processo até hoje.

Se escolho não montar um novo filme do zero, é porque não existe uma estaca zero. Onde começa e onde termina o processo? Começa quando adquiro a câmera? Termina com a escrita deste memorial?

*

Mais adiante na escrita deste memorial percebo o quanto sua própria feitura se aproxima da forma como o filme foi se construindo. A ausência de uma escrita sistemática contemporânea ao processo de captação e montagem do filme me faz revisitar outros tempos e recriar memórias, estados mentais, modos de pensar que se reconfiguraram, para compor uma escrita que é desenvolvida hoje.

Longe de estabelecer uma relação de fidelidade e se colocar como um relato verídico, esta escrita é atravessada por inevitáveis ficcionalizações e, ao lado do filme, se revela também como escrita de si. As idas e vindas, as quebras de continuidade, pedem uma composição que não seja subordinada a uma hierarquia de tópicos ou capítulos. Isto me leva a suprimir, naturalmente, o sumário.

As noções de montagem e escrita se confundem para propor um filme que se escreve e um memorial que se monta. O memorial vai se fazendo de blocos que, aproximados, conduzem o pensamento sobre os percursos da escrita do filme e os percursos de sua própria montagem, fazendo saltos temporais, juntando recortes de um arquivo que deixa de ser somente audiovisual para englobar toda a escrita que vai surgindo. Estes movimentos lançam a escrita ao risco, aos desvios, e desorganizam sua estrutura:

[...] esse aspecto arriscado e vagabundo remete a um movimento antitotalizador, capaz de fabricar tão-somente verdades provisórias e descobertas parciais. Sua liberdade é poder reconhecer que, se algo ficou para trás, nada o impede de retornar e esboçar um novo caminho. [...] Tanto a aspiração pela completude e a continuidade são renunciadas em favor do inacabamento e da descontinuidade, que se tornam elementos primordiais de sua composição. (ROCHA, 2006, p.38).

Se este memorial se aproxima do ensaio, é apenas para nele encontrar força motriz de uma escrita que se cria em um outro ritmo, uma outra lógica que entrelaça os recortes, os vestígios, as imagens, os tempos.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust; Experiência e Pobreza; In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platós – capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. In: BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Forumdoc.bh.2001*. Publicação do 5º Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, 2001.

RACIÈRE, Jacques. *O novo endereço da ficção*. Folha de S. Paulo, 13 de Dezembro de 1998, Suplemento Mais!

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROCHA, Marília, *O Ensaio e as travessias do cinema documentário*. 2006. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SILVA, Wilton Carlos Lima da, *A vida, a obra, o que falta, o que sobra: memorial acadêmico, direitos e obrigações da escrita*. 2015. Revista Tempo e Argumento, v. 7, n. 15. 2015.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

Les glaneurs et la glaneuse (Agnès Varda, 2000, França, cor, 35mm, 82min)

Sans soleil (Chris Marker, 1982, França, cor, 35mm, 110min)

Lettre de Sibérie (Chris Marker, 1957, França, cor, 35mm, 61min)

Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas, 1949-63/1976, EUA, cor e p/b, 16mm, 180min)

Walden: diaries, notes and sketches (Jonas Mekas, 1969, EUA, cor, 16mm, 180min)