**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

MIRELLA MARTINELLI MAGNOLI

**A representação da subjetividade
no longa-metragem *Joana***

São Paulo

2011

MIRELLA MARTINELLI MAGNOLI

**A representação da subjetividade
no longa-metragem *Joana***

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de
Mestre em Ciências pelo
Programa de Ciências da Comunicação

Área de Concentração:
Estudo dos Meios e da Produção
Mediática

Orientador: Prof. Dr.
Roberto Franco Moreira

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo**

Magnoli, Mirella Martinelli

A representação da subjetividade no longa-metragem Joana
– São Paulo : M.M. Magnoli, 2011.

143 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Franco Moreira

1. Argumento cinematográfico do longa-metragem Joana 2.
Mulheres e homens de meia idade no Brasil contemporâneo 3.
A representação da subjetividade no cinema 4. O monólogo
interior na literatura 5. Formato do argumento cinematográfico.
I. Moreira, Roberto Franco II. Título

AGRADECIMENTOS

À Erica Martinelli Munhoz e Danielle Breyton, pelo acompanhamento de meu percurso.

À Flávia Cesarino Costa e Rubens Rewald, pelas importantes observações e sugestões na banca de qualificação.

À Silvia Helena Cardoso e Vera Barbosa, pela criativa participação na sessão de fotografias para o projeto.

À Walter Macedo Filho e Ede Oliveira e Silva, pela dedicada leitura do argumento cinematográfico.

À May Parreira e Ferreira, pela generosa preparação e revisão do texto final.

À Maria Teresa Rocco, pela valiosa colaboração psicanalítica.

E, especialmente, ao Prof. Dr. Roberto Franco Moreira, pela cuidadosa e estimulante orientação.

“[...] Se volto pra mim
Pouso na terra
E é macio saber
Que isso não me assusta
Que já não me assusta
E me *gusta* voltar”

Zélia Duncan

RESUMO

MAGNOLI, Mirella Martinelli. **A representação da subjetividade no longa-metragem *Joana***. 2011. 143 fl. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O argumento cinematográfico para um filme de longa-metragem ficcional é tema central da presente dissertação. Para tal, foi realizada uma pesquisa baseada em dois eixos. O primeiro, o tema do filme (a relação entre os universos feminino e masculino na faixa de meia-idade no Brasil urbano contemporâneo); o segundo, a abordagem cinematográfica (representações da subjetividade no cinema). No século XX, enormes transformações colocaram a mulher em um novo lugar no tecido social. O homem contemporâneo viu seu lugar histórico ser abalado por essas transformações e ainda não se reposicionou. O descompasso entre feminino e masculino colocou num terreno de imensa dificuldade o relacionamento de casal, hoje pouco normatizado por regras sociais. Este tema é tratado em *Joana* do ponto de vista subjetivo da personagem principal. Na linguagem cinematográfica, a subjetividade, concebida como um nível específico da narração, compartilha com o espectador os olhos e ouvidos do personagem, e/ou o mergulho em sua mente. Algo para além do formal é necessário para que um filme expresse alto grau de subjetividade do personagem. Esta pesquisa examina alguns longa-metragens contemporâneos, localizando como é representada a subjetividade: o ponto de vista ótico, o comportamento do personagem, a expressão do mundo interno, a linguagem. É realizada uma incursão na literatura que compara o monólogo interior à voz dos pensamentos dos personagens no cinema e discrimina outras atividades mentais que no cinema podem ter outras representações além da palavra. As necessidades específicas de expressão dessa história, focalizada pela personagem principal, provoca a discussão sobre a forma da escrita do argumento e roteiro cinematográfico. São examinados textos de Sergei Eisenstein que tratam de estratégias para escrever roteiros, em que a emoção é privilegiada. Busca-se um formato específico para o argumento cinematográfico desta história. Circunscreve-se um campo de representações da subjetividade para o argumento em questão. Apresenta-se o argumento em seu sétimo tratamento.

Palavras chaves: Argumento cinematográfico. Subjetividade. Ponto de vista. Filme longa-metragem. Mulher.

ABSTRACT

MAGNOLI, Mirella Martinelli. **The representation of subjectivity in the feature film *Joana***. 2011. 143 fl. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Treatment for a fictional long-feature film is the central theme of the present dissertation. Research was conducted based on two axes: the first on film theme (the relation between middle-aged males and females living in urban areas of Brazil nowadays); the second on film language (representations of subjectivity in film). The 20th Century saw huge changes with women taking a new place in social life. As a result, contemporary men saw their historic place unsettled and have not yet repositioned themselves. The mismatch between the new male and female social positions brought great difficulties to relationships, which nowadays are regulated by very few social standards. This theme comes up in *Joana* through the main character's subjective point of view. In film language, subjectivity, conceived as a specific level of narration shares with the viewer the character's eyes and ears, and/or allows the viewer to get right inside the character's mind. Something beyond the merely formal is required for a film to express high levels of character subjectivity. This research examines some contemporary fiction films, analyzing how subjectivity is represented: the optical point-of-view, character's behavior, expressions of character's inner world, character's speech. A literature review compares inner monologue to how characters' thoughts are depicted in film. It also discriminates between other mental activities that can be better expressed in film by different representations other than words. The specific expression needs of this story, based on the focal character, bring on the discussion of script and film treatment writing formats. Sergei Eisenstein's writings dealing with screenwriting strategies to privilege emotion are examined. A specific format for the film treatment of this story is searched. A range of representation of subjectivity for this film treatment is defined. The seventh draft of the film treatment is presented.

Kew words: Film treatment. Subjectivity. Point of view. Feature film. Woman.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	capa
Foto 2 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	4
Foto 3 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	22
Foto 4 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	61
Foto 5 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	61
Foto 6 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	61
Foto 7 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	61
Foto 8 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	61
Foto 9 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	78
Foto 10 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	83
Foto 11 – Estudo para a personagem Joana (atriz Vera Barbosa, fotografia Silvia Helena Cardoso)	84
Foto 12 – Estudo para a personagem Joana (atriz Vera Barbosa, fotografia Silvia Helena Cardoso)	84
Foto 13 – A atriz Vera Barbosa como Joana (fotografia Silvia Helena Cardoso)	136

LISTA DE SIGLAS

PP	Primeiro Plano
PPP	Primeiríssimo Plano
PV	Ponto de vista

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. MULHERES E HOMENS DE MEIA-IDADE NO BRASIL CONTEMPORÂNEO ..	11
3. A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE NO CINEMA	22
3. 1. Ponto de vista ótico	25
3. 2. Comportamento da personagem	30
3. 3. Expressão do mundo interno da personagem	33
3. 4. Linguagem	47
4. O MONÓLOGO INTERIOR NA LITERATURA	51
5. FORMATO DO ARGUMENTO E ROTEIRO CINEMATOGRAFICO	61
5. 1. Experiências de formatação	63
5. 2. Eisenstein e a forma da escrita no roteiro	70
5. 3. Algumas observações sobre a utilização de recursos gráficos	74
5. 4. O formato escolhido para o argumento cinematográfico de <i>Joana</i>	76
6. CONCLUSÃO	78
7. JOANA – O ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO	83
REFERÊNCIAS	137
ÍNDICE DOS FILMES CITADOS.....	143

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é um argumento cinematográfico para um filme de longa-metragem ficcional, intitulado *Joana*, acompanhado da pesquisa que foi efetuada para a realização do argumento.

O projeto desenvolvido para o filme *Joana* debruça-se primordialmente sobre o mundo interno da personagem principal, enfocando a relação entre o universo feminino e o universo masculino de nível sócio-cultural elevado no Brasil urbano contemporâneo.

O que norteou este trabalho foi a criação do argumento cinematográfico. Para tal, dois outros objetivos se desenvolveram: uma pesquisa sobre o tema retratado no argumento cinematográfico e outra sobre as formas de representação do mundo interno de um personagem no cinema.

Joana conta a história de uma mulher de meia-idade, cantora, que tem uma filha jovem e está separada de seu segundo marido há dez anos. Joana, mulher independente que vive numa metrópole brasileira do século XXI, está sem companheiro. Seus encontros amorosos com homens seriam uma comédia... se não lhe doessem tanto.

Com as enormes mudanças que, na segunda metade do século XX, colocaram a mulher em um novo lugar no tecido social, o tema da relação masculino-feminino ganha novo enfoque. O processo de reposicionamento da mulher se iniciou ainda na Revolução Industrial, passou pelo ferrenho feminismo que despontou nos anos 1920 e ganhou força na década de 1960. Ele foi regado com simpósios, livros, mesas redondas, encontros de mulheres, filmes, e outras formas de expressão artística. A mulher se repensou. O homem contemporâneo apenas muito recentemente começa a pensar qual é seu novo lugar. Demonstra sofrimento por ter perdido o lugar de primazia como provedor e portador da palavra de autoridade. O descompasso entre feminino e masculino na dinâmica dos reposicionamentos no mundo social, colocou num terreno de imensa dificuldade o relacionamento de casal, hoje não mais normatizado por regras sociais, mas entregue aos indivíduos em busca do encontro.

Esse tema é tratado em *Joana* pelo ponto de vista subjetivo da personagem principal.

Se todas as mudanças na narração deslocam o significado, o que é singular numa mudança para a narração subjetiva? Enquanto o texto outorga ao personagem a autoridade de contar a história, não faz nenhuma reivindicação quanto à confiabilidade da narrativa. Ao destacar uma fonte para a história, o texto é capaz de manter ativa aquela cadeia de hesitações que leva à verdade. Afirmções, crenças e ações sobre as quais o texto prefere não se responsabilizar, podem ser confinadas a um personagem.¹

O comentário de Edward Branigan a respeito da subjetividade é de especial importância. Meu interesse para este filme é a expressão do ponto de vista da personagem principal, visão única e singular de sua situação. Não se trata de uma tese feminista (ou pós-feminista), nem de uma abordagem sociológica do problema da mulher contemporânea cosmopolita diante do amor. Também não se trata de uma história de encontros e desencontros onde os personagens recebem uma quantidade de atenção mais ou menos equilibrada da narrativa. A narração da história é majoritariamente de Joana: ações, percepções, sentimentos, sensações, pensamentos, sonhos e memórias.

Utilizei textos psicanalíticos como quadro teórico de referência para a pesquisa do tema, além de textos no campo de estudo da filosofia. Artigos de periódicos, comunicação verbal de pares e a vivência da própria autora deste trabalho, também contribuíram para o estudo do tema. Para a pesquisa sobre formas de representação da subjetividade, utilizei a análise de filmes em que o ponto de vista subjetivo desempenha importante papel, e textos de teóricos da narrativa cinematográfica. Outras fontes de pesquisa da subjetividade vieram da literatura, dramaturgia, neurociência e psicanálise.

O trabalho compreende ainda uma experimentação sobre a forma da escrita do argumento cinematográfico, fazendo uma incursão por textos de Sergei Eisenstein, nos quais o assunto é abordado.

¹ BRANIGAN, E. *Point of view in the cinema*. Berlin: Mouton Publishers, 1984. P. 93, tradução nossa.

2. MULHERES E HOMENS DE MEIA-IDADE NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

“[...] não se podem produzir mutações sem passar por períodos de acomodação muito complexos.”

Silvia Bleichmar

O tema do longa-metragem *Joana* é a relação entre os universos feminino e masculino numa faixa de meia-idade (40 a 60 anos) de nível sócio-cultural elevado no Brasil urbano contemporâneo. A história se passa em São Paulo. Procurei compreender porque há tanto descompasso entre esses dois universos na atualidade, numa sociedade que se proclama de hábitos “modernos”, marcada pela “liberação sexual” dos anos 1960, e “à vontade” com sua própria sexualidade expressa de forma bastante visível, marca característica do país tropical.

No momento histórico em que a mulher² atingiu independência financeira, inserção no âmbito social, e alto nível intelectual, há uma dificuldade muito grande do homem se posicionar diante dela. Os desencontros amorosos, tão frequentes em nosso tempo, estão fortemente relacionados a uma indisponibilidade do homem se relacionar com a mulher como par, onde cada um se sustenta enquanto indivíduo. A grande maioria dos homens quer ter algum tipo de poder sobre a mulher, seja econômico ou social. Ao se sentirem em posição de inferioridade ou mesmo igualdade financeira ou intelectual, não se dispõem a ponderar que podem ter outros atributos mais desenvolvidos e aceitar os aspectos nos quais a mulher se sobressai como algo que pode fazer parte de uma interação para enriquecimento mútuo. Ocorre então uma disputa. Outra posição muito frequente é a falta de atitude. Hoje em dia, muitos homens se entregam a uma impotência, que vai desde a força de trabalho e criativa à impotência sexual. Desejam encontrar uma mulher rica que os sustente, ficam numa posição infantilizada em que gostariam que a mulher atuasse como mãe. E, por vezes, tentam compensar o complexo de inferioridade por meio da violência.

A questão se agrava quando a mulher de meia-idade no Brasil é enfocada. Em 2006, a Revista *Veja* publicou um artigo de capa afirmando que “9 entre 10 brasileiras que passam dos 40 anos solteiras, continuarão solteiras”³. As projeções para os próximos anos apontavam para uma probabilidade cada vez menor das mulheres brasileiras encontrarem maridos, principalmente na faixa daquelas com

² Refiro-me aqui à mulher do meu recorte de estudo. Num panorama global, há uma diversidade muito grande de situações sócio-econômicas e culturais, em que, em muitos casos, as mulheres ainda vivem posições de grande opressão.

³ MOHERDAUI, B. A Vida sem Casamento, *Veja*, São Paulo. Edição 1984, Nov. 2006.

diploma universitário⁴. Os dados colocaram em evidência o que muitas mulheres de meia-idade sentiam na pele: na classe sócio-cultural média/alta (formação universitária, profissionais atuantes com independência financeira), muitas estavam sem companheiro.

Em 2004, a Associação Psicanalítica de Porto Alegre organizou uma semana de debates a respeito da masculinidade. O seminário gerou um livro, *Masculinidade em Crise*, que trata da escuta do mal-estar na masculinidade no âmbito da clínica psicanalítica e no campo social. Não é um assunto que está apenas na discussão psicanalítica e sociológica, mas está nos bares, nos lares, nos ambientes de trabalho, no dia-a-dia de mulheres e homens. A relação da “terceira mulher”⁵ com o homem contemporâneo é um tema que pede espaço na atualidade.

Em seu trabalho, *O dilema da incomunicabilidade*⁶, Ciro Marcondes Filho discute as relações de gênero e estuda a mulher e o homem por meio dos escritos de alguns filósofos. “Nietzsche talvez tenha sido o primeiro filósofo que se dedicou a pensar a mulher [...]”⁷. Em seu estudo de *A Gaia Ciência*, Marcondes Filho assim interpreta o pensamento de Nietzsche:

Não são as mulheres que constroem a cultura mas os homens, “nós, artistas”, movidos pelo sonho, respondendo o efeito à distância da mulher, ao seu canto de sereia, ao maravilhoso apelo de sua voz, de sua delicadeza. Nós artistas, armados de nossa gigantesca arma fálica em busca da presa, primeiro em sonho, depois no ato efetivo da conquista.⁸

⁴ “Aos 30 anos, as mulheres têm 27,6% de chance de encontrar um marido (...); aos 35 anos, 17%; aos 40 anos, 13,7%; aos 45 anos, 10,1%. Através do censo do IBGE, constatou-se que o número de mulheres solteiras é bem maior agora do que há dez anos, e, na faixa daquelas com diploma universitário, a média aumentou de 20% em 1991 para 30% em 2000. (MOHERDAUI, B. A Vida sem Casamento. Ibid.)

⁵ designação de Gilles Lipovetsky para a mulher contemporânea, que não é a mulher depreciada pré-Idade-Média, nem a mulher enaltecida que começa a ser cultuada pelo código cortês do século XII. (LIPOVETSKY, G. *A terceira mulher*. Permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.)

⁶ MARCONDES FILHO, Ciro: *O Dilema da Incomunicabilidade*, texto não publicado. 2009.

⁷ Ibid. Parte I – As relações de gênero, 1. A caracterização da mulher em Nietzsche.

⁸ Ibid.

Marcondes Filho cita diversos textos onde Nietzsche reflete sobre a mulher. Por exemplo:

Em muitos casos de amor feminino, e, talvez, mesmo nos mais conhecidos, o amor é apenas um *parasitismo* dos mais finos, é um aninhar-se numa alma estranha, por vezes pôr-se a si mesma numa carne estranha – ah!, sempre sob as expensas do *hospedeiro*.⁹

Todas as mulheres são apuradas em exagerar na sua fraqueza, sim, elas são criativas na fraqueza e em se colocar como ornamento delicado, ao qual mesmo até uma pombinha pode machucar (...)¹⁰

Não é difícil notar o quão datados são esses conceitos. No mundo urbano ocidental contemporâneo, não é mais uma realidade que os homens ocupem uma posição de destaque quanto à construção de cultura. Mulheres também constroem cultura e agem na conquista. Podemos inclusive detectar muitas posições de fraqueza no homem urbano contemporâneo, característica que Nietzsche atribui às mulheres. E quanto ao “parasitismo” com o qual Nietzsche qualifica o amor feminino, que colocaria a mulher “sob as expensas do *hospedeiro*”, podemos refletir inclusive sobre algum grau de inversão de papéis no mundo contemporâneo. Por exemplo, é bastante frequente, quando os casais estão separados, os pais não pagarem a pensão alimentícia para seus filhos. Grande quantidade de mulheres sustentam sozinhas os filhos, não apenas financeiramente; e os homens, pais, se colocam em posição de extrema fraqueza.

Grandes mudanças ocorreram de forma intensa durante o século XX. Tomou corpo a luta que foi chamada de “libertação da mulher”, que atingiu o apogeu nas décadas de 1960 e 1970.

Na casa dos R. – Eles eram, até agora, um casal muito alegre e carinhoso, se bem que, do ponto de vista econômico, as coisas para eles iam mais do que modestas. Agora, a coisa desandou. A antiga animação e os carinhos acabaram.

⁹ NIETZSCHE, F: *O Caso Wagner* 3 , 1888. P. 6, 18, apud MARCONDES FILHO, Ciro: *O Dilema da Incomunicabilidade*. Ibid.

¹⁰ NIETZSCHE, F: *Gaia Ciência*. P. 66 apud MARCONDES FILHO, Ciro: *O Dilema da Incomunicabilidade*. Ibid.

Há quatro semanas, contra todas as expectativas, não houve promoção para ele. Mas ela conquistou, através de um incidente não muito agradável, quase ao mesmo tempo, total autonomia econômica e ganha mais do que ele poderia ganhar no emprego que ele não manteve. Todos os passos e decisões agora dependem dela (mesmo que ambos discutam tudo: deplorável substituto).

Mesmo pessoas do nível dos R. são incapazes de deixar intocada sua vida amorosa por tais deslocamentos de poder. (...) Uma certa hostilidade já dá para se sentir claramente com os R. Com avental de cozinha ele vai ao quarto para mostrar-lhe “a que ela o obriga”. Outrora, eles riam juntos ao falar da vestimenta. Hoje ela é repugnante aos dois. A pergunta sempre colocada, se uma mulher pode ser ao mesmo tempo esposa e mulher de negócios, não se limita, portanto, apenas ao problema *how to run your office and your home*; é, ao mesmo tempo, uma questão sexual altamente perigosa.¹¹

Na citação de Günther Anders, de 1948, a questão de quem é o provedor da família já se colocava. Dessa época até nossos dias, no início do século XXI, solidificou-se a posição da mulher financeiramente independente. Em seu texto, Anders articula esse novo posicionamento sócio-econômico da mulher com dificuldades no campo amoroso e sexual que o casal R passa a experimentar. Este é apenas um exemplo de uma situação que acontece bastante generalizadamente nos dias de hoje. A hipótese de Anders, de que os problemas na relação amorosa do casal estava diretamente relacionados com a nova posição econômica da mulher, não é em absoluto descabida. Porém, a forma como Anders escreve dá a entender que o problemático é o fato da mulher ter atingido essa posição. O filósofo se mantém numa posição masculina arraigada a tempos imemoriáveis, a qual não comporta as mudanças que o século XX trouxe com tanta intensidade. Foi necessário, por motivos tanto econômicos (cujas raízes estão na revolução industrial), quanto humanísticos (não seria possível manter tão grande parcela da humanidade em opressão para sempre), que a mulher encontrasse uma nova posição na sociedade. Seria necessário, com essa mudança, que o homem acompanhasse de forma maleável e dinâmica os novos tempos. Infelizmente, isso acontece com uma lentidão espantosa.

O Brasil é um país de formação essencialmente católica, cujo passado escravocrata

¹¹ ANDERS, GÜNTHER: *Amar ontem. Notas sobre a história do sentimento*. Munique, Beck, 1997. P. 50-51. Trad. Ciro Marcondes Filho.

marca até hoje de maneira muito intensa a distinção de classes. A colonização se deu por homens que para cá vieram num tipo de conquista mais exploratória do que de ocupação territorial (diferente das famílias que imigraram, por exemplo, para os Estados Unidos). Aqui o feminismo não se caracterizou com fortes expressões como movimento social. A psicanalista Maria Rita Kehl trata de um aspecto particular de nossa cultura em *O Ressentimento na Masculinidade*¹²; aborda o ressentimento como um apego ao dano ou à ofensa que o sujeito supõe ter sofrido.

[...] esse dano ou ofensa tem, para o sujeito, o sentido de privá-lo de um direito que lhe teria sido simbolicamente antecipado. O sujeito do ressentimento é o sujeito a quem foi garantido, por um Outro qualquer, um lugar de exceção, um direito que ele toma como direito natural, não conquistado.¹³

Kehl faz considerações sobre o ressentimento social como sintoma de certos segmentos que perdem “privilégios que eram tomados por esses grupos como direitos naturais.”¹⁴

[...] considerando os homens como um grupo ou segmento social que vê o seu lugar histórico ser abalado por uma série de transformações, como, por exemplo, a ascensão das mulheres à cena pública. Este abalo de poder não tem que ser necessariamente da ordem da decadência. Pode ser apenas uma mudança de lugar; mas é uma mudança de lugar que afeta a identificação dos homens com um conjunto de atributos tidos como garantia da masculinidade. O ressentimento pode ser a manifestação da impossibilidade de os homens elaborarem as causas desses deslocamento [...] e aceitar algumas perdas fálicas inevitáveis.¹⁵

A autora analisa o personagem de Paulo Honório, no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, como participante “de um grupo social dominante na época em que o romance foi escrito: o dos homens empreendedores, dominadores, típicos da

¹² Este texto resulta da transcrição de conferência de Maria Rita Kehl no congresso *A masculinidade*, da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, em outubro de 2004, revista e ampliada por ela para a publicação do livro *Masculinidade em Crise*. Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Porto Alegre: APPOA, 2005.

¹³ KEHL, MARIA RITA: “O Ressentimento na Masculinidade”. In: *Masculinidade em Crise*. Ibid. P. 123.

¹⁴ Ibid. P. 124.

¹⁵ Ibid. P. 124.

tradição autoritária do ambiente rural brasileiro”¹⁶. Observa que o mundo de Paulo Honório é um “onde estão muito bem estabelecidas as bases de *uma* masculinidade sem fissuras, sem escrúpulos e sem peias. Mas nesse lugar [...], a mulher há de ter um lugar, nem que seja como um objeto que completa [...] o triunfo desse homem.”¹⁷ Porém, o casamento com Madalena introduz o ressentimento em Paulo Honório, este “homem que teria tudo para ser [...] o super-homem nietzschiano, aquele que não tem fissuras, aquele que é pura vontade de poder, que vai exercendo sua vontade de poder sem consideração pelos obstáculos.”¹⁸ Analisa Kehl que Paulo Honório se ressentia:

[...] contra tudo aquilo que, em sua nova esposa, Madalena, escapa ao seu hábito ‘natural’ de dominar. Ele se ressentia ao perceber que a mulher, moralmente, é melhor do que ele. Denuncia as brutalidades que ele comete com os empregados da fazenda. E o que é pior, Madalena é culta. [...] Ressente-se também da bondade com que ela trata os empregados da fazenda, que faz ressaltar a sua própria dureza [...]. E se ressentia, principalmente das conversas que Madalena mantém com seu Ribeiro, com o Padilha, que também são homens de leituras.¹⁹

Em sua análise, Kehl ilustra a decadência do patriarcado por meio dessa imagem que faz de Paulo Honório trazendo para São Bernardo uma mulher que tem vida própria. Madalena tem um mundo do qual seu marido se sente excluído, por não acompanhar as conversas complicadas que ela trava com outros. Ele esperava dela a mesma submissão que estava acostumado a receber de todos que o rodeavam.

Em *São Bernardo* encontramos a emergência de uma nova forma de ressentimento – que hoje já não é nova, mas nem por isso foi resolvida – a dimensão do macho ferido e perplexo, incapaz de compreender que a sua mulher deseje outras coisas além daquelas que ele pode oferecer.²⁰

O apego ao registro fálico, isto é, ao poder como forma de controle e submissão do outro, como asseguramento de uma posição narcísica hegemônica, é um fenômeno vivido tanto por homens quanto por mulheres. Fenômeno vivido de formas

¹⁶ Ibid. P. 125.

¹⁷ Ibid. P. 129.

¹⁸ Ibid. P. 130.

¹⁹ Ibid. P. 130.

²⁰ Ibid. P. 132.

intercambiáveis, como o poderoso e a protegida, a mandona e o “banana”. Assim viveu a maioria da humanidade na maior parte da sua grande fase “civilizada”. O movimento feminista, além de libertador de uma condição nada invejável, não deixou de ter também facetas cuja intenção era a de “vingar finalmente a condição feminina, humilhada que esta sempre foi até bem recentemente pela voracidade do poder masculino”²¹.

Porém, o apego de ambos os sexos ao registro fálico começa a “fazer água”.

Algumas das figuras atuais desse triste cenário são o homem impotente ao ter sido retirado da posição de superioridade financeira e social e pouco disposto a buscar uma nova posição, e a *mulher-objeto* da publicidade, do cinema e do *marketing*, transformada no fetiche da feminilidade decaída. Nesse panorama, o que fica reificado é a relação amorosa e o erotismo.

Em 2008 e 2009, o *Café Filosófico* organizou dois módulos de debate sobre a masculinidade²². Teria sido uma excelente oportunidade para colocar em questão a crise da *falicidade*, no entanto não foi isso que observei. No encontro de encerramento do primeiro módulo, o jornalista Inimá Simões discorreu longamente sobre a grande mudança ocorrida na relação de gêneros, focando-se principalmente na grande virada da década de 1960, quando a mulher consolidou uma mudança em seu lugar na sociedade. Quando interpelado sobre como poder-se-ia ampliar o espaço para que o homem também repensasse sua posição na atual configuração da relação de gêneros, o palestrante declarou que os homens não estavam dispostos a se repensar.

Dando continuidade ao tema, o módulo de debate de 2009 intitulava-se: *Crise do Macho – A crise atual é uma crise da forma masculina de relacionamento com o mundo?*²³ Na sessão de abertura, o psicanalista Contardo Calligaris ficou a percorrer a imagem que o homem procura manter em relação à sua mãe. Não se falou do homem em relação a si mesmo, a seu trabalho, a outros homens, às suas companheiras, à cidadania. Manteve-se o registro do homem-filho.

²¹ BIRMAN, JOEL: *Cartografias do Feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999. P. 78.

²² CAFÉ FILOSÓFICO, módulo: *A masculinidade hoje*, 2008, Tom Jazz, São Paulo.

²³ CAFÉ FILOSÓFICO, módulo: *Crise do Macho*, 2009, Tom Jazz, São Paulo.

O modelo do homem-filho tende a uma repetição, geração após geração. A psicanalista Silvia Bleichmar escreve sobre o homem que nunca renunciou à mãe, ou que nunca se resignou a esta renúncia, “já que poderia ter renunciado ao objeto mas não a um tipo de vínculo com o objeto, o qual se tenta retomar em outro lugar.”²⁴

Vemos aqui uma enorme dificuldade para proporcionar ao filho um modelo de renúncia, já que ele mesmo não se sente habilitado para essa renúncia. E mais, por um lado está identificado com a possessão do filho com relação à mãe, mas ao mesmo tempo estão acrescentados seus aspectos rivais, porque de fato está posicionado num lugar de filho de todas as mulheres, não somente de sua própria mãe.²⁵

O Brasil tem algumas características que propiciam a posição masculina do filho eterno, cujas raízes se articulam com o catolicismo. O Pai Eterno e a Mãe Divina são as fontes de provimento; os humanos são sempre filhos. A mãe católica, bem como a judia, não abdica de seu filho. O passado escravocrata do país também contribui, pois o mais fraco, explorado, mantém o laço de dependência para sua sobrevivência. Na posição do patrão, podemos pensar em Paulo Honório, cujo tipo de autoritarismo tem herança na figura do senhor de escravos, estende-se pelo Brasil agrário, mas não restringe-se a ele. A cena urbana brasileira também vem marcada pelos dois extremos: o homem submisso que se mantém no registro de filho, e o homem autoritário que age como se ele próprio fosse a lei.

As formas de perpetuação do machismo no Brasil estão presentes nos homens, mas também nas mulheres. Dentro da cultura machista, observamos hoje uma falta de mobilidade com relação aos casamentos. Uma parcela de casais que há anos já não desfrutam de boas relações, mantêm-se casados em nome de uma instituição familiar apregoada como sagrada pelo catolicismo, tementes à imagem que seus próprios filhos poderão vir a fazer do casal que se separa, e acomodados nas posses que construíram em comunhão de bens. Nesse cenário impera a hipocrisia, a infelicidade e a traição.

²⁴ BLEICHMAR, S: *Clínica Psicanalítica e Neogênese*. São Paulo: Annablume Editora, 2005. P. 228.

²⁵ Ibid. P. 228.

A infidelidade de um dos membros do casal [...] pode colocar em risco estruturas básicas, implicando, por exemplo, a traição da promessa edípica: “renunciarás à tua mãe e poderás aceder ao resto das mulheres” – estou tomando o caso da infidelidade do pai e suas consequências no filho homem. A traição principal que o filho sente não está vinculada, necessariamente, ao sistema de lealdades para com a mãe, mas sim com a quebra de um contrato proposto no momento da renúncia edípica. Essa é a verdadeira traição do pai, que se transforma assim, em alguém não-confiável.²⁶

Não-confiável porque trai a mãe (e a promessa edípica, a lei), não-confiável porque deixa de ser pai quando se separa (ao invés de deixar apenas de ser marido), não-confiável porque chega bêbado em casa, destratando todos, não-confiável porque desiste de qualquer função provedora e desaparece: vários retratos de inconfiabilidade no pai que estão presentes na cultura brasileira. E, em tantos outros casos, o buraco da simples inexistência do pai – filhos de mães solteiras (fenômeno não apenas mas também ligado ao catolicismo com suas normas que condenam os anticoncepcionais) nem sequer conhecem ou sabem quem são seus pais. “[...] estamos em tempos de crise desse pai, e de geração em geração parece que chegamos a um estado em que tanto os pais quanto os meninos começaram a acreditar mais no rosto da mãe que no modelo do pai.”²⁷ Vai-se perpetuando um modelo de homem que permite poucas identificações positivas.

Em *Cartografia do Feminino*, o psicanalista Joel Birman aborda a crise da falicidade como dificuldade do reconhecimento profundo da finitude, incompletude e desamparo, próprios do ser humano. O autor coloca a ideia de feminilidade como revelação do que existe de erógeno no desamparo, na sua face criativa, que possibilita ao sujeito se reinventar permanentemente.

Há hoje uma postura pós-feminista diante do amor heterossexual: mulheres que buscam uma qualidade de encontro com o homem que não está no registro da falicidade. Um encontro entre pares, onde cada qual pode contribuir com seus aspectos de maior talento e desenvoltura, e onde cada qual pode exhibir suas fragilidades sem temer ser presa de um dominador que detecta o aspecto frágil como possível ponto de controle. No entanto, o registro da feminilidade parece

²⁶ Ibid. P. 170.

²⁷ LANG, Charles Elias: “Com quantas mulheres se faz um homem: espelho do macho ou desgraça do masculino?” In: *Masculinidade em Crise*. Op. Cit. P. 208.

encontrar uma resistência tão tacanha de parte dos homens, que o encontro amoroso se torna improvável no século XXI. Talvez isso ocorra “porque as mulheres reconhecem com mais facilidade e assumem de bom grado a sua condição de insuficiência e desamparo, o que nem sempre é o caso dos homens.”²⁸

Tenho visto o homem fragilizado e confuso com seus sentimentos e atitudes em relação à vida afetiva, profissional e sexual, variando entre valores antigos que determinavam e definiam sua conduta como: força, determinação, segurança, competição e os valores que lhe estão sendo solicitados agora como: sensibilidade, cooperação, maior comprometimento com as relações afetivas e com os filhos.²⁹

(...) na clínica ouvimos queixas, das mulheres, de que nos homens que interessam e frustram, há algo de feminino, algo que fascina. Eles são companheiros sensíveis, delicados, participam de suas vidas, escutam, muitos fazem análise, lêem; outros são cultos, têm uma boa conversa, sabem se vestir e se portar. Mas há alguma coisa que fracassa: parece que suas mulheres são muito mais fortes, decididas, responsáveis, implicadas. Em suma, parece que elas são muito mais adultas do que eles.³⁰

Não é fácil desmontar o que mais de cinco milênios construíram: a ideologia patriarcal onde as relações são desiguais e hierarquizadas, onde há uma pessoa mais importante e outras subordinadas. Há quem busque transformação e há quem procure manter o *status quo*, mesmo sentindo o mal-estar que permeia a tentativa de conformar aquilo que já não mais se encaixa. Birman sublinha o conformismo das relações amorosas na atualidade:

[...] hábitos [que] se materializam de maneira quase indelével nas nossas lembranças e na nossa carne, através de crenças que se transmutam em corações corpóreas. Por isso mesmo, é necessário desarrumar então o corpo mortificado pela imobilidade erógena, de maneira a desestabilizá-lo. É preciso desnudar a múmia.³¹

Desnudar a múmia é o objetivo principal deste projeto cinematográfico.

²⁸ BIRMAN, JOEL: Op. Cit. P. 60.

²⁹ FIGUEIRA, Emilio: *A Meia Idade no Século XXI*, Edição do Autor. São Paulo, 2010. P. 23.

³⁰ LANG, Charles Elias: Op. Cit. P. 208.

³¹ BIRMAN, JOEL: Op. Cit. P. 113.

3. A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE NO CINEMA

“A psique não somente recebe e metaboliza os ruídos do corpo, como também os ruídos da cultura, da estória factual, da linguagem, que dizem respeito à especificidade de uma estória individual, que não é redutível à história da espécie.”

Alicia Brasileiro de Mello, Homero Vettorazzo Filho, Maria Cristina Perdomo

Desde a concepção inicial de *Joana*, tive como meta que a subjetividade ocupasse o principal nível da narração.

“Subjetividade [...] pode ser concebida como uma instância ou nível específico da narração quando o contar é atribuído a um personagem na narrativa e recebido por nós, como se estivéssemos na situação do personagem.”³²

Meu objetivo é colocar o espectador de *Joana* numa posição de receber esta história como se estivesse na situação da personagem principal, adentrar sua mente, seu íntimo.

Bordwell e Thompson escrevem:

A definição do dicionário que mais se aproxima à maneira como usamos o termo [subjetiva] em Film Art é: ‘relacionada a propriedades ou condições específicas da mente, distintas da experiência geral e universal.’ Em cinema, especificamos que “subjetiva” significa ou compartilhar os olhos e ouvidos do personagem (propriedades) ou entrar em sua mente (condições).³³

E Branigan afirma que o ponto de vista subjetivo ótico não basta para aproximar o espectador da experiência do personagem; que outras condições também são necessárias para que o filme seja experimentado como subjetivo.

Parece que algo mais - para além do meramente formal - é necessário para que um filme seja ‘genuinamente’ subjetivo. A dificuldade de equiparar o ponto de vista ótico (perceptivo) com a experiência de ser aquele personagem (sentir o que o personagem está sentindo), leva os críticos a considerar comportamento, identificação, ou linguagem como condições adicionais de subjetividade [...].³⁴

Alain Resnais trabalhou intensamente com a questão da subjetividade, tanto em *Hiroshima meu amor* (1959), onde vemos as memórias da personagem principal, quanto em *O Ano Passado em Marienbad* (1961), onde as contradições nos eventos, cenários, e na narração em *voiceover* explicitam as diferenças de ponto de vista entre o personagem masculino e o personagem feminino a respeito do primeiro encontro que tiveram. É um filme onde a subjetividade ocupa importantes níveis da

³² BRANIGAN, E. Op. Cit.. P. 73, tradução nossa.

³³ BORDWELL, D. *David Bordwell's website on cinema*. Disponível em: <www.davidbordwell.net>. Acesso em: 10/04/2010, tradução nossa.

³⁴ BRANIGAN, E. Op. Cit. P. 7, tradução nossa.

narração. *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni (1966), é outro filme que aborda a questão da subjetividade, em oposição a uma realidade clara, que se pode comprovar. *8 ½*, de Fellini, (1963) é um exemplo clássico de como o cinema de arte mostrou as fantasias do personagem - muitas vezes sem nenhuma marca clara para o espectador distinguir se estamos diante de fantasias do personagem ou da realidade que o rodeia.

O questionamento sobre a objetividade, o que é real e o que é subjetivo, foi um dos eixos que orientou diversos filmes da década de 1960. No entanto, no intervalo de quase cinco décadas que separa a realização desses filmes com o presente estudo, uma questão se transformou profundamente: hoje não temos mais a ilusão de apreender a realidade como um todo e de forma objetiva. Atualmente a questão desloca-se para *como* é a subjetividade de cada um.

Realizei, então, uma análise de filmes contemporâneos onde a subjetividade ocupa níveis importantes na narração.³⁵ Na análise desses filmes, constatei que a afirmação de que o comportamento do personagem, sua linguagem e o grau de identificação do espectador, são, de fato, elementos essenciais para conferir alto grau de subjetividade ao filme.

Encontrei diversas formas de representação da subjetividade, as quais decidi classificar da seguinte forma: ponto de vista ótico (PV); comportamento do personagem (gestual, ações, expressões); linguagem (como e o que o personagem fala; seus pensamentos; relato oral de suas sensações e sentimentos); expressão imagética e sonora do mundo interno do personagem, não pautadas pela palavra (sonhos, alucinações, lembranças e imaginação).³⁶

³⁵ A pesquisa não se propôs a um exame exaustivo. Não se trata de uma investigação sistemática sobre a representação da subjetividade, mas sim de uma pesquisa de apoio à escrita de um roteiro. Além daqueles filmes que eu já considerava para pesquisa, foram analisados alguns filmes citados por Edward Branigan em seu livro *Point of view in the cinema*, e outros sugeridos pela banca de qualificação e pelo orientador deste trabalho.

³⁶ Toda tentativa de classificação há de fracassar em algum momento, seja por deparar-se com algum evento singular que não forma um grupo para classificação, seja por encontrar eventos que pertencem a mais que um grupo. É o caso aqui da representação dos pensamentos – tanto poderiam estar classificados em “linguagem”, quanto em “expressão do mundo interno”. Optei por deixar os pensamentos no grupo “linguagem”, uma vez que o estudo desta representação implicou em um olhar sobre o monólogo interior na literatura.

Exemplifico a seguir *como* alguns filmes representam os itens acima.

3. 1. Ponto de vista ótico

No exercício da atividade cinematográfica, chamamos comumente a posição de câmera que é ponto de vista do personagem, de *PV*, *câmera subjetiva*, ou simplesmente *subjetiva*.

“O PV é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito, para mostrar-nos [ao espectador] o que o sujeito vê.”³⁷

“[...] Eu utilizarei o termo ‘ponto de vista’ apenas para me referir à perspectiva ótica ou auditiva que tem origem no personagem, portanto PV é sinônimo de câmera subjetiva em termos óticos.”³⁸

Há diversos tipos, ou melhor, níveis de narração em um texto. Um desses níveis é a narração do personagem, ou aquilo que chamarei de subjetividade num sentido estrito; por exemplo, o plano PV, no qual nós vemos o que o personagem vê desde o ponto que ocupa no espaço. Neste sentido estrito, subjetividade refere-se à narração oferecida pelo personagem na narrativa [...]³⁹

Doravante, utilizarei neste trabalho os termos *câmera subjetiva* ou *PV*, para referir-me à posição de câmera que assume a posição do personagem.

Atualmente a maioria dos filme de ficção se utilizam do PV em alguns momentos para mostrar o que o personagem vê, subjetivando parcialmente a narrativa. Os exemplos sobre os quais discorro abaixo são filmes cuja utilização do PV é estruturante da narrativa em si.

³⁷ BRANIGAN, E. Op. Cit. P. 57. tradução nossa.

³⁸ BORDWELL, D: *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. P. 60. tradução nossa.

³⁹ BRANIGAN, E. Op. Cit. P. 2. tradução nossa.

DESEJO E REPARAÇÃO⁴⁰

As diferenças entre pontos de vista motiva grande parte do desenvolvimento da trama. As câmeras subjetivas marcam a limitação do ponto de vista da pré-adolescente (Briony, a personagem principal), limitação que deflagra a prisão de Robbie, o rapaz filho da empregada. O recurso que o filme utiliza para mostrar dois pontos de vista de diferentes personagens a respeito do mesmo momento, é mostrar um ponto de vista, e em seguida o outro.

Cena do ensaio da peça teatral de Briony (apresenta os personagens dos gêmeos e sua irmã mais velha, Lola) - Na tentativa de ensaio, há tensão entre as duas pré-adolescentes, Briony e Lola. O ensaio se dispersa, todos deixam o quarto com exceção de Briony. Os gêmeos se dirigem ao andar térreo da mansão, chamando pela irmã mais velha de Briony, Cecília. Utilizam seu apelido, "Cee". Vemos em *close-up*, uma abelha que tenta, sem sucesso, ultrapassar o vidro da janela. Briony chega à janela e então vemos seu PV: Cecília, diante de uma fonte, se despe na frente de Robbie. Briony sai de perto da janela, assustada. Fica pensativa e, curiosa, volta a olhar a janela. Seu PV: Robbie está sozinho diante da fonte, olhando para a água; Cecilia sai da fonte molhada, apenas vestindo anágua, agora transparente. Briony está impactada. Novo PV de Briony: Cecília se veste enquanto Robbie evita olhá-la; ao terminar de se vestir, Cecília pega o vaso do lado da fonte e a asa deste da mão de Robbie; ele olha Cecília se afastar, senta ao lado da fonte e se inclina. Briony tenta bater na abelha que continua a voar pela superfície da janela.

Na cena seguinte, vemos Cecília, com cabelos secos, correndo pelo jardim com flores na mão. Há um primeiro estranhamento no espectador que acabou de vê-la de cabelos molhados, que dissipa-se em parte quando Cecília entra na casa, e ouvimos a repetição do som dos gêmeos a chamando: "Cee!" Eles correm em volta da mesa (enquanto na cena anterior estavam em *off* no momento em que a chamam). Ela põe as flores num vaso. Vê-se claramente que está seca. Através da janela, Cecilia vê Robbie no jardim. Se ajeita no espelho com o vaso na mão.

⁴⁰ DESEJO e Reparação. Direção: Joe Wright. Inglaterra: 2007. 1 DVD (123 min), NTSC, color. Título original: Atonement.

Na cena seguinte (na fonte), Cecilia passa por Robbie no jardim, pede um cigarro e se dirige à fonte levando o vaso. Ela fala sobre o milionário Paul que virá para o jantar. Robbie diz que pensa ir para outra cidade para estudar medicina. Ele tenta ajudar Cecília a encher o vaso de água, e o puxa das mãos de Cecília, que o segura pela asa. A asa do vaso se quebra. Um pedaço do vaso cai dentro da fonte, e a asa fica na mão de Robbie. Cecília fica brava com ele, que reage com bom humor. Cecilia quase pisa num caco. Robbie grita para ela ter cuidado. Ela, brava, tira a roupa (ponto da ação em que iniciou-se o PV de Briony na cena do ensaio). Cecília, de anágua, entra na fonte. Robbie a vê mergulhar. PV de Robbie: *close-up* da água se mexendo. Dentro da água, Cecília pega o pedaço do vaso no fundo. Robbie, preocupado, olha a fonte. Cecília sai da fonte e se veste diante de Robbie; ele desvia o olhar. Cecilia pega o vaso, em seguida pega a asa quebrada das mãos dele, que balbucia um pedido de desculpas. Cecília se afasta. Robbie senta na beira da fonte, inclina-se. Em detalhe, vemos a mão dele tocar a superfície da água. Briony o olha pela janela.

Ao assistirmos a cena até o fim, completa-se o entendimento das três cenas, desde o ensaio da peça. Entendemos que a cena após o ensaio é uma volta no tempo diegético e que a cena do ensaio nos mostrou, através do PV de Briony, a parte final dos acontecimentos mostrados na cena da fonte. O PV é usado com precisão e tem um papel de suma importância. O que Briony vê corresponde fielmente à realidade (não é uma visão distorcida por alucinação, por exemplo), mas é uma porção *limitada* da realidade.

Depois das cenas descritas acima, o filme continua narrando as ações dos três personagens principais: Briony, Cecília e Robbie. E logo retoma a série de três cenas onde os pontos de vista da pré-adolescente e do jovem casal são mostrados separadamente: a cena em que Briony vê a relação sexual de Cecília e Robbie na biblioteca, o retrocesso na diegese quando Robbie chega à mansão e é recebido por Cecília, e a cena de Cecília e Robbie na biblioteca onde se inicia a relação sexual até a chegada de Briony. Os acontecimentos que se seguem no filme se desenvolvem de forma que Robbie é acusado injustamente de estupro à Lola, tendo Briony como acusadora, com consequências terríveis que se desenrolam até o final do filme.

É um filme *sobre* os diferentes pontos de vista, e o PV tem o papel crucial de apresentar o ponto de vista de Briony como um recorte, uma visão limitada da realidade, que exclui a amplitude dos fatos e das relações.

*O ESCAFANDRO E A BORBOLETA*⁴¹

É a versão cinematográfica do livro homônimo de Jean-Dominique Bauby, no qual o autor descreve seus pensamentos, lembranças e impressões após sofrer um derrame, aos 42 anos, que o levou à síndrome *locked in* (“fechado dentro”), uma paralisia completa que somente deixa sua pálpebra esquerda com movimento. O filme estabelece desde o princípio ser a narrativa de um mundo interno, desde as imagens iniciais que servem de base aos letreiros (imagens de raio X do corpo humano). Ao longo do filme serão utilizados com frequência os seguintes modos de expressar subjetividade: PVs - a câmera como o olho esquerdo do personagem principal, Bauby; *flashbacks*: memórias de Bauby; imaginação dele e voz *off* com seus pensamentos. Tratem-se, por ora, dos PVs, utilizados de forma praticamente exclusiva no primeiro terço do filme.

Primeira cena - Tela preta, cores, imagens fora de foco intermitentes. PV de um olho tentando se abrir. O olho pisca, vê médicos e enfermeiras que olham para a câmera, falam com o dono do olho (dirigindo-se à câmera) tratando-o por “Msr. Bauby”, do qual ouvimos o pensamento. Percebemos *junto com o personagem* que as respostas que ele dá às perguntas do médico estão apenas em seu pensamento; Bauby pensa suas respostas, mas não consegue proferi-las. Aí é estabelecido o primeiro problema do personagem: a falta de comunicação entre ele e todas as outras pessoas.

Cena que informam a Bauby que ele teve um derrame - A imagem a princípio é um pouco desenquadrada; uma pequena panorâmica enquadra melhor o rosto do médico – é o movimento do olho de Bauby. Ele ouve o médico informar que está totalmente paralisado. O cineasta esculpe para o espectador o tipo de olhar possível ao personagem.

⁴¹ O ESCAFANDRO e a borboleta. Direção: Julian Schnabel. França/EUA: 2007. 1 DVD (112 min), NTSC, color. Título original: Le scaphandre e le papillon.

Cena em que costuram o olho direito de Bauby - Costuram-lhe o olho até a tela ficar preta. Ainda na mesma cena, vemos a seguir a primeira utilização do ponto de vista do observador invisível⁴², aos 16 minutos do filme: vemos os olhos de Bauby - um costurado, o outro aberto. É a primeira vez no filme que o observador invisível narra o tempo presente da diegese (antes ocorreu este nível de narração num *flashback*).

Na cena seguinte, há um PV que nos faz vivenciar Bauby sendo posto numa cadeira de rodas: uma câmera na mão, com os movimentos que o corpo do personagem está sofrendo. Dizem que há uma surpresa para ele. Bauby é levado por um corredor, onde vê sua imagem refletida num vidro. Esta é apenas a segunda vez no filme que vemos Bauby em seu estado atual. A primeira havia sido um plano detalhe na cena anterior: seus olhos. Agora vemos um plano que mostra seu rosto por inteiro com a boca torta, resultado do derrame. Mas é Bauby mesmo que se vê. Demora alguns segundos para se reconhecer – ou talvez para aceitar essa nova imagem de si mesmo (bastante diversa daquela apresentada no *flashback* onde Bauby figura como editor de moda, praticamente um outro sujeito). O diretor preparou a visão do reflexo com astúcia. Vamos nos imiscuindo no mundo interno de Bauby por meio de cenas em câmera subjetiva e imagens de sua imaginação e memória. Nesta cena, ao utilizar a câmera na mão como subjetiva de Bauby sendo colocado na cadeira de rodas, Schnabel traz o espectador ainda mais perto do corpo de Bauby.

Cena da primeira visita da amigo Laurent – A cena sutilmente abre possibilidades para novos ângulos. Inicia-se em câmera subjetiva. No terraço do hospital está Laurent, um amigo de Bauby. Há dificuldade de comunicação entre os dois, pela inabilidade de Laurent na linguagem de piscar de olhos que está sendo aprendida por Bauby. Quando Laurent se afasta para o parapeito, temos o olhar do observador invisível: vemos Bauby no canto de quadro, em sua cadeira de rodas. Ainda não o vemos de corpo inteiro, apenas uma parte de seu corpo está em quadro. Mas é a

⁴² Optei pela utilização do termo *observador invisível* para referir-me ao nível da narração que é impessoal, à posições de câmera que *não* assumem a posição do personagem. Define Bordwell: “A teoria tradicional (...) cria um olhar perspectivo para o cinema, ao qual podemos chamar de observador invisível.” (BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. P.162. tradução nossa.)

partir deste momento que se fará presente o nível de narração do observador invisível.

Nos filmes cuja narração se dá primordialmente no nível do observador invisível, para estabelecer ao espectador que passará a ver uma subjetiva de determinado personagem, a seguinte decupagem é utilizada: PP do personagem; PV do personagem; PP do personagem (voltar a mostrar o rosto do personagem cuja subjetiva foi mostrada, assegura ao espectador que aquele ponto de vista pertencia ao personagem). Em *O Escafandro e a Borboleta*, essa decupagem passa a se fazer necessária na cena da primeira visita de Laurent. A narração deixa de ter apenas uma focalização interna⁴³, e passa a utilizar outros pontos de vista (o do observador invisível e PVs de outros personagens).

A cena da primeira visita de Laurent se inicia aos 37 minutos de filme, com um terço do filme transcorrido. A mudança na decupagem, introduzindo outros níveis de narração, acompanha a reinserção de Bauby no mundo social, na cultura. Ocorre logo após Bauby ter se iniciado na aprendizagem de um sistema de comunicação e ter conseguido expressar um desejo. Marca a fase após o derrame, em que Bauby passa a travar relações com outros personagens, mediadas pela linguagem. O PV é uma forma de representação do estado dele em sua síndrome *locked-in*. Sem esta abordagem cinematográfica seria muito mais difícil construir identificação do espectador com um personagem que se encontra num estado raro, profundamente incomum a nossas vivências diárias.

3. 2. Comportamento do personagem

Os seres humanos desenvolvem desde cedo um sistema de referências que viabiliza comparações entre seu próprio mundo interno, subjetivo, e o mundo externo, dos outros. A capacidade, denominada *Teoria da Mente* (Premack &

⁴³ Segundo o modelo de Genette, focalização interna é a apresentação de eventos restrita ao ponto de vista, percepção e cognição de um personagem focalizador. (HERMAN, D., JAHN, M., RYAN, M. **Routledge Encyclopedia of the Narrative Theory**. Nova Iorque: Routledge, 2005. P. 173. tradução nossa.)

Woodruff, 1978), permite inferir, pelo comportamento do outro, o que sente, deseja, pensa, acredita, duvida. Estamos sempre interpretando a subjetividade dos outros. Assim, podemos considerar que toda ação e comportamento de um personagem em um filme, expressa a subjetividade, pois são sempre traduções de intenções internas. O que faz com que o comportamento do personagem dê especial destaque para a subjetividade? Em *A Dupla Vida de Veronique* encontrei uma profusão de cenas que apontam para algumas respostas.

*A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE*⁴⁴

cena em que Véronique canta na chuva - Véronique (a polonesa) canta num coral em ambiente externo. Começa a chover e as moças que estão na fila atrás dela, fogem para se abrigar. Mas Véronique continua em seu lugar cantando, sentindo a chuva com prazer (expressão facial). Canta a música até o fim, passa a mão no rosto deliciando-se com a chuva que a molha (gestual), sorri (expressão facial).

O que se revela é um estado subjetivo de Véronique. O que difere seu comportamento do das amigas, é que Véronique não tem um objetivo pragmático. Sua reação à chuva é inesperada, motivada por algo que só pode provir de seu mundo interno. Transmite ao espectador um jeito agudamente sensorial de se relacionar com o entorno e algo na música que a enleva.

cena em que Véronique joga bolinha num corredor – Ela anda por um corredor olhando sua pasta de partituras. Tem uma bolinha na mão, a qual atira repetidamente contra o chão (ação); a bolinha volta para suas mãos. Então Véronique a olha e a joga com força no chão (ação), para que repique no teto do corredor. A moça para, olha a bolinha repicar no chão e no teto. Sente com prazer a luz do sol, que entra pela janela do corredor e toca seu rosto (expressão facial). A personagem faz uma ação inusitada (fazer a bola repicar no teto e no chão), demonstra prazer com sua ação lúdica e dá espaço ao sensorial ao sentir o sol.

⁴⁴ A DUPLA vida de Véronique. Direção: Krzysztof Kieslowski. França / Polônia / Noruega: 1991. 1 DVD (98 min), NTSC, color. Título original: La Double vie de Véronique.

cena do exibicionista - Véronique anda pela rua apressada. Sua expressão facial revela que sente súbita dor. Ela se apóia em um muro sentindo muita dor. Ofegante, procura caminhar. Sua mão apoiada no muro arrasta as folhas secas que estão sobre ele. Véronique ofega e geme. Depois corre, se dobra sobre o corpo, alcança um banco e senta; sua mão direita aperta o peito do lado esquerdo. Olhos fechados, Véronique geme e respira. Sua expressão comunica que a dor diminuiu. Abre os olhos massageando o peito com o dedo. Seu PV: um homem se aproxima; a câmera entorta de lado, como se o pescoço de Véronique tivesse tombado para um lado bruscamente. O homem dá mais uns passos, para e abre o casaco, exibindo o pênis fora da calça. Véronique fica boquiaberta e segue o exibicionista com o olhar; depois vira a cabeça para mantê-lo em seu campo de visão, enquanto ele passa por ela. Véronique passa a mão pelo rosto como se sentisse alívio pela dor ter passado. Aplica em si protetor labial.

Nesta cena, o enquadramento e movimento de câmera do PV também contribui para a aproximação do espectador à subjetividade de Véronique. Mas ele é apenas um detalhe dentro de uma série de sensações corporais da personagem que são transmitidas por expressão facial, gestual e ações.

Diversas são as cenas que poderiam ser descritas como eficientes comunicações da subjetividade de Véronique. Anotando detalhadamente os planos do filme, escrevi muitas vezes que ela “fica pensativa”. O filme dedica muito tempo de tela ao comportamento da personagem. A natureza inconsequente das ações de Véronique (ações sem objetivos imediatos) chama atenção para o estado interno dela, suas sensações e sentimentos.

‘Esta é uma importante e marcante característica da técnica desde os tempos de Henry James’, afirma Beach, ‘que a história deve contar-se, sendo conduzida por meio das impressões dos personagens. É isso que, afinal, diferencia ficção de história, filosofia e ciência.’⁴⁵

⁴⁵ FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction: the development of a critical concept*. Modern Language Association. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/459894>. Acesso em: 01 Mar. 2011. tradução nossa.

DESEJO E REPARAÇÃO⁴⁶

Podemos observar longo tempo de tela dedicado à observação detida do personagem também em *Desejo e Reparação*. Antes do encontro sexual de Robbie e Cecília na biblioteca, há duas cenas que intercalam-se em montagem paralela, mostrando as atividades deles, cada um recluso na privacidade de seu próprio quarto. Numa das cenas, Robbie escreve algumas cartas para Cecília. A cena se inicia com Robbie à máquina de escrever, compondo a primeira carta em que pede desculpas à Cecília pelo incidente na fonte. Em seguida, ele amassa a carta. Em PPP, Robbie põe uma música no toca-discos. A partir daí, a música embala a montagem paralela das duas cenas: Robbie põe outro papel na máquina de escrever. Cecília fuma em seu quarto. Voltamos a ver Robbie escrevendo. Cecilia põe batom. Robbie amassa outra carta; põe outra música. Há passagem de tempo em cada uma das duas cenas - ele escrevendo para ela, ela se arrumando. A montagem permite tempo para as ações dos personagens. Robbie devaneia deitado na cama. Cecilia, no espelho, fica pensativa, fala para si mesma. Em PPP vemos as teclas da máquina de escrever imprimindo as letras da curta frase que Robbie escreve na carta onde realmente expressa seu desejo: “em meus sonhos, eu beijo sua boceta.” Robbie sorri, dobra a carta, a põe sobre a mesa. Escreve outra carta, de punho, pedindo desculpas e demonstrando veladamente seus sentimentos. Em PPP, Cecília põe uma presilha no cabelo.

O tempo detido nos personagens, suas ações registradas em seu espaço de intimidade, e o elemento de estilo na direção cinematográfica – planos detalhes – permitem ao espectador penetrar na subjetividade de cada um dos personagens.

3. 3. Expressão do mundo interno do personagem

[Henry] James, em seus prefácios (1907-09), nos conta que estava obcecado pelo problema de encontrar um “centro”, um “foco”, para suas histórias, o qual foi, em grande medida, solucionado pela consideração de que o veículo narrativo poderia ser limitado pelo

⁴⁶ DESEJO e reparação. Op. Cit.

emolduramento da ação dentro da consciência de um dos personagens da trama. “Um belo apaixonamento este”, comenta ele, “sempre, penso eu, a intensidade do esforço criativo de entrar na pele da criatura.”⁴⁷

Friedman acrescenta que, ao contar a história como um de seus personagens a percebe, ela “ganha em intensidade, vivacidade, e coerência”.⁴⁸ Essa forma de narração, além de trazer as qualidades mencionadas por Friedman e James, imprime ao filme alto grau de subjetividade e não se limita à penetração na *consciência* do personagem - pode se estender à forma inconsciente de apreender o mundo. Em alguns filmes, o mergulho no mundo interno do personagem se dá por meio da imaginação, alucinação, sonhos, lembranças e pensamentos.

ALUCINAÇÃO

*Identidade*⁴⁹ se inicia com uma fala que parece ser um monólogo interno, mas revela-se um depoimento gravado de paciente psiquiátrico para o terapeuta. São fornecidas informações sobre os assassinatos que o paciente teria cometido. Há montagem paralela do transporte deste prisioneiro (condenado a morte), uma reunião onde o advogado de defesa requer a revisão do caso, alegando insanidade, e ainda cenas de diversas pessoas em trânsito numa estrada quando inicia uma tempestade. Essas pessoas têm seus caminhos conectados por diversos acidentes e todas terminam por chegar num hotel de beira de estrada, com ambos os lados da estrada alagados e sem possibilidade de usar o telefone. Depois da apresentação dos personagens e a acomodação de todos, o filme se passa nesse hotel durante a noite sob forte tempestade. Um a um será assassinado. Há algumas inserções de

⁴⁷ FRIEDMAN, Norman. Op. Cit.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ IDENTIDADE. Direção: James Mangold. EUA: 2003. 1 DVD (90 min), NTSC, color. Título original: Identity.

cenar da reunião noturna entre juiz, advogado de defesa, psiquiatra e o promotor que quer manter a pena de morte. O prisioneiro ainda não chegou à reunião.

Até então não é possível compreender que é um filme sobre mundo interno. Apenas quando o réu chega, as histórias se unem e o espectador pode compreender que tudo o que se passa no hotel faz parte do mundo interno do prisioneiro, com cada um dos personagens do hotel sendo uma de suas personalidades. O que parecia ser um filme sobre assassinatos, é, na verdade, um filme sobre as múltiplas personalidades de um esquizofrênico.

Em *Uma Mente Brilhante*⁵⁰, o mundo interno do personagem principal, John Nash, invade a realidade e convive com ela de forma realista, de maneira que não se sabe, por longo tempo, que muitas cenas e personagens são alucinações esquizofrênicas de John Nash.

*A Escada de Jacó*⁵¹ se inicia com uma cena de guerra no Vietnã em 1971, na qual o personagem principal, Jake Singer, é ferido. Em seguida, Jake está em Nova Iorque, em 1975. Além das cenas em Nova Iorque há rápidas intervenções de cenas de guerra (1971), a maioria das quais são compostas unicamente por PVs de Jake. O espectador compreende aos poucos, ao longo do filme, que o que se passa em Nova Iorque trata-se do mundo interno do personagem. Na cena final compreende-se que tudo o que se passa em Nova Iorque é a alucinação de morte de Jake.

O que há em comum entre *Identidade* e *Uma Mente Brilhante* é que nos dois filmes há uma escolha de forma narrativa que dá igual tratamento (realista) entre realidade e alucinação, de modo que o espectador tem uma percepção comparável ao que se imagina ser a percepção do psicótico, que não distingue seus produtos internos da realidade exterior. Em ambos os filmes, apenas em determinado momento da

⁵⁰ UMA MENTE brilhante. Direção: Ron Howard. EUA: 2001. 1 DVD (135 min), NTSC, color. Título original: A beautiful mind.

⁵¹ A ESCADA de Jacó. Direção: Adrian Lyne. EUA: 1990. 1 DVD (113 min), NTSC, color. Título original: Jacob's ladder.

narrativa, próximo ao final do filme, o espectador compreende que muito do que viu é o mundo interno do personagem. *A Escada de Jacó* se diferencia dos dois primeiros em: a) o tratamento da alucinação é realista quase todo o tempo, mas há algumas exceções (inserções de algumas criaturas surreais e movimentos de pessoas que seriam impossíveis na realidade); b) o personagem não é psicótico, mas está sofrendo de alucinação de morte.

Em cada um dos três filmes, a experiência do espectador de desconhecer que está assistindo a alucinações do personagem é equiparada à experiência do personagem que está vivendo as alucinações.

IMAGINAÇÃO

*O Preço de uma Verdade*⁵² é um filme cujo personagem, Steve Glass, é um jornalista trabalhando numa revista famosa (*New Republic*). Além das cenas que mostram a vida pessoal e profissional de Steve, há diversas cenas dele numa sala de aula de ensino médio. Steve é apresentado pela professora aos colegas, como sendo seu ex-aluno que atingiu sucesso. Ele conta aos alunos como funciona uma revista, como são os bons e maus editores, e suas próprias realizações. Pela metade do filme, em uma reunião de pauta na revista, Steve relata para seus colegas uma vivência que teve com um *hacker* que foi contratado por uma empresa na área de segurança. Há inserções de *flashbacks* desse evento. Steve escreve a matéria, que passa a ser contestada por uma revista digital. Revela-se que foi tudo invenção de Steve. No final do filme, Steve está na sala de aula vazia - a professora e alunos eram produto de sua imaginação.

Neste filme, o mundo interno de Steve invade de forma prática o mundo externo; é um exemplo da realidade psíquica manifestando-se no âmbito coletivo. Steve

⁵² O PREÇO de uma verdade. Direção: Billy Ray. EUA: 2003. 1 DVD (94 min), NTSC, color. Título original: Shattered glass.

publica diversos artigos totalmente ficcionais, fruto de sua imaginação, como se fossem fatos. A diferença entre os três últimos filmes e este é que em *O Preço de uma Verdade*, Steve sabe diferenciar fantasia de realidade. Deixa seu mundo interno invadir sua atividade profissional conscientemente. Nos outros filmes já comentados, a delimitação entre fantasia e realidade não existe e os personagens não sabem quando se trata de uma ou de outra, seja por alucinações psicóticas ou de morte.

SONHOS

Em *Vanilla Sky*⁵³ há diversos mergulhos no mundo interno do personagem principal, David. O filme começa com um sonho dele, seguido por seu despertar e algumas cenas da realidade que está vivendo. Logo a narrativa introduz a expressão de alguns sentimentos e pensamentos de David, utilizando o recurso de ouvi-lo contá-los a um interlocutor (o qual, apenas no final do filme, revelar-se-á ser um produto da imaginação de David). Até a cena em que ocorre um acidente de carro com David, a maior parte das cenas referem-se à realidade. Ao longo do filme, diversas cenas são intrigantes ao espectador, por serem contraditórias ou incompreensíveis dentro da trama apresentada até o ponto em que surgem no filme. Na última cena, revela-se que o personagem esteve congelado por 150 anos, mas sua atividade mental manteve-se nesse tempo em forma de sonhos. Só então, o espectador compreende a totalidade da trama, discernindo o que era sonho de David e o que era realidade.

A *Origem*⁵⁴ conta a história de Dom Cobb, um invasor de sonhos que extrai segredos e planta ideias na mente do sonhador. Temos acesso aos sonhos do personagem principal, Dom, e aos de Robert Fisher, em quem Dom precisa plantar uma ideia. Existem sonhos dentro dos sonhos, cada um mais profundo no inconsciente do personagem. A distinção que há no tratamento de imagem entre

⁵³ VANILLA sky. Direção: Cameron Crowe. EUA: 2001. 1 DVD (136 min), NTSC, color. Título original: Vanilla sky.

⁵⁴ A ORIGEM. Direção: Christopher Nolan. EUA / Inglaterra: 2010. 1 DVD (148 min), NTSC, color. Título original: Inception.

realidade e sonhos, não é de definição ou velocidade da câmera; é que nos sonhos podem aparecer quaisquer objetos e geografia junto a quaisquer outros, sem obediência às leis da realidade. Exemplos: No meio do congestionamento de carros, subitamente passa um trem. Há supressão da gravidade no interior de um hotel. Na rua de uma cidade, o céu fica coberto de edifícios. O mar banha casas. Um elevador abre para um quarto de hotel, onde há uma janela que mostra não se tratar do subsolo; em seguida o elevador sobe para uma praia.

COMBINAÇÕES DA REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Embora eu tenha buscado classificar os filmes por atividade mental utilizada para expressar o mundo interno, há diversos casos que não cabem na classificação por utilizar mais que uma atividade mental, ou até uma combinação de vários elementos da linguagem cinematográfica. A combinação de elementos com frequência inclui algo que diz respeito à sensibilidade do diretor aplicada ao manejo da linguagem cinematográfica.

DESEJO E REPARAÇÃO

O sensorial é representado na cena da fonte⁵⁵. Quando Robbie senta-se à beira da fonte depois que Cecília mergulhou nela, e ele se inclina em direção à água, há um plano detalhe de sua mão que vai chegando perto da superfície da água, lentamente, espalmada, até que toca bem de leve a água. O tempo dedicado à ação, que se desenvolve lenta, e a proximidade da câmera à mão de Robbie, transmite uma sensação corpórea – o espectador sente, em antecipação, a sensação que Robbie sentirá quando tocar a água. Conhecemos a sensação por experiência própria, e a forma de filmar evoca esse registro em nossa mente, aproximando-nos do que o personagem sente, e, portanto, de sua subjetividade.

⁵⁵ descrita anteriormente, P. 27.

No filme, além dos importantes PVs, há cenas da imaginação de Briony, há algumas expressões do pensamento de Robbie em voz *off*, e há o comportamento dos personagens Robbie e Cecília em observação detida pela câmera.

É particularmente eficaz a forma de expressar como funciona a mente de Robbie, na cena em que Robbie percebe que entregou a carta errada. A cena se passa com Robbie na estrada, do lado de fora da cerca que delimita a grande propriedade da família das irmãs Briony e Cecília. Briony brinca dentro da propriedade. Robbie a chama. Ela se aproxima da cerca. Ele pede que ela entregue uma carta à Cecilia. Quando Briony pega o envelope, inicia-se uma música: notas tocadas ao piano de forma repetitiva. Briony se afasta da cerca e corre com o envelope nas mãos. Robbie a vê correr. Algo de um estranhamento percorre sua feição. Robbie olha de lado como se estivesse absorto em algum pensamento. Esboça um chamado à Briony. Montagem rápida:

- lembrança de Robbie: ele acende um isqueiro (uma das últimas ações que fez na cena anterior, antes de deixar seu quarto: treinava como acender seu isqueiro);
- pés de Briony correm pelo campo;
- lembrança de Robbie: ele põe a carta no envelope (a última ação que fez na cena anterior, antes de deixar seu quarto);
- Briony corre pelo campo;
- lembrança de Robbie: ele dá duas batidinhas com o envelope no batente da porta, desce as escadas todo serelepe com a carta na mão, deixando seu quarto; a câmera em *travelling* vai até a carta escrita de punho (a carta que deveria ser entregue) que ficou sobre a escrivaninha;
- Robbie, diante da cerca, adquire feições que expressam estar muito nervoso; ele berra um chamado à Briony, cujo som se estende para a cena seguinte: Briony lê a carta – em PPP a palavra “*cunt*” (boceta).

Como o diretor Joe Wright expressou uma tomada de consciência a partir de lembranças? Por fragmentos. Robbie lembra-se de alguns momentos isolados dele em relação à carta que, num ato falho, colocou no envelope. A montagem intercala as lembranças à situação presente: Robbie diante da cerca e Briony correndo com a carta na mão. A imagem da carta que ficou sobre a escrivaninha representa a

tomada de consciência propriamente dita, quando Robbie percebe que havia deixado no quarto a carta apropriada a ser entregue.

OPRESSÃO⁵⁶

A combinação de elementos nesse curta-metragem se dá em conexão com os PVs. O filme utiliza diversos PVs da personagem principal, Tatiana, que transmitem, além da perspectiva ótica, também algo da sensação corpórea de Tatiana.

Na cena da boate, Tatiana está cantando e dançando no palco, rodopia e fica de frente para a entrada da boate. Seu PV *em câmera lenta*: uma fila de neonazistas descem a escada, entrando na boate. O ritmo impresso pela câmera lenta transmite a sensação de Tatiana que dá destaque à essa imagem em seu mundo interno.

A cena final, em que Tatiana recebe um tiro na testa, tem o último plano como PV dela: uma mancha vermelha começa a crescer no lugar de visão do terceiro olho, a câmera bambeia e vai caindo, transeuntes se aproximam do corpo caído em câmera lenta, o som vai ficando cada vez mais lento, chegando à distorção que torna os diálogos ininteligíveis, dá-se um lento escurecimento até a tela toda ficar preta, quando cessa o som.

Na cena da blitz, há apenas um PV de Tatiana: a viatura para bruscamente perto dela. O restante da cena é olhar do observador invisível: os policiais exigem mão na cabeça, documentos e respostas de Tatiana e seu amigo, o qual termina por receber um soco na cabeça e ser algemado. A maneira como é filmada toda a cena desde a chegada dos policiais, com incessantes movimentos de câmera na mão e a montagem que incorpora várias tomadas dessa câmera na mão, transmite nervosismo, adrenalina e brutalidade, como os personagens vivenciam a situação.

A cena noturna em que Tatiana anda na calçada tem um único plano com câmera na mão. Inicia com uma visão que poderia ser o PV de Tatiana terminando de atravessar uma rua, passando por um bueiro e andando sobre o piso quebrado de uma calçada. Então a câmera volta-se para a própria personagem que caminha pela

⁵⁶ OPRESSÃO. Direção: Mirella Martinelli. Brasil: 1993. 1 bobina cinematográfica. (18 min), son., color, 35mm.

rua chorando, e a acompanha. A liberdade em relação ao que é PV e o que é olhar do observador invisível, incorporados num mesmo plano, transmite a experiência subjetiva de *se ver de fora*, ou seja, se imaginar a si próprio numa situação, como se pudéssemos ter um olhar de fora sobre nós mesmos.

O ESCAFANDRO E A BORBOLETA⁵⁷

Diversas formas de representação da subjetividade também são combinadas em *O Escafandro e a Borboleta*. O filme utiliza muitas câmeras subjetivas do personagem principal, Bauby, e expressa de várias formas o mundo interno dele: suas memórias, imaginação, e pensamentos. Suas memórias e imaginação são, em alguns momentos, acompanhadas de pensamento (voz *off*), enquanto em outros são apenas as imagens que nos transmitem suas vivências, emoções e sensações. A quarta cena do filme é um *flashback* composto de dois planos: Inês, a namorada de Bauby, põe um quadro na parede; um menino, filho de Bauby, grita. A textura dessas imagens é diferente das imagens apresentadas até então (unicamente câmeras subjetivas). O *flashback* é mais granuloso e mais contrastado.

A primeira cena no filme a representar a imaginação de Bauby é composta de um único plano: uma pessoa vestida num escafandro, mergulhada na água. Neste momento do filme ainda não sabemos ser a imaginação de Bauby. Pouco tempo depois, essa imagem reaparece também como plano único numa cena. Como passamos a saber que se trata da imaginação do personagem? Algumas cenas mais tarde, na cena de Bauby no quarto de hospital: 1) olhar do observador invisível sobre ele; 2) detalhe de seu olho; 3) imagem do escafandro; 4) PV de Bauby: fotos dele com seus filhos; 5) detalhe de seu olho, *fusão para* 6) o escafandro; 7) uma geleira se quebra, acompanhada de voz *off* (o pensamento de Bauby) que realiza um *insight* a respeito de si próprio.

⁵⁷ O ESCAFANDRO e a borboleta. Op. Cit.

Podemos pensar que o escafandro é uma imaginação de Bauby, ou podemos considerar esta imagem como uma metáfora para a sensação corpórea dele⁵⁸, dada a síndrome *locked in*. Algo mais próximo do sensorial do que do imaginativo. De qualquer forma é uma representação de seu mundo interno e isso é transmitido via decupagem (personagem > PP de seu olho > fusão para escafandro > geleira). A voz do pensamento que acompanha a imagem da geleira coopera com o entendimento.

Há no filme diversas cenas onde discerne-se bem a imaginação, que muitas vezes vem associada a memórias, como a cena em que Bauby se imagina como Marlon Brando - O observador invisível mostra, pela primeira vez no filme, Bauby de corpo inteiro na cadeira de rodas. Ele está em ambiente externo, um campo. A voz de seu pensamento diz “Decidi parar de ter pena de mim mesmo” e em seguida diz que duas coisas não estão paralisadas nele: sua imaginação e sua memória. Vemos flores, uma borboleta nasce, a borboleta pousa em flores. A voz *off* acompanha as próximas imagens comentando que ele pode se imaginar em vários lugares, beijando a mulher amada, sendo Marlon Brando. Além de vermos algumas imagens que ilustram literalmente o que Bauby pensa, passamos a ver também memórias do personagem, como, por exemplo, ele esquiando. O tempo regride nos mostrando Bauby cada vez mais jovem, até ele bebê. A cena consegue um profundo mergulho no mundo interno do personagem.

*PARANOID PARK*⁵⁹

Como espectadores, temos a sensação de estar vivendo muitas das angústias do personagem principal, Alex, um adolescente norte-americano. Sentimos sua distância das pessoas que o rodeiam. O envolvimento de Alex com a atividade do

⁵⁸ A geleira também pode ser uma representação mais aproximada da sensação corpórea do personagem do que sua imaginação, como veremos no final do filme.

⁵⁹ *PARANOID Park*. Direção: Gus Van Sant. EUA: 2007. 1 DVD (85 min), NTSC, color. Título original: *Paranoid Park*.

skate é praticamente o único vínculo emocional que mantém o personagem interessado na vida. Grande parte das cenas de *skate* parecem ser documentais e tem suas imagens captadas por uma câmera digital de definição mais baixa do que todas as imagens da parte ficcional do filme – portanto há uma diferenciação estética, colocando essas cenas num outro nível de percepção para o espectador. As outras cenas de *skate* que contam com a mesma definição de imagem que a parte ficcional do filme, são apresentadas em câmera lenta, geralmente com música. Transmitem sensações de fluidez, soltura, voo e prazer.

A história é contada sem obedecer uma ordem cronológica, acompanhando os pensamentos e lembranças de Alex. Muitos de seus pensamentos são explicitados por voz *off* que refere-se ao relato escrito que Alex faz do acontecimento traumático cuja essência é a espinha dorsal do filme. A sugestão de que ele faça esse relato escrito, é feita pela única pessoa que mantém alguma proximidade emocional com Alex – a amiga Macy.

A falta de contato próximo com todos os outros personagens, incluindo mãe, pai, irmão, namorada, amigo, professor, é um retrato muito acurado da cultura norte-americana e é expressa no filme por meio do gestual e linguagem. Nenhum personagem tem contato físico com Alex (com exceção da namorada que trava uma relação sexual com Alex, enquanto ele se mantém totalmente alheio). As conversas não se desenvolvem em diálogo, para além de frases vazias de emoção, que apenas trocam breves informações de forma fria.

Há um mergulho no mundo interno do personagem que se dá às vezes de forma mais direta e explícita (como a expressão de seus pensamentos) e às vezes acontece sem uma delimitação clara. As cenas de *skate* são sempre da realidade que o rodeia ou às vezes são representações de seu mundo interno? Talvez algo que nos aproxime da subjetividade de Alex é o privilégio que nos é dado, como espectadores, em relação a todos os outros personagens do filme (incluindo Macy): embora conheçamos pouco de Alex e de suas emoções, conhecemos mais do que qualquer um. *Paranoid Park* transmite alto grau de subjetividade e, ao mesmo tempo, fala de uma distância – do personagem em relação a suas próprias emoções, do personagem em relação a todos os outros que o rodeiam.

cena que apresenta o relato no caderno - Alex anda em um campo. Intercalam-se imagens em câmera lenta de skatistas em atividade na pista de *skate* chamada Paranoid Park. Essas imagens têm definição mais baixa e são permeadas por música com letra em francês. Alex chega perto do mar, senta num banco com seu caderno e sua voz em *off* informa que foi convidado pelo amigo Jarred para ir ao Paranoid Park. Há um certo tom de confissão. As imagens com definição mais baixa poderiam indicar a imaginação ou memória de Alex. Um clima misterioso é criado nesses planos, talvez pela presença da canção suave cujo idioma é diferente do utilizado nos diálogos do filme.

cena de Alex pela primeira vez no Paranoid Park – Ele observa os skatistas em atividade (em câmera lenta). A definição das imagens é mais baixa e novamente incide a música com letra em francês. A música tende para algo de experimental, inclui ruídos e a letra é mais falada do que cantada. O espectador apreende as cenas de *skate* mais como se as percebesse pela subjetividade de Alex, do que por um observador invisível, objetivo. Mas não há indicação clara na linguagem cinematográfica de que sejam PVs de Alex.

Na cena seguinte, no campo, Alex escreve no caderno. A voz *off* informa que depois de um mês de ter visitado o Paranoid Park, seu nome foi chamado durante uma aula. A cena seguinte é um *flashback*: cena na aula de matemática - durante a aula, o nome de Alex é chamado por um alto-falante. O professor não demonstra qualquer reação. Alex levanta, pega sua mochila e sai da sala. Esses dois elementos – Alex não ser chamado por uma pessoa em presença e o professor não ter sequer um olhar para ele – expressa a distância entre as pessoas e começa a estabelecer esse privilégio que tem o espectador: conhecer um pouco Alex.

A cena seguinte: Alex anda pelo corredor da escola - A cena é longa, bem como serão outras de Alex andando pelo corredor. É permeada por um rock cantado em inglês. Ninguém entra em contato com ele. Um ou outro aluno mexe em seu armário individual. A câmera está distante de Alex e ele tem expressão facial neutra. É reafirmada aqui a sensação de distância entre as pessoas e de Alex com seus sentimentos.

Na cena seguinte há a primeira conversa de Alex com um policial. É praticamente um interrogatório sobre quando o garoto havia estado no Paranoid Park. Próxima cena: Alex decide que escreverá tudo o que ocorreu – De volta ao banco no campo, Alex escreve em seu caderno. Nesse momento, firma-se um pacto de confissão do personagem com o espectador: em voz *off*, Alex informa que escreverá tudo o que ocorreu. A cena se dá em oposição com a forma fortuita que Alex utiliza para responder ao policial, que depois percebe-se ser um fingimento. O desabafo será feito no caderno, os outros personagens estão distantes. Forma-se aqui uma cumplicidade do espectador com Alex. Este é um meio pelo qual o filme nos transmite alto grau de subjetividade.

Em termos do comportamento do personagem, há apenas pequenas frestas que se abrem para o espectador entrever o mundo interno de Alex. O garoto geralmente mantém expressões neutras e gestuais pouco expressivos. Algumas exceções: Alex vê o noticiário de TV sobre a morte do segurança da linha de trem - sua expressão facial demonstra susto. Sua ação seguinte é comprar o jornal e procurar a notícia. Alex observa outro aluno sendo levado para dentro de uma viatura. Alex pergunta a um colega porque o outro adolescente está sendo levado. O filme nos transmite a preocupação de Alex, que em seu comportamento fica bastante contida.

Num outro momento, Alex olha detidamente a foto do segurança cortado ao meio. Embora ele mantenha a expressão neutra, o próprio tempo que ele gasta com a foto na mão, fala por si. Em seguida, vomita no banheiro. Alex, sozinho no campo, esboça um choro depois que rememora a cena da morte do segurança. A interpretação é sutil: o personagem procura manter a persona, mas é permitido um pequeno vislumbre em seu psiquismo.

Um dos elementos que o diretor combina com o comportamento do personagem (que é para ser disfarçado), é a música. Em geral, ela tem algo de *gauche*, de esquisito.⁶⁰ É o caso da música instrumental na cena de Alex em um shopping

⁶⁰ Refiro-me à música eletroacústica de Ethan Rose, Frances White e Robert Normandeau. Além desses compositores, *Paranoid Park* utiliza melodias de Nino Rota e “variada gama de composições

center - A música tem ritmo similar ao da câmera lenta que acompanha o caminhar de Alex. Ele para e olha uma loja por longo tempo. Além da música ser estranha, o tempo de observação do personagem e a câmera lenta, detêm o olhar do espectador para além do fato objetivo (que Alex anda pelo *shopping* e observa uma loja). O espectador vivencia o *shopping* da forma como Alex o vivencia – de maneira arrastada, sem vontade, sem qualquer entusiasmo, de forma meio anestesiada.

Algo parecido se dá na cena dos skatistas em atividade dentro de um tubo - Uma música instrumental triste toca enquanto vemos skatistas fazerem manobras no tubo subterrâneo. A imagem tem definição baixa. Depois de bastante tempo dessas imagens, há uma fusão para o rosto de Alex deitado na cama. E a voz dele, em *off*, diz: “Eu tava ferrado.” No filme, muitas vezes parece que a música é a que está na cabeça dele, ou aquele é um som que representa um estado de espírito de Alex.

cena do banho de Alex - É a mesma noite da morte do segurança na linha de trem. Câmera lenta mostra a água caindo na cabeça de Alex. No princípio, há só ruídos de água, e, aos poucos, vão sendo introduzidos outros sons que poderiam ser animais noturnos ou água no ralo. É transmitida uma sensação de percepção aumentada e distorcida. O som vai ficando mais agudo. Alex cobre o rosto com as mãos e, escorregando as costas pela parede, se agacha. O volume dos ruídos aumenta. De repente todos os ruídos somem. Fica só um zumbido que ao fim também some. Há um tempo de silêncio. Esta cena nos aproxima da vivência subjetiva de Alex, por meio da percepção auditiva dele que se distorce em seu mundo interno.

Em *Paranoid Park*, além da cumplicidade entre o espectador e o personagem principal, com a confissão, há uma combinação de elementos: comportamento do personagem e expressão do mundo interno por meio de representação de suas lembranças, percepções e pensamentos.

musicais, abarcando desde o tema clássico, encontrado na Sinfonia nº 9, de L. van Beethoven, à cultura urbana expressa através do hip-hop, do rock punk e do rap, além da música folk.” (Disponível em <http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=fernanda%20aguiar%20carneiro%20martins>. Acesso em 22/07/2011.)

3. 4. Linguagem

A linguagem do personagem também dá acesso à sua subjetividade. Branigan⁶¹ divide o discurso languageiro em quatro classificações: diálogo entre personagens; personagem fala consigo mesmo; personagem sem falar acompanhado de voz *off* de seus pensamentos; voz *off* dos pensamentos sem imagem do personagem.

DIÁLOGO

Em *A Dupla Vida de Véronique*⁶² não temos acesso aos pensamentos da personagem, mas a forma e conteúdo de seus diálogos com personagens coadjuvantes expressam sua subjetividade. Os primeiros vinte e oito minutos do filme enfocam a vida da Véronique polonesa e todos os diálogos do filme são proferidos em polonês. Após a morte desta Véronique, o filme passa a mostrar uma moça que, fisicamente, é idêntica à primeira (representada pela mesma atriz), mas é francesa. A mudança de idioma é uma forte indicação de que estamos diante de uma nova personagem.

Véronique polonesa:

cena em que Véronique fala a seu pai de uma sensação estranha – Véronique pede a seu pai que ele diga a Antek (o homem com quem a moça mantém relações sexuais) que ela viajou. Diz ao pai que Antek ficará triste. Depois diz ter uma sensação estranha, e pausadamente acrescenta: “...de não estar só... no mundo”. O pai diz que ela não está só. Ela diz: “Não sei.”

Na cena seguinte, vemos Véronique deitada em sua cama - O pai lhe acaricia o rosto. Véronique pergunta a ele o que ela própria quer afinal. O pai diz que não sabe.

⁶¹ BRANIGAN, E. Op. Cit. P. 97.

⁶² A DULPA vida de Véronique. Op. Cit.

cena em que a tia pergunta a Véronique como foi o teste para o coral – A tia de Véronique pergunta como ela se saiu no canto. Véronique diz que foi bem e que ficou surpresa com isso.

As falas são curtas. A Véronique polonesa tem uma relação próxima com o pai, não consegue identificar bem seus próprios desejos, não consegue identificar certas sensações, não se apropriou ainda de seu talento como cantora.

Véronique francesa:

primeira cena em que aparece Véronique francesa – Ela está conversando com um homem com quem acabou de ter relação sexual. Ele pergunta se ela está triste. Ela diz que não, mas que sente uma mágoa e não sabe do que é.

cena em que Véronique desiste das aulas de canto - Ela bate à porta de um senhor e avisa que não continuará as aulas de canto, não sabe porque, mas sabe que deve abandonar.

cena em que Véronique diz a seu pai que está apaixonada – Após ela dizer para o pai que está apaixonada, o pai lhe pergunta se ele conhece o rapaz. Véronique diz que não e que ela também não. O pai diz não entender e ela diz que também não. Ela diz que há pouco tempo teve a impressão de que estava só.

cena em que Véronique diz a seu amado que sempre se sentiu dividida – Ela diz que em toda sua vida sentiu que estava ali e em outro lugar ao mesmo tempo. Diz que sempre sente o que deve fazer.

A Véronique francesa consegue nomear seus sentimentos, está muito mais conectada com sua própria intuição do que a Véronique polonesa, também tem uma relação de grande proximidade com o pai.

Semelhanças e diferenças entre as duas Véroniques se delineiam nos diálogos. O que há de comum entre os diálogos é que são vetorizados para o mundo interno das personagens, tanto no espaço dado às sensações, questionamentos pessoais e às intuições, quanto ao não saber sobre si própria. O desconhecimento de si nos

remete ao inconsciente do sujeito; intriga e instiga o espectador a querer penetrar mais e mais no mundo interno da personagem.

PERSONAGEM FALA PARA SI PRÓPRIO

Em *Paranoid Park*⁶³, a forma narrativa utilizada para personagem falar consigo mesmo é ele escrever em seu próprio caderno. *Eu Matei Minha Mãe*⁶⁴ também se utiliza de um recurso narrativo para dar acesso ao espectador aos pensamentos do personagem principal: ele mesmo realiza gravações em sua pequena câmera digital sobre o que está pensando. Nos dois filmes, o recurso utilizado oferece mais verossimilhança do que o personagem em monólogo diante da câmera.

PENSAMENTO EM VOZ OFF

Em *O Escafandro e a Borboleta*⁶⁵, o personagem verbaliza seus sentimentos e desejos, se auto-analisa em relação ao mundo real e sua situação presente, e em relação a sua própria história, e realiza *insights*. É um pensamento bastante organizado, como ocorre em diversos filmes.

Em *Corra Lola Corra*⁶⁶, diversas vezes é apresentado o pensamento do personagem em voz off acompanhado de imagem mental que o personagem faz daquele pensamento. Um exemplo é a cena em que Lola pensa para quem pedir o dinheiro que necessita para ajudar seu namorado. Enquanto a câmera circula ao redor da cabeça de Lola, ela conjectura diversas pessoas, ouvimos os nomes e vemos, em *flashes* muito rápidos, as caras correspondentes. Uma dessas pessoas é seu pai,

⁶³ PARANOID Park. Op. Cit.

⁶⁴ EU matei minha mãe. Direção: Xavier Dolan. Canadá: 2009. 1 DVD (96 min), NTSC, color. Título original: J'ai Tué Ma Mère.

⁶⁵ O ESCAFANDRO e a borboleta. Op. Cit.

⁶⁶ CORRA Lola corra. Direção: Tom Twiker. Alemanha: 1998. 1 DVD (81 min), NTSC, color. Título original: Lola rennt.

cuja menção tanto de imagem quanto de som aparece no meio de diversas outras. Mas se repete cinco vezes enquanto outras pessoas são consideradas. Na sexta vez a imagem dele ganha tempo de tela.

A pergunta que apareceu nesse ponto da pesquisa foi se o pensamento articulado em palavras seria, na realidade, tão lógico, bem encadeado e organizado como aparece nos filmes. Essa pergunta abriu dois eixos de pesquisa: 1) a representação do pensamento do personagem na literatura; 2) os tipos de atividades mentais que incluem o pensamento, mas não se restringem a ele.

4. O MONÓLOGO INTERIOR NA LITERATURA

“Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras.”

Clarice Lispector

Embora a técnica já tenha surgido há mais de um século, constitui uma das mais utilizadas pelos romancistas contemporâneos para representar os meandros da mente e o fluxo de consciência de uma personagem.

CLARICE LISPECTOR – *Trecho*

Mas quem pediu refresco, pensa ela angustiada. Fica quieta, sem se mover. Ah! Cristiano, venha logo. Todos contra mim... Eu não quero refresco, eu quero Cristiano! Tenho vontade de chorar, porque hoje é um grande dia, porque hoje é o maior dia da minha vida. Mas vou conter em algum cantinho escondido de mim (atrás da porta? que absurdo) tudo o que me atormentar até a chegada de Cristiano. Vou pensar em alguma coisa. Em que? “Meus senhores, meus senhores! Eis-me aqui pronta para a vida! Meu senhores, ninguém me olha, ninguém nota que eu existo. Mas, meus senhores, eu existo, eu juro que existo! Muito, até. Olhem, vocês, que têm esse ar de vitória, olhem: eu sou capaz de vibrar, de vibrar como a corda esticada de uma harpa. Eu posso sofrer com mais intensidade do que todos os senhores. Eu sou superior. E sabem por que? Porque sei que existo.” E se bebesse o refresco? Pelo menos aquela mulher que a olha como se ela não estivesse ali, como se ela fosse uma mesinha vazia, verá que ela faz alguma coisa.⁶⁷

Nessa passagem, Clarice indica ao leitor que fará uma incursão no pensamento da personagem, Flora (“Mas quem pediu refresco, pensa ela angustiada”), logo após indica o comportamento de Flora (“Fica quieta, sem se mover”), e entra em um fluxo de consciência. Então tomamos contato com o desejo da personagem, sua expectativa, vergonha e auto-julgamento. Percebemos o eu dividido: “Tenho vontade de chorar (...) Mas vou conter em algum cantinho escondido de mim (atrás da porta? que absurdo)”. Entramos em sua imaginação - ela pensa como se estivesse se dirigindo às pessoas que a rodeiam no restaurante (neste ponto sentimos a influência da percepção visual da personagem no curso de seu pensamento). Temos a sensação de que parte do seu pensar é imagem - metáfora de seus sentimentos

⁶⁷ LISPECTOR, CLARICE. “Trecho” In: *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Rocco, 2005. P 25.

(“a corda esticada de uma harpa”)⁶⁸. Depois acompanhamos um raciocínio da personagem: “Eu posso sofrer com mais intensidade do que todos os senhores. Eu sou superior. (...) Porque sei que existo.” Perto do final do parágrafo o narrador sai do pensamento de Flora (“aquela mulher que a olha como se ela não estivesse ali”), porém não se afasta da subjetividade da personagem: a sensação da personagem de estar sendo observada “como se ela fosse uma mesinha vazia” continua sendo descrita.

É um magnífico percurso pelas atividades mentais da personagem (que também forma imagens, que é estimulado por sua percepção). O pensamento em palavras é representado de forma bastante articulada.

LYGIA FAGUNDES TELLES – *As Meninas*

Era ir pensando na rotina do dia: banho. Ginástica. O certo seria fazer a ginástica antes mas devia estar com pressão baixa, precisava de água quente para o estímulo inicial. Embora passageiro. ‘Ai meu Pai’. Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro , dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. ‘Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele’. Faculdade. Fabrício devia estar por lá atizando a greve. Laça-lo para um cinema, festival Greta Garbo, ih, paixão por essa mulher.⁶⁹

Com a frase “Era ir pensando”, o narrador indica que o trecho refere-se ao pensamento da personagem, que percorre a rotina do seu dia. Insere um raciocínio que a personagem faz: “O certo seria fazer a ginástica antes mas devia estar com pressão baixa (...)”. Em alguns momentos, exprime o pensamento literalmente: “Ai, meu Pai.” e “Queira Deus que Liao não seja metralhada dentro dele.” Em outros

⁶⁸ assim como o escafandro em *O Escafandro e a Borboleta* é uma metáfora para a sensação corpórea do personagem

⁶⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974. P.88.

momentos, descreve intenções da personagem: “banho”, “ginástica”, “almoço com a mãe”, “não esquecer de pedir a chave do carro”. Desta forma, a narrativa cria uma sucessão de associações que se assemelham a um fluxo de consciência, mas são, de fato, mistura da voz do narrador com a voz do pensamento da personagem.

No trecho, Telles se utiliza do monólogo interior livre. Há uma representação do conteúdo e processos psíquicos da personagem de maneira bem mais desarticulada em comparação ao trecho supra-citado de Clarice Lispector, e à forma geralmente utilizada nos filmes (em voz *off*). As interferências do narrador em Telles contribuem para a sensação de parcial desarticulação.

JAMES JOYCE – *Ulisses*

[...] meter isso nele sim e então a gente ia ter uma enfermeira do hospital como próxima história pegando ele lá até terem de jogar ele pra fora ou talvez uma freira como aquela da foto suja que ele tem que é tão freira como eu não sou sim porque eles são tão fraquinhos e choramingas (...) lembra o Menton e quem mais deixa eu pensar aquele cara de bebê que eu vi ele não fazia muito de casado namorando aquela mocinha no Miriorama Pooles e eu virei as costas (...) e na última vez que ele foi no meu traseiro quando é que foi na noite que Boylan deu aquele apertão na minha mão (...)⁷⁰

O trecho faz parte do monólogo de Molly Bloom, no episódio final de *Ulisses*. O romance é o clássico exemplo de monólogo interior que deslancha num fluxo ininterrupto de pensamentos devido à falta de pontuação. Embora todo o monólogo ofereça um paradigma de aprofundamento nos processos mentais, o caráter ininterrupto se prestaria como modelo para um monólogo cinematográfico apenas como aproximação de uma sensação do personagem, quase como um efeito sonoro. O leitor desse texto pode voltar atrás e reler frases, buscando compreensão. Em um texto falado num filme, o espectador não teria essa oportunidade. É uma experiência extrema que, em *Finnegans Wake*, Joyce radicaliza ainda mais na mistura de associações livres com neologismos, alusões literárias, trocadilhos, cuja

⁷⁰ JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993. P. 551.

quase total ininteligibilidade prestar-se-ia no cinema de ficção apenas para descrever determinados estados mentais sem a preocupação de informar o espectador.

VIRGINIA WOOLF – *Ao Farol*

- E agora, fique em pé quieto e me deixe medir sua perna. – Pois, apesar de tudo, poderiam ir ao Farol, e tinha de verificar se a meia não precisava de uns três ou cinco centímetros a mais na perna.

Sorrindo, pois uma idéia admirável surgira em sua mente naquele mesmo instante – William e Lily deviam se casar -, pegou a meia em tons castanhos e cuja boca tinha desenhos em pontos de cruz feitos com agulhas de aço, e a mediu sobre a perna de James.

- Meu querido, fique quieto – disse, pois James, no seu ciúme, não gostava de servir de modelo para o filho menor do faroleiro; agitava-se de propósito e, assim, como ela poderia ver se estava comprida ou curta demais? perguntou.

Ergueu os olhos – que demônio possuía seu filho menor, o seu querido? – e, olhando a sala, as cadeiras, achou-as terrivelmente rotas. Suas entranhas – como Andrew dissera há dias – estavam espalhadas pelo chão; mas então, perguntou-se, que vantagem havia em comprar boas cadeiras para deixá-las estragarem-se ali durante todo o inverno, quando a casa, com apenas uma velha para tomar conta, ficava literalmente encharcada de umidade? Não importava: o aluguel era precisamente de dois penies e meio; as crianças a adoravam; fazia bem ao marido ficar a quatrocentos mil – ou, para ser precisa, a quatrocentos quilômetros de sua biblioteca, das conferencias e dos discípulos; e havia lugar para visitas. [...]⁷¹

Woolf descreve o vaguear da mente de Mrs. Ramsay, bem como a pequena ação que está ocorrendo (ela tentando medir a meia na perna de James, que está irrequieto). Transita com muita liberdade entre pensamento, fala, descrição de onde está a atenção da personagem e ação, utilizando apenas travessões, pontuação e um pouco de espaçamento - elementos que tornam o texto bem compreensível. E o texto não perde a fluidez, que, aliás, é uma característica do romance. Apesar de o pensamento nesse trecho ser um vaguear por assuntos (evocados por associação livre estimulada pela percepção visual), cada assunto se apresenta bem articulado. Se esse texto fosse traduzido para a linguagem cinematográfica, haveria muitas imagens aí sugeridas. Mas a voz do pensamento me parece por demais lógica.

⁷¹ WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Rio de Janeiro, Ediouro. 1993. P. 33.

Ao examinar todo o episódio de Mrs. Ramsay com James e a meia, Auerbach comenta:

Nesse episódio totalmente carente de importância são entretecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes (...).⁷²

O tempo não-cronológico, uma das possibilidades abertas pela narrativa literária moderna, alude a momentos da consciência em que a impressão de totalidade engloba como atualidade o presente, o passado e o futuro, como horizonte de possibilidades e expectativas. Woolf, assim como Lispector e outros autores, faz mergulhos no mundo interno de seus personagens, transformando átimos em longos parágrafos onde esmiúça sentimentos, pensamentos, percepções, sensações.

Além de Ligia Fagundes Telles, Woolf, Joyce e Lispector, podemos encontrar em Faulkner, Hilda Hilst e muitos outros autores modernos as técnicas literárias nas quais há uma tentativa de representação dos processos mentais e dos pensamentos dos personagens, tais como ocorreriam em suas mentes. Como utilizar a larga experiência da literatura como modelo para a composição da voz do pensamento do personagem em cinema? Em todos os exemplos estudados, encontrei características que necessitavam de tradução para a linguagem cinematográfica.

A arte da literatura, em oposição às outras artes, é, pela qualidade de seu veículo transmissor verbal, tanto abençoada quanto maldita com uma capacidade fatal para a conversa. (...) por um lado, seu espectro e profundidade de significados excede largamente o alcance da pintura, da música ou da escultura; por outro, sua habilidade de projetar as qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos, são menores.⁷³

⁷² AUERBACH, E. "A Meia Marrom" Em: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 477.

⁷³ FRIEDMAN, Norman. Op. Cit.

Virginia Woolf, em seu ensaio sobre cinema⁷⁴ (escrito enquanto a autora ainda estava nos primeiros estágios de desenvolvimento de *Ao Farol*), imagina um cinema do futuro que usaria seu poder de criar imagens para tornar visíveis os pensamentos. Aquilo que na literatura é uma técnica narrativa que expressa uma miríade de impressões (visuais, auditivas, tácteis, associativas) que transitam pela consciência do personagem, no cinema encontra uma série de possibilidades de representação, para além da palavra.

ARTHUR SCHNITZLER - *Senhorita Else*

O texto do romance é fluxo de consciência da personagem principal, Else, com raras exceções (diálogos que ela trava com outros personagens, indicados com travessão). É um texto de límpida clareza; em nenhum momento o leitor se perde quanto aos acontecimentos ou sentimentos da personagem. Examinemos um trecho em que a jovem Else entra no hotel onde está hospedada, recebe uma carta de sua mãe e se dirige ao quarto:

Ela me disse buena sera. Agora, no mínimo, preciso fazer uma medida. Será que me inclinei muito? De qualquer jeito ela é bem mais velha do que eu. Ela tem um andar soberbo! Meu andar também é bonito. Mas, já sei...esta é a diferença. Seria bem possível que um italiano me seduzisse. Pena que o belo moreno, com cabeça romana, já tenha partido. Paul disse que ele parecia um fauno. Oras, não tenho nada contra faunos, pelo contrário... Aqui estou: no. 77.⁷⁵

Interrompo o trecho neste ponto (“Aqui estou: no. 77.”) porque, depois de uma série de pensamentos que poderiam estar representados por voz *off*, há a frase que seria melhor traduzida pela imagem da porta do quarto de Else com o número 77. Imaginemos ouvir a voz do pensamento de Else e suprimir esta frase, para então continuar ouvindo...

De fato, um número de sorte. Lindo quarto. Pinho. Meu leito virginal... É mesmo um verdadeiro arrebol alpino. Mas, se estivesse com Paul,

⁷⁴ WOOLF, VIRGINIA. *The Cinema*, 1926. Disponível em <http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full>. Acesso em 09/07/2011.

⁷⁵ SCHNITZLER, ARTHUR. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. P. 11.

eu o negaria. Na verdade Paul é um tímido. Um médico, um ginecologista! Talvez exatamente por isso. Anteontem, no bosque, quando estávamos bem à frente dos demais, ele podia ter tomado alguma iniciativa.⁷⁶

Se fosse representar este momento de Else no cinema, recuperaria alguma imagem de quando Paul nomeou a coloração avermelhada como “um verdadeiro arrebol alpino”, se dirigindo à jovem Else, talvez acompanhada da voz dele (ela está sendo estimulada pela percepção visual - seu quarto banhado pela luz avermelhada do fim de tarde - a fazer uma associação com a lembrança das palavras de Paul.)

Ou talvez fosse o caso de abrir a cena do quarto para um *flashback* de Else e Paul, porque a associação salientada anteriormente (do arrebol alpino) está sobredeterminada: além da percepção da coloração vermelha do final de tarde que incide em seu leito, há o desejo sexual de Else por Paul (sublinhado pelas palavras da jovem Else que caracterizam o leito como “virginal”). E dentro do contexto todo do romance, faria sentido um *flashback* mais longo inserido na cena do quarto.

Depois de mais algumas divagações, Else pensa: “Bem, a carta está aberta e eu nem notei que a abri. Vou me sentar no peitoril da janela para lê-la. Mas cuidado para não cair!” Este último pequeno trecho seria melhor representado no cinema pela imagem: Else, surpresa, se dá conta de que já abriu a carta sem notar que o fez. Dirige-se à janela, senta-se no peitoril e, com seu olhar, mede a altura até o térreo. Ajeita-se de forma mais segura no peitoril da janela.

A seguir, analiso um trecho quase no final do romance, quando Else está delirante por ter passado por uma experiência muito estressante e, em seguida, ingerido barbitúrico. Trata-se, pois, de um delírio, mas quase todas as referências são inteligíveis para o leitor que acompanhou o romance desde o começo. Numa tradução para a linguagem cinematográfica, seria uma cena em que jorram imagens e sons vertiginosamente, porém bastante compreensíveis.

Cissy, Cissy, o que eu lhe fiz para você ser tão má comigo? Fique com o seu Paul, mas não me deixe morrer. Sou ainda tão jovem...

⁷⁶ Ibid.

Mamãe sofrerá muito. Quero ainda escalar muitas montanhas, quero ainda dançar. Quero ainda me casar. Ainda quero viajar. Amanhã faremos a excursão pelo Cimone. Amanhã será um dia lindo. O fauno deve ir junto. Vou convidá-lo. Detenha-o, Paul, ele está indo por um sendeiro vertiginoso. Encontrará o papai. “Endereço permanece Fiala”, não se esqueça. Com apenas cinquenta mil, tudo estará acertado. Lá estão eles, marchando e cantando, com trajes de presidiário. Olha os portões, El Matador! Isto não passa de um sonho. Lá vai Fred com a moça da voz rouca e o piano encontra-se ao ar livre. O afinador de pianos mora na rua Bartestein, mamãe! (...) O que você me trouxe, papai? Trinta mil bonecas. Vou precisar de uma casa só para elas. Mas você pode passear no jardim ou ir ao baile de fantasias com Rudi. Salve, Else! Ah! Bertha! Você já voltou de Nápoles? Sim, da Sicília... Permita-me que lhe apresente meu marido, Else... Encantada, meu senhor.
 – Else, você me ouve? Sou eu, Paul...
 Ha! ha! Paul, por que você está sentado na girafa do carrossel?
 – Else, Else!
 Não cavalgue tão rápido. Você não pode me ouvir, cavalgando tão rápido pela estrada. Você tem que me salvar. Tomei veronálica. Algo corre por minhas pernas, na direita, na esquerda, como formigas.⁷⁷

O estudo de *Senhorita Else* foi importante para criar um método que me permitisse discriminar entre: 1) utilizar o pensamento da personagem em palavras (voz *off*); 2) encontrar outras formas de tradução da atividade mental (por exemplo, rememoração): imagens, ruídos, efeitos visuais.

Na tradução imagética dos pensamentos é necessário ainda discernir quais memórias são bem representadas por *flashes* de imagens, e quais memórias têm suficiente importância na construção do personagem ou narração da trama para motivar a criação de toda uma cena em *flashback*.

A pesquisa que teve como foco, no início, o fluxo de consciência na literatura, levou-me ao exame do discurso indireto livre, no qual o narrador pode, não apenas reproduzir indiretamente as falas das personagens, mas também o que elas pensam, sonham, desejam. O discurso indireto livre exprime o mundo interior da personagem, mas situa-se entre a subjetividade e a objetividade.

Aqueles fragmentos de pensamentos que não completam uma sentença com nexos lógicos, aquelas construções gramaticais que desobedecem às regras, muitas vezes

⁷⁷ Ibid. P. 74.

encontram melhor representação em *flashes* de imagens, efeitos visuais (como uma imagem desfocada), ruídos, música. A aparente incoerência e arbitrariedade que deriva da associação livre de idéias, lembranças e percepção do tempo presente, que é (quase) toda expressa em palavras na literatura⁷⁸, pode se utilizar de um leque de elementos da linguagem cinematográfica.

⁷⁸ Por vezes outros recursos são utilizados, como símbolos gráficos (parênteses, hífen, colchetes) e modificação na forma usual de pontuar, os quais auxiliam a expressão do fluxo de consciência; outras vezes há utilização de imagens, por exemplo a inserção de trechos de partitura musical em *Senhorita Else*.

5. FORMATO DO ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO JOANA

A escolha de uma forma de escrita para este argumento cinematográfico não é apenas uma questão de inteligibilidade. É também uma questão de comunicar emoção. E de manter o leitor em razoável contato com o visual, o concreto e o específico, importantes características de um argumento (ou roteiro) para cinema, uma vez que o texto é apenas uma indicação para a realização cinematográfica, e não uma obra literária. O fato de ser *apenas uma indicação* para a realização da obra, traz em si uma questão de trato complexo. Tudo aquilo que o texto indica é imaginado pelo autor para ganhar imagem, som, ritmo, cores, entonação, músicas, climas específicos da arte cinematográfica, que só podem ser conseguidos finalmente com o material filmado, montado, sonorizado, mixado e finalizado. Como, em um texto intermediário, colocar expressividade? O cinema traz também o paradoxo de ser arte e indústria ao mesmo tempo. *Indústria*, pelo menos no sentido que, sendo sua realização tão dispendiosa, o fazer cinematográfico implica em mecanismos de financiamento que vão muito além da decisão do autor. A busca expressiva tem que ser pautada pela inquietação artística, mas esse texto intermediário (argumento ou roteiro) que comunica qual obra se quer realizar, precisa também atender às exigências de bancas examinadoras. Estas, bem como a grande maioria dos produtores de cinema, exigem que o roteiro seja escrito num formato universal, cujas regras não são, aliás, arbitrárias e desprovidas de sentido. Romper a muralha do formato universal do roteiro é muito difícil. Examino abaixo os motivos que me levaram a obedecer apenas parcialmente esse formato.

A proposta inicial do meu projeto era a escritura de um *roteiro* cinematográfico. No entanto, a banca de qualificação propôs que eu trabalhasse em ter uma história que transmitisse alto grau de subjetividade, e não chegasse ao roteiro, mas apresentasse um *argumento* com um formato próprio. As tentativas de formato exemplificadas abaixo compreendem tanto o período anterior quanto o posterior à qualificação.

5. 1. Experiências de formatação

PRIMEIRA TENTATIVA DE FORMATO

Num primeiro momento, minha busca era uma tipo de escrita onde a continuidade no texto representasse a fluidez de uma câmera na mão, ininterrupta, que fosse o PV da personagem principal. O texto também deveria conter as falas e o fluxo de consciência, que ocorria em mais que uma camada de som. Fiz uma tentativa de formato em que a utilização de diferentes cores pudesse auxiliar o leitor a compreender quando o texto se referia a imagens (em letra preta), e, no caso do som, qual cor se referia a qual tipo de som: diálogo (em cor de laranja), uma camada de pensamento (em vermelho), outra camada de pensamento (em azul), ainda outra (em verde). Abaixo, um trecho da cena 3 do texto:

3 – (Cena toda em câmera subjetiva) Em seu banheiro, Joana guarda a escova de dentes. No espelho do armário, a imagem de seu rosto é refletida. Suspira triste. (Título do filme sobreposto: *Joana*). Ai, amor, porque você complica tanto? O que ta acontecendo com você? Cê não vai me dizer, né? Cê sabe, será...? Ai, meu Deus, o que eu faço com esse homem...? (cantarolando as notas: lá, si, do, ré, do, si, lá) Joana corre para o telefone que toca no escritório. Tomara que seja um show, tomara, tomara. Alô? Joana dirige-se à cozinha. A Aurora não está. Quer deixar recado? Joana abre a geladeira da onde tira morangos. Teste de casting? Sim, vou anotar teu número. Ou quer ligar no celular dela? Joana lava os morangos enquanto segura o telefone com o ombro. Ah, ta bom, então. Obrigada. Tchau. Joana segue lavando morangos. Pô, Zé, sabadão... cê bem que podia estar aqui comigo, comer um *brunch* gostoso... mas não... a gente tem que estar estremeado sempre? Joana põe o pote de morangos sobre a mesa, pega pão, bolachas e geléia e vai pondo na mesa. Deixa eu ver... falta manteiga, um queijinho... Joana abre a geladeira e tira o queijo. Toca o telefone. Joana deixa o queijo na mesa sem desembulhar. Agora é um show pra mim, um show, din-din pelo amor de Deus... Alô? É a Joana. Oi Afonso! Tudo bom? [...]

Esse texto me pareceu confuso, pois exigia do leitor que se referisse constantemente a um índice de cores, atrapalhando a fluência da leitura. Além disso, o texto estava preso a determinadas convenções da escrita do argumento cinematográfico (indicação da ação da personagem descrita em terceira pessoa), que afastava o leitor da personagem principal. O terceiro problema: o assunto

tratado em um diálogo deveria ser apenas indicado num argumento para cinema. Mas no caso desta história, naquele momento me parecia impossível prescindir do diálogo em si, uma vez que as palavras escolhidas eram de extrema importância. Abandonei essa tentativa de formato por ser confuso, não propiciar identificação com Joana e ser um híbrido entre o formato de argumento e o de roteiro, que não se prestava a uma boa expressão da narração subjetiva que busco para a história.

SEGUNDA TENTATIVA DE FORMATO

Uma vez que então me parecia imprescindível que os diálogos entre personagens e o próprio pensamento de Joana não estivessem apenas indicados, experimentei o formato de roteiro. Abaixo, trecho da cena 3:

3. INT. DIA - CASA DE JOANA

(Cena toda em câmera subjetiva) Em seu banheiro, Joana guarda a escova de dentes. No espelho do armário, a imagem de seu rosto é refletida. Suspira triste. (Título do filme sobreposto: *Joana*).

JOANA

(pensamento)

Ai, amor, porque você complica tanto? O que tá acontecendo com você? Cê não vai me dizer, né? Cê sabe, será...? Ai, meu Deus, o que eu faço com esse homem...?

JOANA

(outra camada de som,
pensamento cantarolando)
lá, si, do, ré, do, si, lá

Joana corre para o telefone que toca no escritório.

JOANA

(pensamento)

Tomara que seja um show, tomara, tomara.

JOANA

Alô?

Joana dirige-se à cozinha com o telefone sem fio.

JOANA

A Aurora não está. Quer deixar recado?

Joana abre a geladeira da onde tira morangos.

JOANA

Teste de casting? Sim, vou anotar teu número. Ou quer ligar no celular dela?

Joana lava os morangos enquanto segura o telefone com o ombro.

JOANA

Ah, ta bom, então. Obrigada. Tchau.

(pensamento)

Pô, Zé, sabidão... cê bem que podia estar aqui comigo, comer um brunch gostoso... mas não... a gente tem que estar estremecido sempre?

Joana põe o pote de morangos sobre a mesa, pega pão, bolachas e geléia e vai pondo na mesa.

JOANA

(pensamento)

Deixa eu ver... falta manteiga, um queijinho...

Toca o telefone.

JOANA

(off)

Agora é um show pra mim, um show, din-din pelo amor de Deus...

(on)

Alô? É a Joana. Oi Afonso! Tudo bom? [...]

Porém, este formato também não se prestava a uma expressão adequada e frutífera para a narrativa onde a subjetividade tem especial destaque. A referência à personagem principal na terceira pessoa na descrição da ação, bem como seu nome em letra maiúscula a cada vez que fosse indicada sua fala ou pensamento, obedeciam à norma da escrita do roteiro para cinema, mas afastavam o leitor do mundo interno de Joana.

TERCEIRA TENTATIVA DE FORMATO

Arrisquei um texto que se permitia alto grau de liberdade em relação às normas de escrita de argumento para cinema, e se baseava bastante na literatura - especificamente nos modos de escrita do fluxo de consciência. Me referi à *personagem principal na primeira pessoa*, dando voz à sua fala e pensamentos, e descrevendo a ação como percebida por ela. Havia a necessidade de contemplar uma diferença fundamental do cinema com relação à literatura no que diz respeito à indicação no argumento de quais trechos se referem à imagens e quais trechos se referem ao som. Com a firme intenção de não deixar que a técnica da escrita desviasse o leitor da emoção, procurei encontrar formas implícitas no texto para comunicar esses dois tipos de expressão (imagem e som). Abaixo, a cena 30:

No consultório da minha psicanalista, há uma grande janela diante do divã.

“Na minha casa era só discórdia. Meu pai um chato do caralho que só mandava a gente calar a boca, minha mãe com aquele jeito de vitima o tempo todo...” O avião vai rasgando o céu azul com uma tira branca, tão longe, longe que nem escuto... a janela emoldura tudo. Que bom que tem lá fora pr’eu olhar! Eu, sete anos, me equilibrando num pé só no burrico. A mãe traz chocolate quente com biscoito champanhe para mim e para ela, eu desço do burrico... *esse burrico eu gosto tanto*. Era lindo ele com uma selinha de feltro vermelho e tinha até rédeas! Molho a bolacha champanhe no chocolate e ponho na boca. A mãe toma um gole do chocolate dela. “...apesar que comigo ela era carinhosa, às vezes... quando eu era pequena, né?... depois que eu menstruei, ela ficou estranha...”

“Estranha?”

Sorrio. A minha analista tem voz doce... *Ela é econômica mas é esperta. Me pára em cada lugar!* “É. Estranha.” (pausa... meus dedos dos pés brincam de baixo da meia) “... sei lá... quando eu menstruei a primeira vez, ela só me deu um modess e não disse nada. Parecia que tinha nojo até do modess, pegava assim (faço o gesto): com a pontinha dos dedos. Depois ela ficou bem fria, distante... Não sei... o que sinto dos meus pais é distância.”

Esse divã às vezes é meio estreito... não tem onde por o braço... será que eu tiro essas almofadas daqui? Mas vou por no chão? Não dá, né? Os passarinhos lá fora estão animadinhos. Os passarinhos na casa do Heitor chegam pra comer no comedorzinho em formato de cabana que ele pendurou na janela do quarto. O corpo dele do meu lado, *ai que vontade de passar a mão nele e beijar, beijar, fazer folia... mas por a mão de novo nele e nada... ai, não sei...*

“O que vem?”

A janela emoldura o céu azul, mas a voz dela tá fora da moldura. Cutuca minha orelha. “Ah, eu tava pensando no Heitor... nossa! Por um lado a gente combina taaanto! Mas não sei o que acontece na cama... depois dessa outra vez que ele não ficou de pau duro, daí combinou de ir lá em casa e não foi, não ligou... Eu odeio ficar esperando e a pessoa nem ligar! Esperei quase uma hora e meia, daí até consegui ligar antes de ficar puta da vida, ia até perguntar se ele tinha esquecido e nhé, nhé, nhé... mas deu voice mail. Falei que tava esperando e tal... agora eu não vou ligar de novo!”

Janela moldura parada. *Ele não telefonou mais para você? ... (pausa) ...Cê não vai perguntar isso? Cê não sente curiosidade? (pausa, pausa, pausa, pausa)* A mãe emburrada fazendo a janta na cozinha. O pai carrancudo lendo o jornal, copo de uísque ao lado, chinelo no pé. O fim de tarde chato, chato, chato... eu pequena e sozinha sentada na escada da sala. Eu sozinha dentro de mim. Vou ajudar a mamãe na cozinha. Se não é pior: além de solidão, vou me sentir culpada.

“Aí que às vezes eu fico pensando que será que ele é gay e nem sabe?” Meu aluno gay: *Mulher é uma coisa muito especial! Especial, é? Então porque os homens tratam a gente assim?* “Parece que o mundo inteiro virou gay agora!”

“O mundo inteiro?”

Ai, às vezes ela me irrita com esse negócio de ficar sublinhando meus exageros! Que saco! Será que psicanalista não exagera? Não usa figura de linguagem? Não fez aula de português pra saber que tem uma coisa chamada hipérbole? E o braço não querendo ficar sobre as almofadas.

“Modo de dizer, Josiane!”

(pausa, pausa, pausa) e a janela lá. Impassível.

“Acho que uma hora eu vou ter que conversar com ele sobre isso. Vai que ele tem algum problema? ... E tá sem graça de dizer...? (pausa, janela, dedinhos na meia) Ah, mas eu não tô. Com problema. Tô é no maior tesão. Ah, sei lá! ...tô me sentindo tão gostosinha agora que eu emagreci!”

Nesse formato havia dificuldade de entendimento de qual era o lugar onde a história estava se passando e a mistura da descrição de ação com trechos do monólogo interior, que também descreve ação, se prestava a muita confusão. O leitor precisava voltar várias vezes no texto para entendê-lo. Estava próximo demais à literatura.

QUARTA TENTATIVA DE FORMATO

Voltei ao formato de roteiro cinematográfico, porém utilizando a escrita na primeira pessoa. Essa tentativa de formato também buscava resolver o seguinte problema: Ainda que a maior parte da ação de determinada cena se desenrolasse numa locação (no exemplo abaixo, consultório de psicanálise), havia um vaguear da mente da personagem que deveria conduzir também o espectador, através da memória de Joana, para outros lugares. Além da circunscrição de espaço indicada nos cabeçalhos de cenas (ex: INT. CONSULTÓRIO - DIA), indiquei as locações dos *flashbacks*, porém mantendo a unidade da cena na locação onde a personagem acionava suas memórias. Abaixo um trecho da cena 30:

30 – INT. CONSULTÓRIO DE PSICANÁLISE, ETC. - DIA

EU

Na minha casa era só discórdia. Meu pai um chato do caralho que só mandava a gente calar a boca. Minha mãe com aquele jeito de vitima o tempo todo...

O avião vai rasgando o céu azul com uma tira branca, tão longe, longe que nem escuto... a janela emoldura tudo. *Que bom que tem lá fora pr'eu olhar!*

CASA DE JOANA CRIANÇA

Eu, 7 anos, me equilibrando num pé só no burrico. A mãe traz chocolate quente com biscoito champanhe para mim e para ela, eu desço do burrico... *esse burrico eu gosto tanto*. Era lindo ele com uma celinha de feltro vermelho e tinha até rédeas... Molho a bolacha champanhe no chocolate e ponho na boca. A mãe toma um gole do chocolate dela.

CONSULTÓRIO

EU

...apesar que comigo ela carinhosa, às vezes...quando eu era pequena, né?... depois que eu menstruei, ela ficou estranha...

ANALISTA

(off)

Estranha?

Sorrio. *Ela tem voz doce... Ela é econômica mas é esperta. Me pára em cada lugar!*

EU
É. Estranha.

Meus dedos dos pés brincam de baixo da meia.

EU
... sei lá... quando eu menstruei a
primeira vez, ela só me deu um modess
e não disse nada. Parecia que tinha nojo
até do modess, pegava assim
(faço o gesto)
com a pontinha dos dedos. Depois ela
ficou bem fria, distante... Não sei... o que
sinto dos meus pais é distância.

*Esse divã às vezes é meio estreito... não tem onde por o braço...
será que eu tiro essas almofadas daqui? Mas vou por no chão? Não
dá, né? Os passarinhos lá fora estão animadinhos.*

CASA DE HEITOR

Os passarinhos chegam pra comer no comedorzinho em formato de
cabana que ele pendurou na janela do quarto. O corpo dele do meu
lado, *ai que vontade de passar a mão nele e beijar, beijar, fazer
folia... mas por a mão de novo nele e nada... ai, não sei...*

CONSULTÓRIO

ANALISTA
(off)
O que vem?

[...]

O formato me pareceu trazer boas soluções. Havia ainda alguns problemas a resolver, como: fazer uma indicação mais clara para os *flashbacks*; usar algum tipo de grafia ou espaçamento que destacasse mais a voz do pensamento da descrição da ação; fazer uma diferenciação no texto que sugerisse quando ocorre o olhar do narrador invisível, em oposição à sugestão maciça de câmera subjetiva por meio da utilização do pronome pessoal “eu” para todas as ações e falas de Joana.

5. 2. Eisenstein e a forma da escrita no roteiro

Examinei o trabalho que Sergei Eisenstein desenvolveu com o uso do monólogo interior para o roteiro de *Uma Tragédia Americana*⁷⁹. Em alguns trechos, Eisenstein reproduziu o fluxo de consciência do personagem, Clyde, e seu conflito interior com suas nuances. Na cena em que Clyde leva Roberta para um passeio de barco, quando planeja matá-la, Eisenstein assim escreve:

Enquanto o barco desliza na escuridão do lago, Clyde também desliza para a escuridão de seus pensamentos. Duas vozes duelam dentro dele – uma: “Mate-mate!”, o eco de sua sombria determinação, o grito desvairado de todas esperanças de Sondra e da sociedade; a outra: “Não-não mate!”, a expressão de sua fraqueza e de seus medos, de sua tristeza por Roberta e sua desonra diante dela. Nas cenas que se seguem, essas vozes se agitam nas ondas que se sobrepõem dos remos ao barco; elas sussurram no batimento de seu coração; elas comentam, sublinhando, as memórias e alardes que passam por sua mente; cada uma lutando com a outra por comando, primeiro uma dominante, depois enfraquecendo diante da investida de sua rival.⁸⁰

O trecho acima evoca algumas observações:

- 1) Há uma indicação clara de quando se inicia o monólogo interior do personagem: “Clyde também desliza para a escuridão de seus pensamentos”;
- 2) A descrição das duas vozes que o tomam em conflito, permite-se não ser uma descrição de algo concreto: “o eco de sua sombria determinação, o grito desvairado de todas esperanças de Sondra e da sociedade”;
- 3) Por vezes, há indicações claras de como as vozes do pensamento de Clyde devem aparecer em combinação com as imagens da cena (“essas vozes se agitam nas ondas que se sobrepõem dos remos ao barco”), enquanto outras vezes indica a emoção, porém sem precisão de qual a forma imagética que acompanha o som (“elas sussurram no batimento de seu coração”);

⁷⁹ O roteiro, escrito no final da década de 1920, é uma adaptação do romance escrito em 1925 por Theodore Dreiser. Este roteiro de Eisenstein não foi filmado.

⁸⁰ EISENSTEIN, S. *The Film Sense*. New York: Hartcourt, 1942. P. 237. Tradução nossa.

4) A descrição do monólogo interior sugere ainda a inserção de *flashbacks* (“elas comentam, sublinhando, as memórias e alardes que passam por sua mente”).

É importante observar que toda essa descrição é muito mais poética do que se permite hoje na forma da escrita de roteiro.

Eisenstein também buscou outras formas de texto, que não as convencionadas pela técnica da escrita para cinema. No capítulo I (“Palavra e Imagem”) de seu livro, *O Sentido do Filme*⁸¹, ele indica que um cineasta pode ler um poema como um roteiro. Utilizando trechos de poemas de Pushkin e Milton, Eisenstein mostra que é possível inclusive encontrar ali sugestões de posição de câmera, ou seja, a própria decupagem. Em seguida, passa a examinar uma descrição que Leonardo da Vinci escreveu para uma pintura que não realizou.

É um exemplo notável de “roteiro de filmagem”. Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, uma imagem palpável surge diante de nós. Não foi escrito como uma obra literária acabada, mas apenas como uma nota de um grande mestre que tentou colocar no papel, para si mesmo, sua visualização do Dilúvio. O “roteiro de filmagem” a que me refiro são as notas de Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio pela pintura. Escolhi esse exemplo em particular porque nele a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. (...) ⁸²

Eis alguns trechos:

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturado com um número infinito de folhas.

Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos. (...)

Ó, quantas pessoas podem ser vistas tampando os ouvidos com as mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturados com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelo chispar dos relâmpagos! (...)

Outros, com atos frenéticos, tiravam as próprias vidas, no desespero de não conseguirem suportar sua própria angústia;

⁸¹ EISENSTEIN, S. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

⁸² Ibid. P. 24.

alguns se atiravam das rochas,
outros se estrangulavam com as próprias mãos;

alguns agarravam os próprios filhos,
e com grande violência os matavam de um só golpe; (...) ⁸³

Eisenstein comenta:

(...) a descrição não é um caos, mas foi executada com elementos característicos das artes ‘temporais’, em vez de “espaciais”. Sem analisar em detalhe a estrutura desse extraordinário “roteiro de filmagem”, devemos salientar porém, o fato de que a descrição segue um *movimento* bastante definido. (...) Com absoluta nitidez emergem os elementos típicos de uma composição de montagem. (...) O conteúdo de cada quadro das cenas independentes é reforçado pela crescente intensidade da ação. ⁸⁴

Eisenstein estuda também o que seria um exercício de imaginação que busca trazer vívidas imagens para o ator.

A batida dos portões atrás de mim, quando sou libertado... O olhar espantado da empregada, que pára de limpar as janelas do vizinho quando me vê entrando em meu velho prédio... Há um nome novo na caixa de correio... O chão do vestíbulo foi recentemente encerado e há um novo tapete em frente à minha porta... A porta do apartamento ao lado se abre... Pessoas que eu nunca vira antes me olham com suspeita e inquisitivamente. Os filhos se agarram nelas; instintivamente se escondem. De baixo, com os óculos tortos no nariz, o velho porteiro, que se lembra de mim, olha para cima através do vão da escada...

Três ou quatro cartas amareladas enviadas para meu endereço antes que minha desgraça fosse do domínio público... Duas ou três moedas soam em meu bolso... E então – a porta é fechada em minha cara pelos ex-conhecidos que agora ocupam meu apartamento... ⁸⁵

O texto poderia ser um trecho de um argumento cinematográfico, pois guarda as qualidades de ser visual, específico e concreto. Interessou-me o fato que Eisenstein fez a descrição em primeira pessoa, e lacunar. Ele comenta o próprio texto que criou:

⁸³ Ibid. P. 24.

⁸⁴ Ibid. P. 26.

⁸⁵ Ibid. P. 32.

Não consideramos isto, de modo algum, diferente, em princípio, do processo de montagem no cinema: há aqui a mesma concretização intensa do tema tornando-se perceptível através de detalhes determinantes, sendo o efeito resultante da justaposição desses detalhes a evocação do próprio sentimento.

Quanto à verdadeira natureza dessas “visões” que aparecem diante do “olho interior” do ator, seus aspectos plásticos (ou auditivos) são completamente homogêneos com as características típicas do plano cinematográfico. Os termos “fragmentos” e “detalhes”, conforme aplicados, acima, a essas visões, não foram escolhidos ao acaso, já que a imaginação não evoca quadros completos, e sim propriedades decisivas e determinantes desses quadros. Porque, se examinamos as muitas “visões” anotadas quase que automaticamente acima, que eu honestamente tentei registrar com a precisão fotográfica de um documento psicológico, veremos que estas “visões” têm uma ordem positivamente cinematográfica – com ângulos de câmera, tomadas de várias distâncias e rico material de montagem.⁸⁶

Eisenstein viu no texto de Da Vinci, bem como nos poemas que examinou e no texto que criou de imaginação do ator, as qualidades essenciais de uma descrição para cinema. Ele afirma que os exemplos revelam “o segredo da realização do roteiro de filmagem, com emoção genuína e movimento, em vez de uma mera alternância tediosa de primeiros planos, planos médios e planos gerais!”⁸⁷.

As observações de Eisenstein foram inspiração para meu mergulho no olhar interior de Joana. Assim como o olhar interior do ator na atividade imaginativa não lhe dá uma imagem completa, mas antes, fragmentos e detalhes que compõem a sensação de uma vivência, mergulhei no mundo interno de Joana em busca dos detalhes que, justapostos (ou seja, encadeados em associação livre), evocassem o *sentimento* da personagem.

Quanto à questão da formatação, os estudos de Eisenstein apontaram um caminho interessante para o roteiro de *Joana* nesta dissertação, uma vez que não era necessário obedecer regras rígidas. Nesse ponto da pesquisa, houve a sugestão da banca de qualificação de que eu apresentasse um *argumento*, ao invés de chegar ao roteiro.

⁸⁶ Ibid. P. 33.

⁸⁷ Ibid. P. 34.

Foi considerado que levar o trabalho de roteirização apenas até o estágio do argumento cinematográfico, me permitiria uma concentração maior na resolução de problemas da história em si e da transmissão da subjetividade da personagem principal. Era necessário que eu encontrasse uma expressão adequada para esta história em um *formato de argumento*. Considerei que mais uma revisão na forma de escrita do monólogo interior na literatura, poderia adicionar aspectos interessantes ao estudo realizado em Eisenstein.

5. 3. Algumas observações sobre a utilização de recursos gráficos

A longa introdução que Hermione Lee escreve para *To the Lighthouse*⁸⁸, aponta para uma estratégia formal que o livro de Woolf adota para ser muitas coisas ao mesmo tempo: uma lamentação sobre a perda, o rompimento com a Era Vitoriana, a história de um casamento e uma infância, etc.

Essas estratégias podem ser tão complicadas quanto uma seção inteira escrita do ponto de vista da passagem do tempo, ou tão simples quanto um par de parênteses. O Sr. Bankes, por exemplo, tem uma conversa entre parênteses ao telefone. Ele está falando com a Sra. Ramsay sobre o horário de um trem. Então ele olha pela janela “para ver o progresso que os pedreiros estavam fazendo no hotel que está sendo construído nos fundos de sua casa”. A “desordem entre as paredes inconclusas” o lembram das incongruências dela. O trabalho lá fora continua, dentro de outro par de parênteses – “(eles estavam carregando tijolos para cima numa pequena prancha enquanto ele os observava)” – enquanto ele constrói sua versão das idiossincrasias da Sra. Ramsay. Mais de uma coisa acontece ao mesmo tempo: o que ele diz à Sra. Ramsay ao telefone e o que ele pensa em dizer; o que ele vê pela janela e o que ele vê em sua imaginação; e, em sua imaginação, a beleza dela e as incongruências dela. Mais de um tempo coexiste: o tempo da narração do Sr. Bankes, que está sob pressão para se mover para diante (“Sim, ele pegaria o trem das 10:30 em Euston”; “Ele precisa ir para seu trabalho”); o momento em que ela aparece na imaginação dele; e fora dos parênteses do Sr. Bankes, o momento no qual a Sra. Ramsay está tricotando sua meia e conversando com James.

⁸⁸ WOOLF, V. *To the Lighthouse*. London: Penguin Books, 1992.

Muita coisa vai entre parênteses em *Ao Farol*: gestos silenciosos – “(ela deu uma olhada nele devaneando)”; identificações de pontos de vista – “(com esse mundo)”; lembretes – “(A conta para a estufa seria de cinquenta florins)”; mortes repentinas; uma guerra mundial.⁸⁹

Hermione Lee fala de uma simultaneidade que é expressa por Woolf. O recurso dos parênteses poderia ser útil para expressar em *Joana* o uso de várias camadas de som e interferências da memória da personagem em meio ao tempo presente na diegese.

O escritor brasileiro contemporâneo, Luiz Antonio de Queiroz, também trabalha com uma quase simultaneidade em seu conto *Mercado de Ações*:

“(...) A secretária me deixou lá, plantado sem água. Melhor assim. Sentia um leve tremor nas mãos. Só faltava manchar de café uma das poltronas da sala do presidente.

(Deu bobeira, aí, olho da rua, meu velho.)

O homem entrou, nem boa tarde.

(Que merda, hein, Arlindo, a rua te olhando pela janela e você aí.)

O todo-poderoso sentou, ajeitou as mangas da camisa, deixando entrever as abotoaduras de ouro, e disparou, alto e rasteiro ao mesmo tempo:

- Pode falar, seu Arlindo.

(Falar o quê, porra, o cara que te chamou! Tá na cara, vai entrar com o pé e você com a bunda. Vai começar por onde, Arlindo, pela rua? Agora é olho no olho. Que cu!)

- Boa-tarde – arrisquei.

— ...

- Bem... então... o...

(Entrega o viado do Alberto, chuta, vai. O olho da rua tá piscando pra você, Arlindo, ou é seu cu que tá piscando pra burro? Chuta logo!)⁹⁰

⁸⁹ Ibid. P. ix, x. tradução nossa.

⁹⁰ QUEIROZ, Luiz Antonio. “Mercado de Ações” in *Fendas Urbanas*. Ofício das Palavras, São Paulo: 2008. P. 29.

Aliando a utilização dos parênteses e travessão com o espaçamento, Luiz Antonio de Queiroz exprime com clareza o que é a ação, o que é diálogo e o que é pensamento. Este foi o exemplo de maior clareza na formatação que encontrei.

5. 4. O formato escolhido para o argumento cinematográfico de *Joana*

As palavras do filme transitam pelo diálogo, pelo pensamento articulado, e pela poesia (em forma de canções). O fluxo de consciência está no discurso do filme, não apenas na palavra, mas em um sentido mais amplo: estende-se às imagens das recordações de Joana, abertas em associação livre. Os detalhes que compõem a sensação de vivências, que formam o mundo interno de Joana, perderiam um tanto de vividez se expressos de forma descritiva geral. Todos esses aspectos e ainda a temporalidade interior, lacunar e digressiva, necessitam expressão adequada no argumento para que o leitor imagine como será o filme. O formato do texto deve servir para transmitir o tipo de abordagem que privilegia para a história a ser contada em forma de cinema, sem rigidez em normas que determinam os formatos de argumento cinematográfico.

Paralelamente, me benefico de formatos já estudados para conferir clareza à narrativa. Mantive algumas regras da escrita para cinema que não colocam obstáculos ao fluxo da emoção e à abordagem subjetiva, como: a utilização de letras maiúsculas em todo o nome do personagem na primeira vez que aparece para o leitor, a utilização do presente do indicativo, a busca da tradução de sentimentos em elementos visuais (ou auditivos), concretos e específicos.

Outras normas da escrita do argumento cinematográfico não foram seguidas. A necessidade de articular mundo externo e mundo interno, e delimitá-los com razoável clareza, fez com que fossem criados dois registros no texto: o olhar do observador invisível tem descrição em terceira pessoa e a câmera subjetiva de Joana é descrita na primeira pessoa e com letra azul. São utilizados recursos gráficos (como parênteses, colchete, e espaçamento na folha), buscando formas de expressar a voz do pensamento em várias camadas, as imagens jorrando em

corrente associativa, o tempo que se torna pausado e os deslocamentos no espaço. A intenção é que os recursos gráficos organizem o texto sem necessidade de índice.

6. CONCLUSÃO

O estudo da representação da subjetividade no cinema, me fez decidir trabalhar em *Joana* com o ponto de vista ótico, dar ênfase no comportamento da personagem principal e penetrar em seu mundo interno expressando: memórias, voz de seu pensamento em fluxo de consciência, atividades cerebrais, e sonhos.

Muito tempo de tela é dedicado às expressões e gestual de Joana. Muitas cenas ou longos trechos delas têm ritmo lento para que o espectador possa se deter na observação da personagem principal. O ritmo é acelerado quando são apresentadas algumas memórias de Joana que se sucedem em *flashes* de imagens; porém, na maior parte do tempo de duração do filme, o espectador deve estar *junto* com Joana, assistindo em tempo real a ela desempenhando ações muitas vezes triviais, onde a importância está na expressão corporal e facial da personagem.

O aspecto mais enfocado do mundo interno de Joana são suas memórias. Ele diz respeito à própria estrutura do filme, cuja imagem das bonecas russas *matrioshka*⁹¹ tão bem ilustra: quase todo o filme é a lembrança da noite de Natal, na qual ocorrem vários disparadores para outros núcleos de memórias de Joana. A memória da noite de Natal (que contém diversas outras memórias) e algumas outras poucas cenas na resolução da história, são emolduradas pela cena inicial e cena final, que se passam algum tempo depois do Natal. Quase todo o filme é a representação das lembranças da personagem principal.

Determinados conteúdos das memórias de Joana requerem, para serem contados, cenas inteiras ou até várias cenas encadeadas. Outros são narrados em forma de processo mental⁹², criando uma corrente associativa onde há uma descontinuidade temporal e espacial, que pode, inclusive, ser invadida por imagens e sons do tempo diegético presente que estimulou a lembrança de Joana. No caso, o que dá unidade à cena, a circunscreve, é temático - o tipo de experiência que está sendo vivida pela personagem principal. Em *Joana*, as associações livres podem ser estimuladas por

⁹¹ brinquedo tradicional da Rússia, constituído por uma série de bonecas que são colocadas umas dentro das outras

⁹² “descontinuidade temporal é indefinida, isto é, não é presente, nem passado, nem futuro, então a classificamos como uma forma de narração de processo mental.” BRANIGAN, E. Op. Cit. P. 86. Tradução nossa.

uma fala, um som, uma imagem, uma sensação da personagem (como o tato ou o gosto de algo) e desencadear outras imagens e sons, *flashes* intercalados por planos mais longos, imagens e sons nem sempre identificáveis.

O fluxo de consciência expresso em voz *off*, bem como o PV, ocorrem de forma distribuída ao longo do filme. A voz do pensamento deve reproduzir “o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança de impressões (...)”⁹³, permitindo que percepções ganhem palavras e interrompam um raciocínio.

Em alguns momentos, o fluxo deve reproduzir a ambiguidade expressa em várias camadas de som que se articulam e convivem, sobrepondo diversas vozes concomitantes, desvelando o sujeito dividido, cuja voz do pensamento não é uníssona; são, na verdade, vozes de muitas partes da personalidade - às vezes um raciocínio que não se completa de forma totalmente inteligível pela irrupção de um cantarolar que se inicia sobrepondo-se à palavra; outras vezes um conflito acirrado entre duas partes da personalidade de Joana. Nesse pensamento complexo, Joana verbaliza sentimentos e desejos, se auto-analisa em relação à situação presente e à própria história, conjectura.

Creio que escrever a voz do pensamento é uma tarefa quase impossível, devido à ação da tradução do pensar na atividade de escrever – esta última demanda muito mais tempo. Uma boa estratégia para a obtenção de um discurso que se assemelhe realmente à voz do pensamento pode se dar no processo de realização do filme em si:

- 1) Fazer um laboratório com a atriz em que cada assunto é evocado dentro de uma situação vivencial, pedindo à atriz que fale em voz alta seus pensamentos; gravar a experiência;
- 2) Editar o material gravado para recuperar o ritmo e suprimir conectores (que serão inseridos pela expressão em voz alta, mas muitas vezes não estariam presentes no pensamento);

⁹³ AUERBACH, E. Op. Cit. P. 483.

3) Gravar novamente esse discurso final, por vezes separado em camadas diferentes de som.

Parece-me hoje que qualquer forma escrita do pensamento de Joana que aparecer nesta ou em outras versões do argumento ou roteiro, é um mero exercício de focalização dos assuntos e pontos de vista das diversas partes da personalidade da personagem.

Atividades mentais não se restringem ao pensamento expresso em palavras. Diferentes atividades mentais podem ser melhor representadas por diversos elementos da linguagem cinematográfica (imagem, ruído, fala, música, efeito). Surgiram na pesquisa imagens instigantes: aquelas produzidas pelo *scanner* de cérebro, o fMRI. Na técnica de ressonância magnética funcional que fotografa o cérebro em ação, são detectadas as diversas regiões no cérebro que se ativam ao serem requeridas no instante de desempenho de determinada função (recebem maior fluxo de sangue e iluminam-se nas imagens do fMRI). Partes distintas do cérebro entram em atividade a cada vez que utilizamos as seguintes funções: movimento do olhar; sensorial; compreensão do idioma; fala; visão; olfato; audição; associação; coordenação; função motora voluntária; funções mentais elevadas; associação somatosensória; emoção. A memória está localizada em muitos lugares do cérebro. Há, no argumento, indicações de imagens do *scanner* de cérebro em alguns momentos estratégicos das vivências de Joana.

A pesquisa sobre a representação de sonhos em filmes, levou-me a mudar um aspecto que havia permanecido inalterado por diversos tratamentos de *Joana* – a definição das imagens dos sonhos da personagem. Optei por manter a mesma definição em quase todas as imagens, sejam elas referentes à sonhos, memórias ou tempo presente (a única exceção são os planos do documentário realizado pela personagem coadjuvante, lesca). O motivo é a busca da verossimilhança – via de regra não lembramos ou sonhamos com outra definição de imagem; nosso “olho interno” forma imagens da mesma forma em que as vemos.

Em *Joana*, a utilização do PV é distribuída ao longo do filme e, em diversas cenas, intercala-se com o olhar do observador invisível (diferente de *O Escafandro e a*

Borboleta, onde a utilização do PV é quase exclusiva no primeiro terço do filme). Porém, a utilização do PV em *Joana* é diversa da maioria dos filmes de ficção, nos quais a maior parte dos planos são olhar do observador invisível e há indicações claras na decupagem de quando será apresentado um PV. Em *Joana*, há longos trechos narrados em câmera subjetiva, os quais correspondem a aproximadamente 30% do filme.

Dois diferentes níveis de narração ocorrem em *Joana*: o do narrador invisível e o ponto de vista de Joana. Ambos movem-se no tempo não apenas dentro da associação livre da personagem, mas apresentando e desenvolvendo diferentes momentos do tempo diegético de acordo com necessidades da construção da narrativa e da personagem. A fusão dos níveis temporais implica ainda que cada núcleo narrativo pode se inserir ou conter outro, construindo o filme *Joana* como uma boneca russa.

No entanto, há que ter cuidado na linguagem do cinema com a ameaça de desaparecimento do início, meio e fim. Este argumento cinematográfico não é uma proposta para um filme experimental, onde privilegiam-se sensações sobre entendimento. *Joana* busca atingir o sensitivo em alto grau, mas também ter sua trama compreensível. É na tensão dessa tangência que a história quer se sustentar.

7. JOANA – O ARGUMENTO CINEMATográfico

“Sonhar é acordar-se para dentro.”

Mário Quintana

Sinopse e personagens

Sinopse: É o primeiro Natal que Joana vai passar com Catu. E uma avalanche de memórias...

Personagem principal: Joana, paulistana, 46 anos, mãe de uma adolescente, divorciada há muitos anos, cantora lírica (com incursões pela MPB). É uma mulher independente financeiramente, que cria sua filha sozinha e que, embora deseje um relacionamento estável com um companheiro, tem dificuldade para encontrar um par.

O mundo é visto pelo seu ponto de vista, o qual não pretende nenhum status de “verdade” (são impressões, sentimentos, vivências). Joana rememora aspectos dos últimos três anos de sua vida (dos 43 anos aos 46). Há algumas memórias mais antigas: Joana criança e jovem.

Personagens coadjuvantes:

Iesca, 48 anos, mãe de dois meninos, casada, documentarista, a amiga mais próxima de Joana. Iesca também é uma mulher independente financeiramente e sua atividade profissional traz abalos para seu casamento. É uma mulher de levantar bandeiras, defender ideias e buscar expressá-las. Trechos dos dois documentários que desenvolve durante a trama do filme, trazem uma abordagem sociológica ao tema, que são contraponto à abordagem subjetiva trazida pela personagem principal, mas corroboram impressões e vivências pessoais de Joana.

José, 44, nascido no nordeste, namorado de Joana durante um ano dos três narrados no filme. Homem ressentido pelo desconhecimento de sua origem paterna, depende emocionalmente de Joana.

Catu, 49, paulistano que vive há muitos anos em Manaus, sambista e empresário de duas bandas que tocam samba em shows para estrangeiros. Homem charmoso, encanta Joana com seu ar seguro e conquistador.

Aurora, 18 anos, filha de Joana e Nelson. Sua figura estimula Joana para o cultivo da feminilidade e é também disparadora de lembranças mais antigas.

Violeiro, 50, negro, cabelo rastafári, toca numa banda onde Joana começa a cantar. Tem aparência *hippie* e um modo de vida no qual não desenvolve independência financeira.

Personagens secundários:

Nelson, 46, pai de Aurora. Separado de Joana desde que Aurora tinha poucos meses de idade, conserva aparência e modo adolescente de levar a vida.

Luisão, 48, gordo, o amigo homem mais próximo de Joana. Dono de estúdio de som, ajuda a carreira de Joana a apresentando para diversos contatos. Homem potente e carinhoso, é apresentado por Joana a uma das amigas, Tina.

Tina, 48, eutonista. Ensina para Aurora aspectos da feminilidade que faltam à Joana. Torna-se namorada de Luisão, um relacionamento estável que o filme apresenta.

Psicanalista. Só se ouve a voz dela na maior parte das cenas. Há 3 cenas em que ela é vista.

Aluno Gay, 23, cheio de trejeitos afeminados. É aluno de Joana de canto lírico.

Dona Mindina, baixinha, 74 anos, cara de nordestina, moradora de Piaçabuçu.

Barsabé, 67, alto, esguio, branco. Pai de José?

Irmãs de José: Angélica, 54, negra, a mais velha. Aparecida, 52, parda. Juçara, 50, negra.

Geraldo, 48, nortista, barrigudo, extrovertido.

Luciano, 40, nortista, baixo, esguio, gentil.

Irmãs de Vanessa: Eugênia, 34, morena, bonita, esguia, rosto redondo, amazônida. Clarissa, 28, parecida com Eugênia.

Vanessa, 40, amazônida, namorada de Catu.

Professor Alexandre, magro, estatura mediana. Coordena o programa de emagrecimento.

ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO
para o longa-metragem

Joana

de: Mirella Martinelli

em letra preta – olhar do observador invisível
em letra azul – câmara subjetiva de Joana

1

Letreiros iniciais sobrepostos a imagens do interior do corpo humano:

Scanner de cérebro feminino registra em tempo real as atividades mentais em reação ao diálogo que se ouve em *off*. A área de Broca, nos lobos pré-frontais do neocórtex, está em atividade enquanto uma voz de mulher adulta fala:

- Eu e o Catu tínhamos combinado passar o Natal juntos...

Várias áreas do cérebro se ativam.

[Flash de imagem: uma mão de mulher põe um CD numa caixa de presente.]

A área de Broca entra em atividade novamente.

- A Aurora ia passar a noite de Natal na família do pai dela.

Atividade intensa pelo cérebro todo.

[Flash: preto;
um rosto de menina adolescente se aproxima
olhando para a câmera;
preto]

Área de Broca ativada.

- Na minha cabeça era como uma resolução depois desses dois anos de “vai-não vai” da minha história com o Catu,

A área de Wernicke entra em atividade quando outra voz feminina adulta pergunta:

- Uma resolução para quem?

Novamente a área de Broca é ativada enquanto a primeira voz responde:

- Ah, pra mim, né... Eu tava achando que agora finalmente engatou.

[Flash: Através de uma janela, Joana vê Catu num jardim, falar ao celular.]

A primeira voz continua:

- Pra ele seria uma decisão? (titubeia)... ah... acho q eu não tinha pensado como seria pra ele...

Uma camada inferior do cérebro, o tronco cerebral, entra em atividade intensa.

O coração acelera. Fusão para...

2

Decote mostra região entre fartos seios, zoom out revela JOANA, 46, de vestido azul de alcinha, negros cabelos lisos espalhados por uma almofada amarela na qual sua cabeça está recostada. Sobre põe-se o título do filme: *Joana*. Joana suspira.

- A gente tava morrendo de saudade. A gente trocou uns telefonemas taãã melosos...

[Flashes: a boca de Joana sorrindo encostada ao telefone;
os dedos brincam com o pano vermelho da roupa.]

Joana move o olhar percorrendo a sala demoradamente. Para num ponto.

Meu olhar se detém na janela de abrir com a moldura de madeira quadriculada e atrás o céu azul com algumas nuvens brancas e gordas. Um avião cruza o céu deixando um rastro branco atrás de si. Tão longe que não se ouve o som...

A outra voz feminina, em *off*:

- O que vai pensando?

Joana fecha os olhos.

3

Um enfeite de borboleta azul pende do topo da pequena árvore de Natal bem decorada. Diante dela, vejo minha mão pegar uma caixinha vermelha da mão adolescente de AURORA. Coloco a caixinha no tapete onde estou sentada, dizendo à minha filha que essa caixa comprei ontem para por o presente que vou dar a Catu. Olho para o rosto lindo de Aurora e ofereço outros papéis para ela embrulhar o presente que dará a seu pai.

JOANA, magra mas com curvas acentuados pelo vestido de verão justo, está sentada no chão da sala. A seu lado está AURORA, 18, esguia, longos cabelos lisos. A sala, banhada pela luz dourada da tarde de sol, tem móveis coloridos, plantas, e diversos objetos de arte confeccionados com materiais naturais. Um piano ocupa parte da sala, aberta para a cozinha.

Aurora pergunta que horas Catu vai chegar a São Paulo. Joana responde que ele ficou de chegar às nove da noite. Aurora escolhe entre um dos papéis de embrulho que Joana oferece e diz que acha chique Catu vir de Manaus até São Paulo só para passar o Natal com Joana. Joana comenta que ele só vai passar dois dias, porque em seguida tem que ensaiar com sua banda para o show de Ano Novo.

[Flashes: Joana e CATU, 49, alto, esguio, calvo dançam juntos em meio a outras pessoas numa festa;

andam lado a lado numa calçada urbana;
bóiam juntos no mar.]

Joana coloca um encarte artesanal e um CD pintado à mão ao lado da caixa vermelha. Aurora embrulha uma carteira e se diz aliviada por ter combinado de dormir na casa do pai: assim Joana terá a casa só para ela e Catu. As duas riem e decidem quem embrulha qual presente que levarão no dia seguinte, no almoço de Natal na casa da mãe de Joana.

Toca a campainha. Aurora corre para abrir a porta. Joana embrulha um livro de obras de Miró, com um papel de desenho moderno, de círculos concêntricos.

Aurora volta para a sala junto com seu pai, NELSON, 47, magérrimo, calça jeans rasgada, camiseta preta com a gola cortada, sandália havaiana.

Olho para Nelson.

(meu pensamento dispara: me pergunto o que eu vi nesse cara 20 anos atrás, considero a roupa dele mega-ultrapassada para a idade dele, avalio como Aurora fica nervosa com ele por perto.)

[Flashes: scanner de cérebro com
várias áreas ativadas;
glândula adrenal libera nora adrenalina]

Levanto e o cumprimento com beijinhos na bochecha. Eu e Nelson trocamos perguntas e respostas vazias de como cada um vai, enquanto Aurora embrulha um colar. Nelson a apressa: está com o carro da mãe emprestado e ela fica nervosa quando ele pega o carro. Aurora diz que já está pronta e super empolgada para ajudar a avó a fazer a ceia. Pega o embrulho que contem a carteira e outros presentes já embrulhados e coloca-os numa sacola.

4

Joana, Aurora e Nelson saem pelo portão do sobrado pequeno, cujo muro pintado de azul celeste é recoberto de alamandas amarelas.

Joana e Aurora se abraçam e se beijam, desejando bom Natal. Joana e Nelson beijam-se no rosto e Nelson diz que trará Aurora no dia seguinte antes do meio-dia.

Fico vendo eles entrarem no carro: o rostinho de Aurora, Nelson parecendo o mesmo de 20 anos atrás.

[Flashes: Nelson jovem abotoa a camisa;
avança bravo na minha direção;
grita através do vidro de uma janela.]

5

JOANA JOVEM, 27 anos, olha de perto AURORA BEBÊ que dorme no berço. Sai do quarto do nenê em silêncio e encosta a porta.

Joana entra em seu quarto, onde NELSON JOVEM, 27 anos, abotoa a camisa. Ele pede dinheiro à Joana para buscar sua bota no sapateiro. Joana recusa, dizendo que foi péssima aquela idéia dele de largar o emprego bem quando ela engravidou, que ela está focada em pagar todas as despesas dela e do nenê. Nelson insiste e Joana resiste.

Ele me agarra violentamente pelos cabelos e me chacoalha pedindo dinheiro.

6

Em frente de sua casa, Joana vê Nelson manobrar o carro e descer a rua.

[Nelson bate minha cabeça no chão violentamente
diversas vezes;
cérebro ativado em diversas áreas.]

7

Eu jovem grito que ele não vai me bater de novo e que não vou dar mais dinheiro para ele. Ele continua me batendo, eu tento impedi-lo, agarro sua camisa com força, tentando afastá-lo.

Joana Jovem recebe tapas no alto da cabeça. Nelson se afasta e ela ouve a porta bater.

8

Joana, 46, volta-se de costas para a rua e entra em casa.

Entro na sala.

[Eu jovem tranco com trinco as portas da casa onde
vivíamos;
Nelson à noite bate no vidro da janela e grita para eu
deixá-lo entrar;
Aurora bebê dorme em seu berço, alheia àquela
gritaria.]

Às minhas memórias intercala-se a vista aconchegante da minha sala atual, meu piano, a árvore de Natal e os presentes a embrulhar.

Joana senta no chão, puxa para si a caixa vermelha, o CD e o encarte artesanal, o qual folheia: folhas coloridas presas por uma fita, cortadas no tamanho de uma caixa

de CD, cada uma com um enfeite – uma colagem, uma folha de árvore, um trecho de poema escrito à mão e uma fotografia de Joana e Catu, sorriso charmoso, com o braço em volta dos ombros de Joana.

O som de música e buchicho de festa invadem a cena.

Meus dedos seguram a foto... o sorriso de Catu é largo...

9

Os móveis da sala de Joana estão todos em lugares diferentes do usual, deixando espaço no centro da sala para os convidados que dançam com Joana, 44, cabelos negros, magra. Há poucas luzes acesas, muitas flores pela casa e quitutes sobre a mesa da cozinha.

Joana sai da rodinha de dança para receber LUISÃO, gordo, 45, que entra com CATU, 49, bonito, esguio, dois metros de altura. Luisão o apresenta a Joana: Catu é paulista mas mora em Manaus há 20 anos; está em São Paulo visitando o pai, viúvo.

Joana convida Catu para dançar forró e puxa TINA, 46, baixa, bonita e bem conservada para dançar com Luisão.

10

Sozinha na sala, sentada no tapete, Joana põe o cd e o encarte dentro da caixa vermelha. Levanta e deixa a caixa vermelha sobre a mesa da cozinha.

11

Festa. No parabéns, Joana assopra as velinhas: 44 anos.

IESCA, 46, alta, esguia, cabelos loiros cacheados, tira fotos de Joana com vários amigos.

Joana pede à Iesca que tire uma foto dela com Catu. Ele passa o braço em volta do ombro de Joana e sorri para o *flash*.

12

Sozinha na sala iluminada pela luz vespertina, Joana vai até o aparelho de som e põe um cd de samba para tocar. A música começa. Joana dança sozinha pela sala e ri. Rodopia.

13

Festa. Numa rodinha de samba, Joana canta e alguns amigos tocam. Catu toca cavaquinho. Ele comenta que tem uma banda em Manaus e outra em Santarém – há muitos turistas estrangeiros que gostam de ouvir samba.

Aurora, 16, e GABRIEL, 18, se agarram no sofá.

14

Joana dança sozinha na sala iluminada pela luz vespertina. Toca o telefone. Joana atende o telefone sem-fio. Surpreende-se ao reconhecer a voz de José, que ligou para desejar Bom Natal. Joana abaixa a música.

Joana conversa com José ao telefone. Ela pergunta como estão as crianças e ouve José dizer que estão bem.

[Noite. Eu, gordinha, cabelo ruivo, de pijama, desço apressada a escada de casa enquanto JOSÉ, 41, alto, branco, rosto rústico, sai pela porta da frente.]

José pergunta de Aurora e Joana diz que vai bem e que acaba de sair para passar o Natal com a família do pai.

[Eu gordinha, ruiva, Aurora, José e os dois filhos dele comemos macarronada.]

José pergunta com quem Joana vai passar o Natal. Joana hesita e balbucia que vai passar com a família.

[Eu gordinha, ruiva, e José acomodamos nossas malas de mão no compartimento de um avião.]

15

Acordo sobressaltada, acendo o abajur ao lado da minha cama. José fecha o zíper de sua jaqueta. A conversa é recorrente: ele vai embora porque não se sente querido por mim. Reclama que adormeci sem ao menos lhe dizer “boa noite”.

Joana, cabelo ruivo, tenta dizer a José que apenas não lhe disse “boa noite” porque relaxou gostoso de conchinha no corpo dele. Mas ele está de cara fechada; termina de se vestir e diz que vai para a casa dele. Joana não tem tempo de dizer mais nada, ele já sai fechando a porta.

Joana suspira, recosta a cabeça na cabeceira da cama, olha o despertador.

São 2:22. Volto a deitar. Puxo o lençol até cobrir minha cabeça toda.

16

Dia. Me olho no espelho do banheiro. Afasto meu cabelo ruivo da frente da testa. (A voz do meu pensamento jorra: pergunto-me porque José complica tanto, imagino que ele também não saiba, peço ajuda à Deus, acho meu rosto horrível, lamento-me... às palavras se sobrepõe um solfejo que minha mente faz incessantemente.)

Levanto a pele da face, tento esticar as rugas.

O fluxo de consciência continua: (Tento convencer-me de não ficar mal, lembro-me que era José que estava mal, não eu; busco animar-me para fazer o que preciso naquele dia, lamento que José sempre faça cena, reclamo porque ele faz assim sempre. O solfejo sobreposto.) O telefone toca.

Saio correndo da frente do espelho, entro no pequeno escritório.

(Torço para que seja o agendamento de um show pois estou precisando tanto de dinheiro!)

Joana atende o telefone e é o contrário: um show que já estava agendado para ela cantar foi cancelado.

Toca a campainha. Joana, 43 anos, gordinha, vai até a porta da frente e abre. ROGER, 23, trejeitos bem gays a cumprimenta efusivamente e entra na sala com uma pasta na mão. Joana e Roger se aproximam do piano.

17

Joana, 43, gordinha, ruiva, com uma camiseta larga e calça jeans, está meio esparramada numa poltrona, as mãos nervosas. A PSICANALISTA a escuta pela primeira vez, sentada em sua poltrona. Joana diz que quer fazer análise mas acha que não tem dinheiro para pagar. Conta que seu relacionamento amoroso com homens está muito difícil.

Olho minhas mãos nervosas que apertam os dedos incessantemente.

[Flash repete-se duas vezes:
José sai da minha casa no meio da noite.]

Falo sobre José e que a nossa transa sexual não é boa. Parece que só dou azar com homem. A Psicanalista me faz pensar... será mesmo azar?

Conto que José não sabe quem é o pai dele, que isso o transtorna muito e que estou tentando convencê-lo de irmos até Alagoas, onde ele nasceu, para descobrir.

18

Sala de Joana, luz vespertina. Joana, cabelo negro, ao telefone com José, pergunta onde ele vai passar o Natal e José diz que à noite estará com as irmãs e no dia seguinte com seus filhos.

[APARECIDA, 52, parda, com uma panela grande na mão e uma concha dentada, despeja macarrão mole com pouco molho no meu prato.]

Joana, ao telefone, diz à José que ficou muito contente por receber o telefonema dele depois de tanto tempo que não se falavam. Despedem-se e Joana desliga o telefone.

Joana dirige-se à cozinha. O CD de samba ainda toca baixinho. Joana olha a caixa de presente para Catu sobre a mesa. Joana prepara a mesa.

Ponho dois pratos, dois copos e talheres na mesa.

[Coloco meu prato sobre uma toalha plástica com legumes desenhados]

19

Sob um telhado de Eternit e diante de uma pequena casinha de dois cômodos, alcanço a panela de arroz numa mesa com uma toalha de plástico com legumes desenhados. Passo a panela para José, que serve seu filho menor, JOAQUIM, 5 anos. A filha de José, LAURA, 8, abraça José carinhosamente, dizendo que adora quando é fim de semana com o pai. José diz que ele também adora e que sente muitas saudades dela e de Joaquim nas duas semanas que fica sem vê-los.

Joana, 43, gordinha, ruiva, se serve de arroz e feijão, sentada entre Aurora e uma das irmãs de José, JUÇARA, 50, negra, magra e alta.

A outra irmã de José, Aparecida, vem da cozinha com um panelão na mão e uma concha dentada. Aparecida quer me servir de macarrão. Recuso dizendo que já me servi de arroz e feijão, mas mesmo assim ela despeja macarrão mole com pouco molho no meu prato. Outra irmã de José, ANGÉLICA, 54, negra, toda maquiada e bem arrumada, brinca que é almoço de pobre. Juçara dá uma gargalhada sarcástica muito alta e Aparecida pragueja para Angélica.

José traz a conversa da viagem que eu e ele vamos fazer para sua cidade natal, Piaçabuçu, Alagoas. Buscamos informações com as irmãs, já que ele mesmo nunca foi lá desde que a mãe veio para São Paulo com os filhos quando ele tinha 5 anos. José e eu pedimos pistas sobre como descobrir quem é o pai dele. As respostas das irmãs são sempre cheias de ironias e brincadeiras cruéis com ele, o único branco da família, o filho temporão.

Todas filhas do mesmo pai, o negro Anísio, contam que ele trabalhava construindo a ferrovia e lá se ia com os trilhos que se adiantavam na terra seca. A mãe, quase

sempre de barriga (teve 8 filhos com Anísio), ia atrás daquele homem que tanto amava. Até que sua barriga ficava tão grande que não podia mais segui-lo.

Angélica, a irmã mais velha, conta o episódio final dessa peregrinação, que acabou levando a família à Piaçabuçu.

Joana imagina um pequeno riacho cortando a terra seca do sertão e Angélica, 12 anos, questionando a mãe. José imagina sua mãe, MARIA EVANGELINA, 30 anos, branca, com um bebê negro no colo.

Angélica conta que falou para sua mãe que ela e as irmãs não aguentavam mais essa peregrinação de anos. Que ali, debaixo de um cajueiro no meio do sertão, pediu à mãe que voltassem para a fazenda do avô.

José imagina Maria Evangelina fazendo que não ouvia, mandando Angélica chamar as irmãs que lavavam canecas no riacho, e se afastando com o bebê no colo e mais dois pequenos agarrados à sua saia.

Angélica conta que berrou que não ia, que se a mãe quisesse, que fosse sem ela. Joaquim interrompe a história querendo saber onde estava seu pai nesse momento. Aparecida atravessa o braço sobre a mesa, chama Joaquim de abestado e dá um tapão na cabeça dele dizendo que o pai não tinha nascido ainda.

José levanta nervoso dizendo que Aparecida não vai bater em seu filho; que já chega o monte de tapas que José recebeu das irmãs. Aparecida censura José por querer desenterrar essa história do pai dele, assunto sobre o qual a mãe nunca quis falar. Juçara solta outra risada sarcástica.

20

Num monitor de TV, SILVIA, 50 anos, fala sobre o impacto das mudanças que o movimento feminista trouxe para as relações entre casais. Joana, ruiva, abre a porta de uma ilha de edição e espia. Não é notada por lesca, que continua absorta na imagem do monitor: Silvia diz que hoje vivemos uma configuração bem distinta do auge do feminismo e que não se podem promover mudanças sem passar por períodos de acomodação muito complexos.

Entro na sala e então lesca me vê, pausa a imagem na tela e levanta, me abraçando. Pergunto se ela está pronta, é hora de irmos para o lançamento do livro da Tina. Ela diz que sim, mas me convida a ver o restante dessa fala do programa sobre o feminino contemporâneo, que ela está quase terminando de editar. Sento a seu lado e lesca aperta o *play*. Silvia diz que grande parte das mulheres no Ocidente paga o preço da sua produtividade e da sua inserção social com a abstinência sexual produzida pelos homens que não querem que as mulheres façam essas coisas.

O telefone toca. lesca atende. Percebo, pela insistência de lesca, que é seu marido do outro lado da linha, recusando o convite dela para ir junto conosco à *vernissage*.

21

No saguão da *Escola Paulista de Eutonia*, lesca e Joana, ruiva, numa fila de mulheres, todas com livro na mão, esperam sua vez para receber autógrafos. Tina, 45, e outras três eutonistas autografam sentadas à mesa. Joana conta que está empolgada porque ela e José viajam no dia seguinte para Alagoas. lesca diz que fica feliz por ver Joana namorando depois de tanto tempo separada do marido e sozinha. Joana comenta que esse ano de namoro com José deixou muito claro que ele está em parafuso por causa dessa falta de origem... e que ela gosta muito dele.

A fila anda. Eu e lesca cumprimentamos Tina pelo lançamento de seu livro em conjunto com as outras eutonistas. Tina agradece nossa presença mas está apressada em atender a fila de mulheres que esperam seu autógrafo.

Eu e lesca nos afastamos da mesa e passamos por diversas rodinhas de mulheres. Há poucos homens na *vernissage*. Toca o celular de lesca. Ela atende. Percebo ser o marido dela reclamando a ausência dela em casa.

Fico olhando em volta: há uma grande quantidade de mulheres bonitas naquele salão, a maioria sozinhas. Pouquíssimos homens. Um garçom baixinho, com uma bandeja de drinques, se aproxima de lesca que parece ter o dobro da altura dele.

22

Minha voz canta *O Conforto dos teus Braços*, de Rita Ribeiro.

*Oito horas de vôo num concorde
Cinco dias num barco mar adentro
sete noites dormindo ao relento
sete ciganas lendo a minha sorte
quatro dias, em pé, no trem da morte*

Eu e José acomodamos nossa bagagem de mão no compartimento do avião.

Moleques e meninas mulatas vendem castanha de caju e tapioca através das janelas de um precário ônibus interurbano. Eu e José entramos no ônibus na pequena rodoviária de Maceió.

Minha mão aperta a mão de José. O ônibus roda numa estrada de terra seca e paisagem de caatinga.

*Vinte léguas montado num jumento
Sete mil flores no meu pensamento
eu trilhando os últimos espaços
pra ficar no conforto dos teus braços
qualquer coisa no mundo eu enfrento*

Piaçabuçu. Sob o sol, Joana e José sobem uma forte ladeira, suados.

José toca a campainha de uma pequena casa térrea toda gradeada. Agradecem cabisbaixos uma mulher no portão.

À luz dourada do entardecer, Joana e José andam ao longo do rio, onde mulheres lavam roupa. Joana para e enche de beijinhos o rosto e a boca de José. Ele a abraça forte.

*Valentia de pai ou de irmão
Concorrência com o astro do momento
temporal, tempestade, chuva e vento
holocausto, hecatombe e tufão
desemprego, palestra e sermão*

Noite. Joana e José descem uma ladeira de mãos dadas. Joana puxa conversa com uma mulher sentada numa cadeira na calçada.

*Pela porta aberta da casa, vejo um menino que tira os enfeites de uma árvore de Natal e coloca numa caixa. A mulher aponta uma casa ali em frente.
Títiti, coqueluche, casamento
Pé de ponte, mansão, apartamento
paparazzi, sucessos e fracassos
pra ficar no conforto dos teus braços
qualquer coisa no mundo eu enfrento*

Joana e José tocam a campainha da casa indicada. DONA MINDINA, baixinha, 74 anos, abre a porta.

23

José explica à Dona Mindina que estamos vindo de São Paulo em busca de tentar saber quem é o pai dele. Diz que ele nasceu naquela cidadezinha e que suas irmãs nos falaram para conversar com Dona Mindina. Ela nos convida a entrar na pequena sala que tem uma cortina que divide com algum aposento ao lado. Sento-me numa cadeira olhando as flores de plástico e observando dona Mindina que nos traz água.

José senta-se diante dela e fala de sua mãe, Maria Evangelina, que já tinha outros oito filhos quando ele nasceu, temporão. E que nos disseram que Dona Mindina era muito amiga de sua mãe e talvez soubesse ao menos o nome do pai de José. Mas a velha senhora não se lembra de nenhuma Maria Evangelina.

(Meu pensamento se aflige: esse buraco na vida do José... não saber quem é seu pai, a mãe já falecida... o senhor que procuramos antes também falecido...)

José tira do bolso da camisa a foto de sua mãe. Dona Mindina vai pegar seus óculos. Quando volta e pega a foto, fica exclamando o apelido da mãe de José muitas vezes: Evinha!

Diz para José que ele nasceu em seus braços, no quarto ao lado, atrás daquela cortina! Conta que Evinha tinha vindo morar em Piaçabuçu com seu monte de filhos, muito pobre, e Dona Mindina lhe cedera um quarto em sua casa.

Conta ainda que um dia, apoiada na mangueira do quintal, Evinha pediu-lhe que acudisse rápido pois ia ganhar menino. Dona Mindina diz que se espantou muito porque nem sabia que Evinha estava grávida! Ajudou-a a ir até o quarto e desenrolou os panos que apertavam a barriga de Evinha. Logo nasceu José em suas mãos.

Joana pergunta se ela sabe quem era o pai. Dona Mindina diz que, durante o breve trabalho de parto, perguntou à Evinha e ela disse um nome: Barnabé. Joana pergunta se ela sabe quem era esse homem. Dona Mindina conta que haviam três moços que moravam numa casa do outro lado da rua, que vieram abrir o Banco do Brasil em Piaçabuçu, e que Evinha lavava roupa para eles. Um deles era Barnabé.

Dona Mindina leva José para ver o quarto onde ele nasceu.

24

Num pequeno e despojado quarto de hotel, deitada na cama com José, abraço-o e o beijo. Ele vem para cima de mim, levantando minha camisola. Nos beijamos e começamos a fazer amor, mas já acabou. Ele já deita a meu lado e adormece. Ronca.

Joana levanta e vai até a varanda.

25

Minha voz volta a cantar *O Conforto dos teus Braços*.

*Ladroice, mutreta, malandragem
Álcool, droga, barato, passamento
amnésia, larica, esquecimento
roubalheira e má politicagem
cabaré, palacete, sacanagem
fome, greve, motim, acampamento*

A porta de ferro do Banco do Brasil é aberta por dentro.

Me aproximo de um FUNCIONÁRIO do outro lado do balcão, José a meu lado. O Funcionário conversa comigo e logo se afasta.

Ele volta com uma lista grampeada. José a examina, seus dedos a percorrem. A lista está em ordem alfabética e não há nenhum Barnabé, mas logo abaixo de um Barroso, está lá um nome: Barsabé, com “s”. Com endereço, telefone e tudo!

José conversa com o Funcionário.

*Confusão, batalhão, fuzilamento
Reclusão, solidão, sonho aos pedaços
pra ficar no conforto dos teus braços
qualquer coisa no mundo eu enfrento*

Um ônibus adentra a pequena rodoviária de Maceió. Joana e José estão na porta, de malas na mão.

Descem e andam pela rua da rodoviária. Joana aponta para um estacionamento onde há um MOLEQUE, 15 anos, parado na porta. Joana e José aproximam-se dele.

26

José pergunta a Moleque se o estacionamento é de Barsabé. Moleque confirma e informa que ele não está, mas todo fim de tarde passa para buscar o dinheiro do dia. Deve chegar dentro de uma hora. José pede para esperar e Moleque acena para dentro.

Joana e José entram no estacionamento limpíssimo e bem pintado. Moleque traz duas cadeiras de plástico. Joana e José sentam.

27

José apaga um cigarro no chão, ao lado de sua cadeira, onde já há um ajuntamento de bitucas. Levanta e me fala para colocarmos as cadeiras mais para o fundo, para esperarmos mais de longe. Concorde, passo a mão nos cabelos de José e levamos as cadeiras para a parte descoberta do estacionamento, que fica a uns 30 metros da rua. José diz que quando Barsabé chegar, quer conversar com ele a sós. Aceito e novamente afago os cabelos de José. Aperto a mão dele, que não corresponde e acende outro cigarro.

Alguém chega no estacionamento. Baixinho, arredondado, um tipo bem nordestino “cabeça-chata”. Dirige-se a um carro. Joana volta a ler seu livro. Algumas outras pessoas chegam ao estacionamento enquanto cai a tarde. José e Joana olham ansiosos mas logo a pessoa se dirige a um carro.

O dia escurece num tom azulado, José esfrega as mãos nervoso, Joana o conforta silenciosamente passando a mão carinhosamente em sua perna. Até que entra no estacionamento um homem alto e esguio.

Vemos apenas sua silhueta, mas levantamos imediatamente.

(Penso que sem dúvida este é o pai de José: o jeito de andar, de mexer os braços é o igualzinho ao de José.)

O homem conversa com Moleque. Nos aproximamos da entrada do estacionamento, enquanto o homem vem na nossa direção. Chega perto.

José se apresenta cortês com seu primeiro nome, e apresenta Joana. BARSABÉ, 67, se apresenta, muito simpático. José diz que vieram de São Paulo e que ele precisa muito de uns minutinhos da atenção de Barsabé, que consente afável.

Os dois se dirigem às cadeiras onde Joana e José estavam e Joana senta num banco na parte coberta. Pega seu livro e faz que lê, mas de canto de olho os vê conversar. Não consegue ouvir o que dizem.

Vejo José tirar a foto da mãe do bolso e mostrá-la a Barsabé, que pega, olha, e a devolve a José. Conversam mais um pouco. Apertam-se as mãos de forma cortês. José vem rápido em minha direção, me chamando para ir embora. Mal fecho o livro e José já está me puxando pela mão, quase me arrastando para a calçada de tanta pressa.

28

Numa praia cheia de coqueiros, mar e céu muito azuis, José está sentado ao lado de Joana, ambos com trajes de banho. Ele se irrita com ela perguntar mais detalhes e reconta a mesma coisa: Barsabé não lembra de Maria Evangelina.

José quer ir embora para São Paulo. Joana lhe pergunta se ele tem dúvidas que Barsabé seja seu pai. José acha que ele é o pai, mas queria que ele lembrasse de sua mãe.

Joana aventa a hipótese do encontro deles ter sido só uma transa: ela a faxineira da casa, ele o jovem que foi para a cidadezinha abrir a agência do Banco do Brasil... um festeiro bem-humorado, e ela, uma mulher muito namoradeira, como José havia contado da vida deles em São Paulo... José se ofende e não quer mais conversa; quer ir embora para São Paulo.

Entro no mar e choro. As ondas vigorosas envolvem meu corpo; choro alto e muito. As lágrimas e o mar se misturam.

De longe vê-se o mar e o corpo de Joana começando a interagir com as ondas e brincar. José continua sentado rígido na areia.

Volto para junto dele e insisto para falarmos de novo com Barsabé. José, irritado, diz que não quer, que acha que Barsabé vai pensar que ele quer alguma herança. Me proponho a escrever uma carta para entregar a Barsabé antes de irmos embora, explicando a situação.

29

Um gordo envelope na minha mão. Atravesso a rua do centro de Maceió, e quase dou de nariz com Barsabé, que me cumprimenta efusivamente, todo simpático. Digo que ia lhe deixar uma carta, mostrando o envelope. Barsabé pega a carta e põe no bolso de sua jaqueta jeans, perguntando onde está José. Digo que foi andar para o

outro lado, que estava sem jeito de me acompanhar ao estacionamento. Barsabé passa o braço em volta de meu ombro e propõe que o procuremos.

Andamos de volta para o lado da rua de onde vim, e logo vemos José. Barsabé o cumprimenta carinhosamente e conta como foi a reação de sua esposa e filha quando ele contou da visita de José. Diz que a filha sugeriu que fizessem o teste de DNA.

(Meu pensamento dispara de alegria: tenho certeza que José achou seu pai.)

José recusa, dizendo que queria que Barsabé lembrasse de sua mãe. Barsabé se despede propondo que José considere a idéia.

Na esquina, José e Joana vêem Barsabé se afastar andando de forma jovial. Joana pergunta a José porque não quer fazer o teste. José, mal-humorado, diz que assim para ele não serve.

Joana vê um sorveteiro empurrando um carrinho, acena para ele e pede um picolé. José diz que ela não deveria chupar picolé, que está gorda, que ele quer uma namorada bonita. Joana pega o picolé e chupa com raiva.

30

Na poltrona da sala da Psicanalista, conto que aquele comentário de José sobre sua insatisfação com meu corpo, me levou a falar para ele da minha insatisfação com nossa transa sexual e isso virou uma briga feia. A Psicanalista se mantém calada.

[Eu na praia de biquíni, chorando no mar;
rosto mal-humorado de José;
José e eu discutimos na rua de Maceió;
o picolé derrete na minha mão.]

31

Em seu quarto, Joana, 43, ruiva e rechonchuda, experimenta uma calça diante do espelho.

Aurora entra no quarto. Joana reclama que está gorda, que fica feia com aquela calça. Aurora diz que não está tão gorda assim, e chega perto do espelho, fazendo um coque.

Joana vê o rosto de Aurora no espelho junto ao seu: as duas tão parecidas, o contraste de idade fica evidente. Joana concentra seu olhar no rosto jovem de Aurora.

32

À mesa de jantar, JOANA CRIANÇA, 10 anos, com uma gaze e esparadrapo na testa, está diante de seu prato servido. Observa seu PAI, 42, comer de forma bruta e semblante mal-humorado. A MÃE, 37, cabisbaixa, remexe a comida com o garfo.

O Pai vocifera para a Mãe que ela devia tê-lo avisado que estava com Joana no hospital. A Mãe responde que não havia como telefonar e não sabia que ia demorar tanto. O Pai, grosseiro, joga a faca no prato e levanta-se bruscamente da mesa berrando que seria impossível não ter uma forma de telefonar do hospital. Afasta-se da mesa gritando com a Mãe. Os olhos de Joana Criança se enchem de lágrimas.

A Mãe, levanta-se da mesa e caminha enrijecida para a cozinha, levando seu prato. Joana Criança olha para a mesa já sem ninguém, e leva a mão ao machucado na testa.

[scanner de cérebro de criança em atividade]

33

Sentada na poltrona da sala da Psicanalista, estou cabisbaixa.

[Meu rosto aos dez anos com o esparadrapo na testa;
o rosto de Aurora no espelho;
meu rosto junto ao de Aurora;
a barriga apertada na calça diante do espelho;
José na rua de Maceió ao lado do sorveteiro;
eu chorando andando na rua ao lado de José.]

Finalmente olho para a Psicanalista e digo que José tem razão: estou gorda e feia. A Psicanalista diz que há muitos pontos para trabalharmos, sugere duas sessões semanais e propõe um preço.

34

Sentada na primeira fila do auditório do Teatro Municipal de São Paulo, Joana, 43, ruiva, rechonchuda, outras três mulheres e um homem, assistem a um teste de um CANTOR GAY no palco, acompanhada de um PIANISTA. KLAUS, o regente, interrompe o Pianista, agradece o Cantor Gay e diz que em dois dias será comunicado o resultado do concurso. O Cantor Gay agradece a oportunidade, com voz e gestos bem afeminados.

O regente chama o nome de Joana, que sobe ao palco e diz ao Pianista qual ária irá cantar. O Pianista procura a partitura entre as folhas à sua frente, a ajeita e se diz pronto. Klaus diz que podem começar. O Pianista inicia e Joana presta atenção ao momento de entrar com o canto. Joana entoa um canto lírico.

35

Cozinha de Joana. Luz vespertina. O canto lírico da cena anterior continua. Sobre a mesa já toda posta, há uma assadeira coberta com papel alumínio. Joana, magra, cabelos negros, levanta o papel alumínio descobrindo um pernil cru bem temperado, aproxima o rosto do pernil e o cheira. Surpreende-se com o toque da campainha. Cobre o pernil, coloca-o na geladeira e sai da cozinha.

Logo ouvem-se as vozes de Joana e Iesca, aproximando-se da cozinha. Iesca vem dizendo que passou para convidar Joana para ir passar o Natal na casa dela, que preocupou-se quando Joana lhe disse que Aurora iria passar a véspera com a família do pai, que não queria que Joana passasse o Natal sozinha. Iesca estanca sua fala ao ver a mesa toda enfeitada, posta para duas pessoas.

Joana, toda feliz, conta que Catu vai vir passar o Natal com ela. Iesca se surpreende. Joana conta que ela e Catu estavam trocando telefonemas tão saudosos, que ele decidiu pegar um voo para São Paulo.

[Joana ao telefone toda animada.]

Iesca faz graça comigo, dizendo que amoleci o coração de marinheiro de Catu.

[No mar, eu sustento o corpo de Catu enquanto ele bóia. Solto. Ele começa a afundar. Rimos; Numa danceteria, só eu e Catu somos brancos. E samba-rock não sabemos dançar. Mas tentamos, rimos, e nos beijamos; Na minha cama, eu e Catu acariciamos um ao outro com volúpia.]

Iesca me pede um café. Falo para ela adivinhar quem me telefonou hoje depois de três anos sem notícia: José! Ligo uma boca do fogão e ponho uma panela com água no fogo.

36

Joana, 43, ruiva, rechonchuda, para na porta aberta de uma sala de aula, onde o PROFESSOR ALEXANDRE fala para diversas pessoas gordas, a grande maioria mulheres, sobre as vantagens de estar gordo.

Alexandre vê Joana parada na porta e convida para assistir a aula. Fala para a classe que notou a estranheza no olhar da visitante, ao lhe ouvir que podem haver vantagens em estar gordo.

Sento enquanto ele pergunta às pessoas presentes como percebem isso em si mesmas.

37

José, carrancudo, para o carro diante de uma pequena casa diante da qual lê-se uma placa “Espaço Tântrico”. Um varredor de rua recolhe confetes e serpentinas do chão. Joana diz a José que precisam procurar uma vaga ali próximo, pois não há estacionamento do local.

José diz que não vai entrar, vai esperá-la lá fora. Joana se surpreende e reclama: haviam combinado de fazer juntos o workshop de Tantra! José diz que no caminho mudou de idéia – não vai se expor diante de pessoas que nem conhece. Joana insiste dizendo que eles não precisam expor suas dificuldades sexuais, mas apenas experimentar a aula para saberem se pode ser útil para eles. José diz que ela é que quer, que ela que vá. Joana diz que não faz sentido ela fazer o workshop sozinha, que é um workshop de Tantra para casais. José está irredutível: ele não vai.

38

No quarto, Joana e José transam. Ele goza, sai de cima de Joana e vira-se de costas para ela.

Joana passa a mão em seu próprio corpo, suspira e apaga o abajur. Diz boa noite para José.

Ele está de cara fechada, levanta-se e começa a se vestir. Diz que vai para a casa dele. Joana diz que se ele for embora mais uma vez mal-humorado com ela, que deixe a chave da casa dela. José deixa a chave sobre a cômoda, e vai embora.

[Scanner de cérebro;
imagens do interior do corpo de Joana]

Joana se encolhe na cama.

39

Na varanda da casa, luz vespertina, Joana, 46, magra, cabelos negros, e lesca tomam café. lesca diz que gostava muito de José, que ele é um homem de bom coração. Joana concorda e lamenta que ele seja tão complicado.

lesca conta que está perdendo a paciência com seu produtor que está questionando a edição do último documentário que ela dirigiu, sobre o masculino contemporâneo.

40

Na tela de uma TV, uma MULHER PARDA, 45, aparência pobre, em um ponto de ônibus, conta que seu marido está preso há dois anos, então ela é quem sustenta os nove filhos do casal. A próxima imagem é a de uma JOVEM BRANCA, 29, diante de uma loja de Shopping Center, que diz que ela ganha mais que seu namorado, que é

moto-boy. Ela diz que ele não vê problema d'ela ganhar mais que ele. Que ela é vendedora.

É noite. Na sala de sua casa, lesca assiste ao programa. A cada lado seu, estão sentados seus filhos, IVO, 12 anos, e BETO, 15. O telefone toca.

lesca atende. É seu produtor, exultante, anunciando que o programa está recebendo pontuação bem alta no Ibope. lesca grita de alegria. A campainha toca. Beto vai abrir.

Joana, 43, ruiva, rechonchuda, entra na sala com aparência muito triste. lesca, radiante, desliga o telefone e abraça Joana anunciando a pontuação do Ibope. Joana a parabeniza e conta que o namoro dela e de José terminou. lesca pergunta como ela está. Joana, quase chorando, diz que está surpresa e triste.

A porta de entrada é aberta por IVÃ, 50 anos, alto, grande, de terno elegante. lesca dá um beijinho em sua boca e nota seu rosto murcho. Ivo abaixa a TV e olha para o pai. Ivã diz que foi despedido.

41

Os pés de Joana, vestidos em botas de couro, saltitam para baixo dos degraus da escada do Teatro Municipal. Joana, 43, ruiva, calça jeans, blusa de manga comprida e lenço de seda no pescoço, encontra Luisão, à sua espera embaixo da escadaria. Se abraçam e Luisão comenta como Joana está mais magra e a elogia muito. Joana diz que ainda vai emagrecer mais. Diz que está muito feliz de estar cantando no Coral.

Luisão diz que tem uma novidade que ela vai adorar: ele está preparando a acústica de uma casa de shows nova, e a banda que vai inaugurar a casa está sem cantora. Estão precisando de uma boa intérprete de MPB. Diz que sabe que Joana prefere o canto lírico, mas que essa banda tem tocado muito, que ela pode ganhar bem.

42

Cozinha de Joana, luz vespertina.

lesca pega suas chaves do carro do lado da caixa vermelha sobre a mesa e diz que precisa ir: ainda tem que preparar algumas coisas para a noite de Natal.

Ponho o braço em volta dos ombros de lesca, e a acompanho até a porta agradecendo ela ter se preocupado comigo e um possível Natal solitário. Brincamos sobre a chegada de Catu esta noite, e rimos maliciosamente. Beijo lesca no rosto, me lembrando de mim à sua mesa de jantar...

[Joana ruiva sentada ao lado de lesca, Ivo e Beto do outro lado da mesa; Ivã aparece na porta da copa e diz que não vai jantar, está sem fome]

Vejo lesca entrar em seu carro.

43

Na cozinha da casa de lesca, comemos em silêncio. Ela, elegante, de malha de gola rolê, serve-se de uma concha de sopa fumegante. Ivo e Beto sorvem suas sopas cabisbaixos. O lugar de Ivã, na cabeceira da mesa, está vazio. lesca diz para os filhos não se preocuparem, que o pai está chateado porque teve uma resposta negativa de outra tentativa de emprego, mas que alguma hora ele vai conseguir. Beto diz que já ouviu o pai ligar para um monte de conhecidos.

Joana, ruiva, observa e toma sopa.

Ivo, terminando sua sopa pergunta se pode levantar da mesa. lesca consente. Beto também se levanta, perguntando à lesca se mais tarde pode levá-lo numa festinha. lesca diz que sim e Beto sai da cozinha, seguido por Ivo.

Olho os pratos deles na mesa. lesca recolhe tudo e começa a lavar a louça. Pergunto se eles não ajudam nos afazeres da casa. lesca diz que desistiu de pedir, que causava muita briga entre ela e os filhos. Tiro um sarro de lesca, dizendo que ela critica o machismo em seus documentários, mas o pratica dentro de casa. lesca me lança um olhar fuzilante.

44

Na porta de sua casa, luz vespertina, Joana, magra, cabelos negros, vê lesca dar partida em seu carro. Inicia música *Quase Nada*, de Zeca Baleiro, na voz de Joana. Joana entra em casa, fechando o portão atrás de si.

*De você sei quase nada
Pra onde vai, da onde veio
Nem mesmo sei
Qual é a parte da tua estrada,
o meu caminho*

[No portão, recebo um pacote do carteiro;
o remetente: Catu;
entro em casa abrindo o pacote;
tiro de dentro uma blusa decotada com desenhos de
flores.]

Joana entra em casa e sobe as escadas.

*Será um atalho ou um desvio
Um rio raso, um passo em falso
Um prato fundo
Pra toda fome que há no mundo*

[Abro o portão e abraço o corpo alto e
esguio de Catu a camisa branca dele no meu rosto;o
rosto dele bem pertinho do meu,
respiro... respiro...]

Entro no meu quarto.

*Noite alta que revele
O passeio pela pele
Dia claro, madrugada
De você não sei mais nada*

[Eu, magra, linda com uma roupinha de
verão, parecendo bem jovem, ponho
uns cremes numa sacola de praia;
o céu azul visto pelo vidro do carro em movimento,
Catu dirigindo;
ondas do mar;
o sorriso maroto de Catu]

*De você sei quase nada
Pra onde vai, da onde veio
Nem mesmo sei
Qual é a parte da tua estrada,
o meu caminho*

Abro o armário e ponho sobre a cama uma saia rodada marrom, e a blusa decotada com desenhos de flores que ganhei de Catu.

*Será um atalho ou um desvio
Um rio raso, um passo em falso
Um prato fundo
Pra toda fome que há no mundo*

[No mar, sustento o corpo de Catu
enquanto ele bóia.
Beijo a barriga dele, banhada de leve pelo mar.
Eu e Catu passeamos de mão dadas na praia no
fim de tarde.
Só eu e Catu na praia brincando no mar noturno.]

Joana entra no banheiro, liga o chuveiro.

Dispo-me. Entro no banho.

45

Numa sala cheia de instrumentos musicais, Joana canta o fim do vocal da música da cena anterior:

*Se tudo passa como se explica
O amor que fica nessa parada
Amor que chega sem dar aviso
Não é preciso saber mais nada*

Um VIOLEIRO, 52 anos, cabelo rastafári, faz o solo final. Um baterista, um baixista e um guitarrista acompanham.

[Eu e Catu transamos no quarto de uma pousada;
Catu me deixa de volta em casa, e diz que aquelas
foram as melhores 24 horas do ano.]

A música termina. Joana olha para todos e pergunta o que acharam do vocal. O Violeiro abre um sorriso.

46

Em volta de uma farta mesa estão sentados Joana, 44, ruiva, seu Pai, 75, sua Mãe, 70, Aurora, 16, o IRMÃO de Joana, 49, a CUNHADA, 42, e a SOBRINHA, 10. Todos se empanturram, menos Joana, que leva sua mão à cintura, sentindo a calça larga.

Joana recusa a sobremesa que a Mãe quer por em seu prato. A Mãe reclama que teve tanto trabalho para fazer uma refeição tão gostosa e Joana comeu tão pouco. A sobrinha, gordinha, come ávida a sobremesa. Joana diz para a Mãe que está no maior esforço para emagrecer, e que está conseguindo. Aurora concorda dizendo que Joana já emagreceu mais de 6 quilos.

A mãe continua a reclamar. Joana levanta da mesa brava e desabafa: que a mãe sabe que há quase meio ano está indo nas aulas do programa de emagrecimento, que está comendo de acordo com o que aprendeu lá, que a mãe não está cooperando com o esforço que ela está fazendo! Todos olham para Joana num silêncio constrangedor.

47

No banheiro, a luz do fim de tarde entra azulada pela pequena janela, Joana enxágua com prazer sua barriga, seus seios. Põe xampu em seus negros cabelos.

[Joana, ruiva, na cadeira da cabeleireira, levanta os cabelos com as mãos e diz para a cabeleireira que quer pintá-los de volta da sua cor.]

No banheiro, Joana esfrega o xampu em seus cabelos negros fazendo muita espuma.

[Na cadeira da cabeleireira, Joana a observa no espelho aplicar tinta preta em seus cabelos.]

No banheiro, Joana enxágua o cabelo.

[No lavatório da cabeleireira, o cabelo agora negro de Joana é enxaguado.]

No banheiro, Joana enrola uma toalha em sua cabeça.

[Na cadeira da cabeleireira, Joana a observa no espelho secar seus cabelos negros com o secador.]

48

Joana, 46, magra, cabelos negros, sai do banheiro, toalha enrolada na cabeça e outra no corpo, e entra em seu quarto já mal iluminado pela luz azul do finalzinho de tarde. Acende a luz e vê a roupa que separou para a noite de Natal com Catu.

Pego uma calcinha vermelha na gaveta.

[Eu, magra, cabelos negros entro no meu quarto bem iluminado pela luz ensolarada do dia, e tiro um vestido novo de uma sacola de compras.]

Noite. Tiro a toalha que envolve meu corpo, e, diante do espelho, começo a vestir-me.

[No quarto ensolarado, Joana arranca rápido sua calça e blusa esculachadas e veste o vestido novo. Se admira no espelho.]

Noite. Visto a saia rodada marrom e a blusa de flores que Catu me deu.

[No quarto ensolarado, Joana abre o armário e tira quase todas as roupas, jogando-as sobre a cama; tira da sacola de compras mais um vestido novo, vermelho, de verão; no espelho, admira o decote do vestido vermelho, acariciando seus seios.]

49

Na sala de aula do Programa de Emagrecimento, Joana, magra, cabelos negros, com o vestido novo vermelho, sobe numa balança. O Professor Alexandre anuncia que ela chegou onde queria: emagreceu 10 quilos. Joana, olha para ele orgulhosa.

Ele anuncia para a classe que Joana chegou em sua meta. Oito mulheres e um homem batem palmas.

50

Joana está deitada em um divã. Seus cabelos negros contrastam com o amarelo da almofada. Joana olha para a janela.

A janela emoldura uma chuva torrencial lá fora. Conto da minha festa de aniversário de 44 anos.

[Luisão me apresenta Catu;
apresento Tina para Luisão;
danço com Catu]

Falo que estou me sentindo tão gostosinha agora que eu emagreci!

Joana ouve a psicanalista dizer que foi ela mesma que cuidou disso.

Silêncio. Agora a janela só emoldura o rosto de Catu, o sorriso dele, o braço, a barriga, o beijo...

Deitada no divã, falo como me senti à vontade com ele, da intimidade que senti, de como nossa transa sexual é boa, da minha vontade de encontrar um homem com o jeito dele... que morasse em São Paulo.

51

Noite. Joana, 46, sai do quarto vestida com a saia rodada marrom, a blusa decotada de flores, uma sandália de salto, e enfeitada com brincos, colar e pulseiras. Desce as escadas de sua casa, atravessa a sala para a área da cozinha e acende a luz.

Admiro a mesa enfeitada com flores, castiçal, presente... Da geladeira, tiro uns cogumelos, ponho o pote de arroz sobre a bancada junto à pia, visto um avental e começo a fatiar os cogumelos.

[Um prato de risoto com cogumelos;
eu num restaurante caro com Catu;
nós dois na paquera.]

Fatio cogumelos.

52

Num restaurante caro, Joana e Catu degustam a sobremesa e se acariciam. Ele diz que é muito bom estar com ela, que gostou muito de conhecê-la na festa de aniversário dela, da outra vez que veio à São Paulo. Joana diz que também adorou: dançar com ele e tocarem juntos. Catu chega mais perto de Joana e diz que nunca sentiu uma coisa tão gostosa como foi transar com ela. Joana fica toda embevecida. Catu diz que assim vai querer vir para São Paulo todo mês. Toca o celular de Catu.

Fico vendo ele atender e contratar um músico para tocar em seu próximo show em Santarém. Ele oferece um bom cachê ao músico. Meu celular também toca.

Atendo e ouço lesca falar, mas meus olhos não despregam de Catu. lesca não está cabendo em si de tão contente - ligou para compartilhar que, devido ao sucesso do documentário que fez sobre o feminino contemporâneo, foi convidada agora para dirigir um documentário no mesmo estilo sobre o masculino.

Com empatia, Joana parabeniza lesca. O garçom traz a conta. Joana desliga o celular e tira a carteira da bolsa. Catu também desliga e diz que a conta é ele que paga. Joana propõe dividirem. Catu diz que não precisa.

53

O despertador toca. Acordo e demoro para reconhecer meu quarto. Ao meu lado, Catu dorme. Com carinhos, o acordo de mansinho e digo as horas: ele precisa pegar um vôo. Ele comenta que irá primeiro para Santarém ensaiar com a banda que tem lá. Diz que ainda precisa passar na casa do pai, fazer a mala e se despedir – nosso café da manhã terá que ser breve.

54

No quarto de Aurora, Tina a ensina a se maquiar, diante do espelho. Joana, 44, cabelos negros, observa.

Tina oferece maquiar a mim também. Digo que a única vez que me maquiaram, senti-me com cara de palhaça. Aurora diz que não devia ser a maquiagem certa para mim. Digo que no momento estou querendo cuidar do corpo em geral, talvez fazer Pilates. Tina apóia e finaliza a maquiagem de Aurora.

Joana olha para Aurora que se admira no espelho, muito feminina.

Tina me chama de madrinha, dizendo que ter sido apresentada por mim para Luisão no meu aniversário passado foi o maior presente que poderia ter ganho - que os dois estão super felizes juntos. Digo que fico super contente porque achava mesmo que Tina e Luisão combinavam.

Aurora diz que aquela festa de Joana rendeu: que ela também firmou namoro com Gabriel, que antes era só um ficante. Joana acrescenta que conheceu Catu. Aurora faz cara feia.

Tina pergunta para Joana se ela não sabe que Catu mora com uma mulher em Manaus. Diz que Luisão contou. Joana olha estupefata.

55

Joana, 44, magra, cabelos negros, com o vestido novo vermelho, canta a música *Comigo*, de Zeca Baleiro, na inauguração de uma casa noturna.

*Você vai comigo aonde eu for
Você vai bem, se vem comigo
serei teu amigo e teu bem
fica bem, mas fica só comigo*

A banda acompanha Joana. Tina está com Luisão junto à mesa de som.

*Quando o sol se vai a lua amarela
Fica colada no céu, cheio de estrela
se essa lua fosse minha
ninguém chegava perto dela
a não ser eu e você
aí eu pagava prá ver*

Joana canta bem. O Violeiro não tira os olhos de Joana.

Quando olho para o Violeiro, ele faz um gesto de beijinho com seus lábios.

*Nós dois no cavalo de ogum
nós juntos parecendo um
na lua, na rua, na nasa, em casa
brasa da boca de um dragão*

Em meio à platéia lotada, vejo lesca, só, que assiste bebendo uísque.

56

No camarim, os músicos comemoram o bom show. O baterista e o guitarrista, que formam um casal gay, beijam-se na boca. O Violeiro joga charme para cima de Joana. Tina e Luisão, de mãos dadas, cumprimentam Joana.

lesca entra no camarim, triste. Cumprimenta Joana, que pergunta por que Ivã não veio. lesca diz que o marido está péssimo, desanimado, não está nem conseguindo mais procurar emprego. Que ela só veio porque era estréia de Joana, mas quer ir logo para casa; o que mais precisa agora é se concentrar em ajudar Ivã a se recuperar.

57

Joana com a cabeça recostada na almofada amarela.

A janela do consultório emoldura minha memórias da casa onde eu morava quando era pequena... uma casa grande, espaçosa... eu, com 7 anos, brinco sozinha na sala.

A Psicanalista me pergunta o que me vem à cabeça.

[Joana criança, 7 anos, se equilibra num pé só no lombo de um burrico de brinquedo, com uma sela de feltro vermelho e rédeas.]

Digo que quando eu era pequena, na minha casa era só discórdia. Meu pai só mandava a gente calar a boca, minha mãe com aquele jeito de vítima o tempo todo.

[A Mãe, 34, traz chocolate quente com biscoito champanhe;
Joana desce do burrico e molha o biscoito champanhe no chocolate quente.]

Joana conta que quando seu pai saiu de casa, chorou muito... mas ficou aliviada também.

[Joana, 7 anos, feliz, come biscoito e olha a Mãe que molha seu biscoito no chocolate.]

Diz que seu irmão, quando estava com 18 anos, não aguentou os desmandos do pai e o enfrentou.

[Pai de Joana, 50, passa com uma mala no corredor da casa.]

Joana diz que a reação de seu pai foi ir embora de casa.

[lesca abre a porta de sua casa para mim, olhos inchados de tanto chorar.]

58

Noite. Toco a campainha da casa de lesca. Ela abre a porta, seus olhos inchados. A abraço. Ela agradece eu ter vindo logo. Pergunto como foi que aconteceu. lesca está muito nervosa, vai falando comigo enquanto anda até seu quarto, e eu andando atrás. Ela diz que não entende, que chegou no fim da tarde depois de buscar os filhos na escola e só tinha um bilhete de Ivã dizendo que foi embora.

Entramos no quarto. As portas do guarda-roupa estão abertas e o lado do Ivã vazio. Só vestidos e roupas de mulher no lado de lesca.

Ela senta na cama, pega o bilhete e me mostra. Fala chorando que ele escreveu só aquilo: Não dá pra ficar nesta casa mais, onde me sinto um nada.

Joana lê o bilhete. Iesca diz que Ivã não atendeu nenhuma das mil ligações que ela fez para seu celular. Joana pergunta como estão Ivo e Beto. Iesca diz que Ivo chorou sem parar e que Beto está com muita raiva do pai.

59

Joana, no consultório da Psicanalista, com a cabeça recostada na almofada amarela, fala da preocupação com a amiga, cujo marido foi embora de casa de repente. Ouve a Psicanalista dizer que foi parecido com a saída do pai de Joana de casa, que não aguentou ser superado e precisou sair de cena.

[JOANA ADOLESCENTE, 16 anos, feliz, abre uma bandeja de doces que a Mãe lhe dá.]

Olho o vaso sobre a mesinha ao lado da janela. Falo que meu pai nunca foi próximo de mim, nunca me pegava no colo quando eu era pequena, não brincava... Que minha mãe às vezes era até doce quando eu era criança...

Joana fala sobre a mudança no jeito de sua mãe lhe tratar depois que menstruou, que ela ficou distante. Conta que quando falou para a mãe que tinha menstruado, a primeira vez, que a mãe não disse nada, apenas lhe deu um absorvente, segurando pela ponta do dedo como se tivesse nojo até do absorvente. Joana imita o gesto.

Joana ouve a Psicanalista dizer que sua mãe era doce e depois que Joana cresceu, só conseguiu dar doce para ela. Joana tenta se ajeitar no divã, mas parece estreito. Joana não sabe onde por os braços.

Silêncio.

Olho a janela. Os passarinhos cantam lá fora.

[Aurora com 17 anos me chama no quarto dela, me contando que perdeu a virgindade;
eu sorrindo;
Roger, meu aluno gay, tentando cantar]

60

Em sua casa, Joana, 44, dá aula particular de canto para o Roger, que, bem afetado, a enche de elogios: que Joana está linda, que adorou sua mudança agora que ela se enfeita, que está super!

Joana dá o tom no piano, mas ele não consegue encontrar o tom, nem ler a partitura.

Roger chora e conta para Joana de suas desventuras com o namorado que o trata mal e o trai.

61

Joana, no consultório da Psicanalista, com a cabeça recostada na almofada amarela, diz que parece que o mundo inteiro virou gay agora. A Psicanalista sublinha o “mundo inteiro”.

(Penso irritada nela ficar sublinhando meus exageros, questiono se psicanalista não exagera, não usa figura de linguagem, não fez aula de português pra saber que tem uma coisa chamada hipérbole...)

Digo que é maneira de dizer, mas que tem muito gay no meu mundo... e pouco homem de verdade... A Psicanalista me pergunta o que é “homem de verdade” para mim.

[Luisão aperta minha mão e beija meu rosto;
aceno para Luisão saindo com meu carro zero da
concessionária;
Luisão acena de volta, entrando em seu carro
estacionado na frente da concessionária .]

Falo que tem o Violeiro da banda me paquerando, mas que na verdade estou com muita saudade de Catu. Que acho que Catu é homem de verdade.

62

Cozinha de Joana. Noite. A cebola está picada numa tábua, num outro montinho os cogumelos e alho porró também picados. Ao lado do fogão, um copo de arroz, a mantegueira e uma garrafa de vinho branco. Joana, vestida para o Natal, lava uvas e as coloca numa travessa bonita sobre a mesa. Olha o relógio.

Abre a geladeira, tira um embrulho e abre, revelando uma torta de chocolate, que põe sobre a mesa.

Tira da geladeira o pirex com o pernil cru, põe o pernil no forno e o acende.

Joana tira o avental, olha novamente o relógio, vai para a sala e pega seu celular. Seleciona o nome de Catu, hesita... não disca.

Senta no sofá e abre seu laptop. Checa seu e-mail, suspira, olha para a janela: noite feita lá fora.

Joana vai até a varanda e vê, através da janela da sala de seu vizinho, diversas crianças e adolescentes que rodeiam os adultos recém-chegados. Eles depositam presentes embaixo da grande árvore de Natal.

63

Dia de céu muito azul. Pela janela do meu quarto, olho o quintal. Diante do laptop, enrolo um cachecol no pescoço e esfrego as mãos procurando aquecê-las. Abro um e-mail de Catu: é um e-card com uma montanha linda num por-de-sol. Duas frases curtas e uma assinatura: Catu. Minha mão escorrega para o meio de minhas pernas na calça de veludo cotelê.

Ponho o laptop no chão, deito na cama. Minha mão levanta a malha e acaricia meus seios... a outra mão abre o zíper da calça...

64

Estou num barco, num lago. Tento dirigir o barco, mas não consigo levá-lo pra onde eu quero e vou me desesperando. Vejo Klaus, o regente do coral, na margem.

Klaus, no barco, aponta uma direção para Joana.

Eu fico vendo a minha mão no leme.

Joana parece amedrontada.

Klaus fala para eu não tirar o bolo do forno.

65

Dia. Joana acorda em sua cama, vestida com a roupa de inverno, o cachecol jogado ao lado da cama. O telefone toca várias vezes.

Joana sai do quarto e ouve Aurora e Gabriel rindo no quarto ao lado, a porta fechada.

Joana atende o telefone: é o Violeiro, que a convida para assistir a um show no Parque do Ibirapuera, onde vai tocar no dia seguinte.

66

Dia. Joana estaciona seu carro novo diante de um sobrado. O Violeiro agradece a carona, tira seu violão do carro e a convida para entrar. Joana agradece, mas recusa. Ele a beija na boca.

67

Noite. Joana na varanda, vestida para o Natal, vê, através da janela, seu vizinho que abre uma garrafa de vinho.

(Meu pensamento começa a ficar perturbado: peço a Deus que Catu não demore muito, invejo as famílias grandes como a do meu vizinho, lamento não ter uma irmã, me culpo por não ter dado nenhum irmão ou irmã para Aurora, maldigo o pai dela, aproveito e xingo também meu segundo marido que também era bruto, lembro quantas vezes esperei tanto Catu, quanta saudade senti nesses dois anos, desde que nos conhecemos...)

Vejo o vizinho servir vinho a seus convidados.

[sirvo vinho a Luisão e Tina na minha sala;
Violeiro me oferta um presente;
eu agradeço com um abraço e ele me beija na boca;
Tina chega perto com um bolo com as velinhas já
acesas;
as velas com os números: 45;
Luisão, Tina, Iesca, o Violeiro, Aurora, Gabriel e
mais cinco amigos cantam parabéns;
olho o telefone mudo.]

68

No meu quarto, estou nua deitada na cama com Violeiro. Ele acaricia meus cabelos e elogia a maciez da minha cama.

(Na minha mente jorram críticas à ele: que ele nem tinha camisinha e veio transar comigo... que eu tinha mas ele não conseguia manter ereção quando tentava colocar... me culpo por ter transado com ele sem camisinha...)

Não digo nada. Apenas aceito suas carícias.

69

Joana e o Violeiro descem do carro novo de Joana, e entram, de mãos dadas, no sobrado onde ele mora.

Ele deixa seu violão e a mochila na sala, ao lado de um colchonete velho. Conta que o casal de amigos que mora lá, está esperando seu primeiro filho e que enquanto não nasce o bebê, ele pode ficar na casa deles. Joana pergunta há quanto tempo ele mora lá. O Violeiro lista uma série de casas de amigos onde morou nos últimos anos, e chega à conclusão que passou os últimos seis meses nessa casa.

Diz que não ganha dinheiro suficiente para pagar um aluguel e que lhe importa mais compor suas músicas do que trabalhar por dinheiro.

70

lesca grava depoimento de um homem bonito e miúdo. Ele diz que foi casado três vezes e que atualmente acha difícil se casar de novo. Diz que gostaria, mas a mulherada anda meio estranha. Sua última namorada queria ter um filho apesar da idade avançada e não engravidava de jeito nenhum. Aí eles foram tentar inseminação artificial. Diz que aquilo o exauriu, ela não engravidou e lhe deu um fora.

Outro homem depõe para lesca: Diz que a mãe de seus filhos é mandona demais. Para ela, se tiver arroz, feijão e frango todo dia, tudo bem: estão alimentados. A filha mais nova quer fazer aula de pintura, a mãe acha frescura. E ele não pode pagar: tem seu aluguel, suas contas para pagar. A casa era do casal e quando se separaram, ele ficou sem nada. A mãe das crianças é quem paga as contas deles. Diz que para ele está difícil, que o mercado está ruim, que não é fácil ser *free-lancer*.

lesca edita depoimento de outro homem que diz enfático que não cai de novo nessa de casamento. Que sua mulher era doida, que dava chique por qualquer coisa. Bravo, diz que não fica mais escutando ninguém buzinar na sua orelha, que está cheio de mulher por aí, até muito mais gostosas que sua ex. Com cara de malandro, diz que tem muita mulher bunduda, que mulher é que não falta. Conta que toma cerveja com os amigos, que tem seu canto para levar as mulheres, que já dá um duro danado no trabalho e não quer problema quando chega em casa. Conta que outro dia pegou uma mulher na noite que fazia de tudo! Bunduda, peituda e sem barriga! O que lhe incomoda é que se dá seu telefone, no dia seguinte já ligam para ele; ele prefere não dar seu número; pega o telefone delas e se ele quiser, ele liga.

Joana entra na ilha de edição. lesca fica contente com a visita; diz que ela está ficando deprimida de editar esses depoimentos. Diz que está super abalada com sua separação, que não consegue dialogar com o ex-marido, que ele nunca quer encontrá-la, só falam por telefone e ele está monossilábico. Que ela fica o dia todo colhendo e assistindo depoimentos de homens complicados! Joana concorda, lembrando como os homens que apareceram em sua vida são tão complicados.

CLÁUDIO, 50, baixinho e barrigudo, entra na ilha de edição todo efusivo, perguntando como vai a edição do documentário. lesca levanta, o abraça e diz que está trabalhando firme na edição, mas é complexo. Cláudio, todo simpático, diz que o importante é que ela faça um trabalho tão bom quanto fez no documentário sobre o feminino, que ele acha um luxo ser o produtor de uma diretora tão talentosa... Toca o celular de Joana.

Joana se surpreende ao atender: Catu está ligando de São Paulo!

71

Meu quarto. Noite. Catu e eu transamos gostoso.

Meu quarto. Manhã. Acordo Catu toda excitada e transamos gostoso.

Risos, sorrisos, beijos pós. Ele diz que eu sou a prova de que não está velho. Risos, beijos, a gente faz amor de novo.

72

Na mesa do café da manhã, Joana diz a Catu que Luisão mencionou que Catu mora com uma namorada em Manaus. Catu fica sem graça. Diz que já foram mais namorados, mas atualmente praticamente apenas dividem a casa, cada um tem seu quarto, suas despesas, sua vida.

Joana olha para Catu quieta.

73

Noite. Na varanda, vestida para o Natal, Joana suspira. Olha o relógio. Pega o celular e liga para Catu.

Ouço a voz charmosa dele na caixa postal.

Joana desliga sem deixar recado.

Na cozinha, abro o forno e espio o pernil.

Pego uma garrafa de vodka, sirvo-me de uma pequena dose e dou um gole.

74

Dou um gole num café num pequeno copo. A meu lado, no balcão da padaria, o Violeiro me propõe que assumamos um namoro mais sério.

Joana diz que não o admira suficientemente para ser seu par, por ele trabalhar pouco, não ter casa, e que a relação sexual deles é média.

Ele me diz que gostaria de ir morar comigo, pois já tenho uma casa e ele poderia ajudar cuidando de consertos e do jardim.

Joana diz que é melhor não se encontrarem mais como casal. Que continuem como amigos e colegas de trabalho na banda.

75

Em seu quintal ensolarado, Joana fala ao telefone sem-fio com Catu. Pede que ele seja honesto com ela sobre como é sua relação com sua namorada. Ele diz que é um relacionamento que já deveria ter acabado há muito tempo. Que ela foi pedindo pra ele ficar, e ele foi ficando... Mas que eles têm uma relação muito distante, cada

um mora em um andar da casa, que não tem essa coisa de homem e mulher que nem ele tem com Joana.

O telefonema termina com muita paquera de ambos, que se dizem saudosos.

76

Noite. Joana, sentada no sofá, enfeitada para o Natal, o olhar perdido na escuridão do quintal, mexe com o dedo o gelo do copo.

Dá mais um gole na vodka, pega o celular e disca. Novamente ouve a voz de Catu na caixa postal. Deixa um recado meloso, dizendo que o espera, que não tem como saber se o voo está atrasado, porque que ele não falou por qual companhia voaria. Joana pede que ele telefone para ela assim que desembarcar.

Desligo. Olho o telefone longamente.

[Imagino anúncio em noticiário sobre avião
encontrado na floresta amazônica com todos
mortos.]

(Meu pensamento, perturbado, repete que estou feia e velha, uma música começa a tocar simultaneamente em minha cabeça...)

[Minha mãe reclama que não comi o que ela
preparou.]

(Penso que não posso deixar o pernil secar muito, a música martela na minha cabeça, decido que é melhor eu fazer alguma coisa que gosto muito, antes que eu pire na espera e fique mal-humorada com o Catu quando ele chegar, talvez o voo tenha atrasado...)

Sento ao piano, levanto a tampa, toco uma tecla e encontro o tom. Começo a cantar *Contra o Tempo*, de Rita Ribeiro.

*Corro contra o tempo pra te ver
Eu vivo louco por querer você
ôôôô, morro de saudade a culpa é sua*

77

Continua música da cena anterior:

*Bares, ruas, estradas, desertos, luas
Que atravesso em noites nuas
Ôôôôô, só me levam pra onde está você*

Aurora e Gabriel descem a escada, passam pela sala, se despedem de Joana e saem. Joana, sozinha na sala, escreve um e-mail para Catu.

Diante de uma casa noturna, Catu se despede de um músico e cada um anda para um lado da rua.

*O vento que sopra meu rosto cega
Só o seu calor me leva
Ôôôô, de uma estrela pra lembrança sua*

De pijama, Joana põe o telefone na mesa de cabeceira, deita na cama e apaga a luz.

*O que sou, onde vou, tudo em vão
Tempo de silêncio e solidão*

Joana acorda e olha o telefone mudo em sua mesa de cabeceira.

*O que sou, onde vou, tudo em vão
Tempo de silêncio e solidão*

José levanta de uma cama de solteiro num quarto pobre e bagunçado.

*Na madrugada uma balada soul
Um som assim meio rock n' roll
Ôôôô, só me serve pra lembrar você*

Ilesca ao telefone ouve o som de chamar várias vezes. O telefone não é atendido por Ivã, esparramado num sofá diante de uma TV ligada.

*Qualquer canção que eu faça tem sua cara
Rima rica, jóia rara
Ôôôô, tempestade louca no Saara*

Violeiro toca a música sentado em seu colchonete no chão da sala da casa dos amigos.

*O que sou, onde vou, tudo em vão
Tempo de silêncio e solidão*

Joana entra em casa. deposita a bolsa ao lado do computador e checka seus e-mails. Abre um de Catu.

*O que sou, onde vou, tudo em vão
Tempo de silêncio e solidão*

78

Ao piano, Joana, vestida para o Natal, canta música da cena anterior, cujo vocal final parece um lamento.

Vejo minhas mãos paradas nas teclas do piano. Suspiro. Olho o relógio. Pego o celular e ligo para Catu. Ouço a voz dele na caixa postal.

Joana deixa outro recado para Catu: agora está preocupada se algo aconteceu com ele, com o avião.

Caminho para a varanda. Vejo os vizinhos que sentam-se à mesa para a ceia. Vou até a cozinha, tiro o pernil do forno, corto em fatias.

Joana come uma fatia de pernil, em pé, ao lado da pia.

[Catu e eu juntos na minha cama]

79

Entre carinhos na cama, Joana diz para Catu que quer conversar um assunto com ele.

Joana puxa duas almofadas para cima do tapete e fala num tom muito sincero que nesse ano e meio desde que se conheceram, ela tem pensado muito nele. Ele diz que ele também. Joana diz que as últimas duas vezes que estiveram juntos, ela começou a sentir uma coisa muito forte. Ele diz que se sente muito à vontade com ela, que parece que se conhecem há muito tempo. Joana propõe ficarem juntos de verdade.

Catu olha em volta, incomodado. Fala da distância, de cada um morar em uma cidade. Joana conta que pensou muito nisso, que sua filha está grande, praticamente independente, diz que estaria disposta a se mudar. Catu ri. Joana espera.

Catu não diz nada. Ele não a olha mais no olho. Diz que tem a vida dele lá... a casa. Joana pergunta se ele está na verdade considerando a namorada, não a distância. Ele diz que mora com Vanessa, mas se sente muito só e vazio.

Joana pousa a mão no peito de Catu, na altura do coração. Da sua mesa de cabeceira, pega um coração de quartzo rosa e põe na palma da mão de Catu, fechando a mão dele e dizendo para ele ouvir seu próprio coração.

80

No quarto de lesca, Joana vê a amiga, nua, tomando uma drágea. lesca diz que é anti-depressivo e pede sigilo. Diz que não aguentava mais tanta solidão e tristeza. Que está muito difícil se ver sozinha depois de um casamento de 20 anos. Joana,

com empatia, lembra como ficou tanto tempo sozinha depois de sua separação e antes de conhecer José.

Iesca diz que seu estado agravou-se com o documentário que estava fazendo sobre o masculino contemporâneo; que os depoimentos dos homens a deixaram pior ainda. Diz que Ivã acabou lhe dizendo que esse trabalho foi um dos motivos que o fez sair de casa: ele não aguentou vê-la trabalhando tanto e ele sem trabalho. Iesca se diz aliviada por ter terminado e entregue a edição final para o produtor, que disse que o programa irá ao ar antes do Natal.

Iesca põe a calcinha e se olha no espelho. Levanta os seios e pergunta se Joana acha que os seios dela estão caídos demais. Joana diz que estão normais para quem deu de mamar para dois filhos e tem 48 anos. Iesca fala que entende agora o sentido da expressão “meia-idade”: é na metade – muita energia e o corpo decaindo.

Joana diz que sente muitas saudades de Catu - que dessa vez estão sem se ver há mais de seis meses! Enquanto se veste, Iesca diz que acha Catu uma roubada; que ele não é homem de uma mulher só.

Joana tecla no laptop de Iesca enquanto conta, toda embevecida, que Catu a leva em restaurantes caros e paga a conta. Iesca diz que Joana fala que ela é machista na criação de seus filhos, mas que isso também é machismo de Joana. Joana olha pausadamente para Iesca, que termina de se vestir.

Joana abre o website de Catu e chama Iesca para ver. Elas olham as fotos dele rodeado de mulheres em trajes minúsculos de Carnaval. Joana está toda deleitada e Iesca com cara de quem “comeu e não gostou”. Joana diz que aquelas fotos são da banda que ele tem em Santarém. Que ele também agencia outra banda em Manaus. Joana observa uma das fotos: uma loira abraçada a Catu tem o olhar voltado para ele; ele olha para a câmera sorrindo.

81

Em sua sala, Joana, vestida para o Natal, ouve a voz de Catu na caixa postal. Desliga sem deixar recado.

[Aurora chora muito.]

Vai até a cozinha, pega uma faca e se aproxima da torta de chocolate. Hesita. Pega o celular, disca de novo, ouve a caixa postal, desliga.

[Aurora dirige insegura, eu a seu lado;
Sugiro que faça uma baliza.]

Pego o laptop e fuço no site da Infraero. Há muitos vôos chegando de Manaus, e também de Belém, de Brasília...

[Aurora tenta estacionar, mas encosta o pneu na
guia.]

O celular dela toca.
Aurora ouve Gabriel terminar o namoro com ela.]

Fecho o laptop. Vou para a cozinha e me sirvo de outra dose de vodka.

[Entro no quarto de Aurora;
um monte de lenço de papel na cabeceira dela;
Aurora deitada em sua cama chora.
Sento na beira da cama e abraço Aurora.]

Joana senta no sofá da sala e bebe vodka.

[Levo chocolate quente com bolo no quarto de
Aurora;
mostro um DVD de comédia e proponho assistirmos
juntas.]

82

O celular de Joana toca. Joana, vestida para o Natal, está adormecida no sofá. Ela desperta sobressaltada. Apressada, pega o celular e atende.

Joana ouve a voz de Catu que diz oi e pergunta se ela está bem. Joana pergunta onde ele está, porque está demorando tanto. Não ouve nada, diz alô várias vezes, pergunta se ele está ouvindo. Catu diz que sim, está ouvindo.

Joana pergunta novamente onde ele está, se aconteceu alguma coisa com seu vôo. Catu hesita, balbucia que não... que está em Manaus. Joana engole em seco.

[Scanner de cérebro]

Joana espera. Catu não diz nada. Joana pergunta o que está acontecendo.

Catu diz que decidiu passar o Natal por lá mesmo. Joana, muito ressentida, pergunta porque. Catu diz que seria muito complicado viajar no Natal. Joana, super ofendida, diz que eles tinham combinado, que ela está esperando por ele há horas! Catu não diz nada.

Joana suplica que ele fale com ela, explique o que houve. Catu diz que essas situações são muito difíceis para ele, que ele não sabe como agir.

Joana pergunta com quem ele vai passar o Natal. Catu diz que está na casa dos pais de Vanessa, sua namorada, que não pode demorar muito ao telefone. Joana fala alto e brava: diz que ele mentiu para ela quando disse que essa relação já tinha acabado; que ele disse que eles não tinham mais nada um com outro e ele passa o Natal com os pais dela! Que ele devia, no mínimo, ter avisado que não viria, que é muita sacanagem deixar ela esperando assim.

Catu interrompe Joana, dizendo que precisa desligar e que telefona para ela no dia seguinte. Arfando, Joana espera que ele diga algo mais, mas Catu já desligou.

83

Tela preta. Som de microfonia.

Imagens do cérebro e interior do corpo de Joana.

Tela preta. Microfonia.

(Penso: Vou m'embora pra Pasárgada,
Lá sou amiga do rei
Tenho uma cama vazia,
De homem nenhum que escolherei)

[Imagens irrompem da negritude da tela em curtos
flashes: Catu ao celular num jardim à noite e, ao
fundo, uma família em volta de uma árvore de Natal
dentro da casa iluminada;
Joana de olhos inchados entoa canto lírico no Coral.]

Tela preta. Microfonia e canto lírico na voz de Joana.

(Vou m'embora pra Pasárgada
Vou m'embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá é sempre reconfortante
Aventura é passado pensante)

[Catu afasta Joana.]

Tela preta. Microfonia e canto lírico.

[Joana desliga o despertador e cobre seu rosto com
o lençol.]

(Romantismo ao revés em revês.
É dizer que não precisarei
Das noras e contraparentes
Dos amantes que não terei)

Tela preta. Microfonia e canto lírico.

[Scanner de cérebro;
Catu beija Joana.]

(Vou m'embora pra Pasárgada
Que é sempre longe daqui)

Estou longe de casa,
e é estrada onde eu quero ir
Vou m´embora... Pasárgada... eu não era louca... não tinha vontades... não sentia
peso, quando era antes... não tarde)

[Atividades no interior do corpo de Joana.]

Tela preta. A microfonia e o canto lírico cessam repentinamente. Fica apenas a voz
do pensamento de Joana:

Em Pasárgada não tem nada
É outra civilização!
Não tem amor nem dor de cabeça
Não tem torcicolo nem tesão
Em Pasárgada não tem memórias,
nem vontades de voltar
Nem vontade de ir embora,
nem de ficar.

Silêncio. Joana chora encolhida no sofá.

84

Tela preta. Joana geme baixinho.

[Aurora me olha.]

Preto. Ouço a voz de Aurora que me chama. Abro os olhos. É dia. Vejo Aurora
diante de mim com semblante preocupado. Vejo a garrafa de vodka quase vazia na
mesinha ao lado do sofá. Fecho os olhos.

(Quero voltar pra Pasárgada, onde eu era livre e bêbada. Confusa, incoerente,
inconsequente e perdida. E só esperava por hoje... quem espera é feliz da vida.)

Aurora me chama de novo. Abro os olhos: ela acaricia meus cabelos e diz que sente
muito. Diz que quando eu quiser, lhe conte porque Catu não veio.

Joana, deitada no sofá, assente com a cabeça. Aurora vai até a cozinha. Joana
pergunta se já está na hora de irem para a casa da mãe. Aurora diz que dá tempo
dela tomar um banho e se trocar.

Aurora volta para perto de Joana com um pedaço de torta de chocolate num
pratinho. Joana pergunta como foi o Natal na casa da avó paterna. Aurora diz que se
sentiu um peixe fora d'água, que é estranho não conviver nunca com a família
paterna, e de repente estar lá no Natal... mas que deve ter sido bem menos ruim que
a noite de Joana.

Joana dá uma garfada na torta. Aurora pergunta porque a mãe não lhe telefonou
quando soube que Catu não viria. Joana dá um beijinho na bochecha de Aurora.

85

Na casa da minha mãe, estamos reunidos à mesa. Meu irmão não para de falar de política. Minha sobrinha, 13, gordinha, come pudim. Meu pai e minha mãe ouvem meu irmão, que fala muito alto. Minha cunhada conversa baixinho com Aurora. Como meu pedaço de pudim devagar, enquanto olho para todos que me parecem desfocados.

Minha sobrinha acaba de engolir o pudim e levanta da mesa, ávida por abrir os presentes. Todos a acompanham.

Minha sobrinha pega debaixo da árvore um presente que lê ser de mim para meu pai. Meu pai tenta abrir o presente, as mãos trêmulas. Aurora dá um lindo presente para minha mãe que recebe dura o presente e o abraço.

Joana pega debaixo da árvore, um presente embrulhado num papel de desenho moderno, com círculos concêntricos. Estende as mãos com o presente para sua mãe, que desvia o olhar e se engaja na conversa com o irmão de Joana. Joana fica parada, mãos estendidas com o presente.

86

Iesca anda a passos rápidos por um corredor de escritórios numa emissora de televisão. Entra enfurecida na sala de Cláudio, que está diante de seu computador.

Iesca diz que foi até lá porque não podem decidir aquilo por telefone: ele não tem o direito de censurar sua edição do documentário sobre o masculino! Cláudio alega que a edição que ela fez tem muito conteúdo sexual. Iesca diz que no documentário sobre o feminino também tinha, e ele aprovou, mandou para o ar e o programa foi um grande sucesso.

Cláudio dá um risinho cínico e diz que falar desses assuntos com as mulheres não é problema – já em 1976 fizeram o Relatório Hite. Iesca argumenta que também existe Relatório Hite sobre a Sexualidade Masculina publicado em 1981. Cláudio se surpreende, mas tenta esconder. Iesca percebe que ele não sabia.

Ele diz que ela foi longe demais abordando a noção de mulher santa ou puta, fazendo ligações entre machismo e catolicismo, que o Brasil é um país essencialmente católico e ele não vai exibir isso na TV.

Iesca se exalta e diz que ele nem parece ex-Trotskista, que está super reacionário! Cláudio, ofendido, diz que ela foi irresponsável de colocar estatísticas sobre disfunção erétil baseadas em amostragem. Iesca diz que muitas estatísticas são feitas por amostragem e, sarcástica, pergunta se ele achava que se faria uma pesquisa sobre isso como se faz censo, batendo de porta em porta e perguntando se o pênis do homem sobe ou não.

Cláudio, com raiva, diz que ele tem total direito de aprovar ou não a edição dela, e que ele não aprova. Que irá chamar um editor de sua confiança para refazer o documentário.

lesca pergunta se fará isso sem a presença dela. Cláudio, mais calmo, alisa sua barriga redonda e responde que sim, que o trabalho dela já terminou.

87

As rodinhas da minha mala percorrem o chão do pequeno aeroporto de Manaus. Minhas mãos puxam a mala. Olho em volta, procuro a saída onde estão os táxis. Saio do aeroporto sob um sol escaldante e entro num táxi.

88

Joana fala um endereço ao taxista e pega seu celular da bolsa. Liga para Catu que atende dizendo que estava pensando em ligar para ela hoje. Joana diz que vai passar na casa dele de táxi, pede que ele a espere do lado de fora, que ela vai apanhá-lo para irem a algum lugar conversarem pessoalmente.

Catu se surpreende – ela está em Manaus?! Fala para ela não fazer passar na casa dele, que ele não pode sair com ela naquele dia. Joana diz que já está chegando, que se ele não sair, ela vai tocar a campainha. Catu diz que então ela toque, que ele vai abrir.

89

Catu abre a porta e me cumprimenta como se tivesse me visto no dia anterior, com um beijinho casual no rosto. Diz que está no meio de um churrasco com as irmãs e cunhados de Vanessa.

Joana, nervosa, abaixa a cabeça e fica sem saber o que fazer. Diz que veio até Manaus porque precisa conversar com ele e por telefone não dá. Catu diz que entende que ela deva estar muito brava com ele, mas que ele nunca prometeu nada para ela. Joana diz que ele não prometeu, mas combinou a noite de Natal juntos e que fez ela de palhaça ali esperando.

Catu pede desculpas, diz que devia ter avisado logo que decidiu não pegar o vôo, mas que ele não sabe o que fazer quando se sente pressionado. Ele olha para dentro aflito. Ouço vozes masculinas rindo alto vindo de dentro da casa.

Joana aperta forte a alça de sua mala de mão e diz que não vai embora sem entender a situação. Catu suspira e a convida a entrar. Joana olha para ele surpresa.

90

Sigo Catu através de uma grande sala de estar. Ele puxa minha maleta. Entramos numa copa onde GERALDO, 48 anos, reenche seu copo de cerveja diante de uma mesa cheia de garrafas de cerveja vazias com rótulos de mulheres peitudas.

Catu apresenta Joana como uma amiga de São Paulo, cantora, que está de passagem por Manaus, e apresenta Geraldo, casado com uma das irmãs de Vanessa. Geraldo cumprimenta Joana efusivo e meio bêbado.

LUCIANO, 40, entra na copa perguntando se alguém vai querer mais carne. Catu apresenta Joana e Luciano, outro cunhado seu. Luciano é gentil com Joana e, ao saber que ela ainda não almoçou, a puxa pela mão para o quintal. Joana olha para Catu como que pedindo socorro. Ele vai junto, levando uma garrafa de cerveja e dois copos.

No grande quintal, em volta da churrasqueira, duas moças morenas, de rosto largo amazônida, bonitas, jovens e esguias bebem cerveja.

(Fico me perguntando qual delas é Vanessa.)

Luciano se aproxima delas me puxando pela mão e apresenta as duas: CLARISSA, 28, sua esposa, e EUGÊNIA, 34, esposa de Geraldo.

(Me alivio mas continuo curiosa para conhecer Vanessa.)

Catu reenche o copo das duas e me oferece cerveja. Não aceito. Geraldo solta uma piada e todos caem na gargalhada. Ao lado da churrasqueira há muita carne crua. Luciano me dá um prato com linguças fatiadas para mim. Catu me diz que esses seus cunhados são muito queridos, que alegram a vida dele.

(Quero matar Catu... mas ele é lindo... quero abraçá-lo... beijá-lo...)

Joana come linguça e fica olhando os cinco interagirem com muita risada e brincadeira. Clarissa traz carne e salada para Joana. De dentro da casa sai uma mulher obesa, que se aproxima de nós com um telefone sem fio nas mãos, tocando. Ela se aproxima de Catu, dizendo que o telefone dele está tocando sem parar, e dá o aparelho para ele. Catu pega, atende e se afasta.

Geraldo apresenta para Joana a mulher obesa: VANESSA. Ele diz que Joana é amiga de Catu, cantora “famosa” de São Paulo, e passa o braço em volta do ombro de Joana, chegando com seu rosto bem perto do dela. Joana fica sem graça e olha de canto para Eugênia, que baixa o olhar.

Vanessa me mede de cima a baixo, não esboça nenhuma palavra ou sorriso, dá as costas e se dirige à casa. Geraldo fala para eu não ligar para o jeito de Vanessa, que ela é assim mesmo. Luciano fatia mais carne para mim, dizendo que Vanessa não sabe se divertir. Vejo que Eugênia e Clarissa reenchem seus copos, bebem e riem. Catu volta para perto da rodinha.

Consigo puxar ele de canto e pergunto se aquele povo todo mora lá. Ele diz que não, mas que quase todo fim de semana vêm para um churrasco, tomar cerveja... Que eles são muito legais.

Joana diz que ela e Catu combinam muito mais do que ele e Vanessa. Catu diz que ela é muito triste, que precisa dele. Diz que com ela, ele ganhou uma família grande, animada. Que antes não sabia o que era isso, por ser filho único e seu pai ser super fechado, mal-humorado, sem amigos, viúvo desde que Catu era criança. Joana lembra a Catu que ele disse que se sentia muito só e vazio. Ele diz que às vezes se sente mesmo. Joana pergunta sobre os sentimentos dele por ela. Catu diz que sempre disse à ela do problema deles morarem longe, mas que ele gosta dela. Charmoso, chega perto de Joana a elogiando.

Catu é distraído pela voz de Vanessa que chama Eugênia. Catu e Joana se voltam para a casa, de onde vem a voz. Vanessa, na janela do andar de cima, torna a chamar Eugênia para que vá lá.

Geraldo, agora mais bêbado, chega perto de Joana e Catu. Vem brindando à Joana, “a cantora mais linda do Brasil.” Joana olha para Geraldo, lágrimas quase pulando de seus olhos. Geraldo passa o braço na cintura de Joana e grita para Eugênia por um forró para eles dançarem. Joana olha para Catu, que diz que Eugênia subiu, que ele vai por a música, e se afasta entrando na casa.

Clarissa recolhe os copos e pratos usados. Geraldo fala muito próximo ao rosto de Joana e aperta com força a cintura dela. Pergunta que músicas ela canta. Começa a tocar, bem alto, um forró com letra safada. Geraldo põe seu copo cerveja de lado, agarra Joana e sai dançando.

E o homem dança bem! Dança gostoso, bem coladinho, bem no ritmo, e me faz rodopiar e rebolar gostoso.

(eu queria estar dançando com Catu...)

Vejo Luciano dançando com Clarissa e Catu vindo de dentro da casa sorrindo. Eugênia também volta ao jardim.

Geraldo agarra Joana mais perto de si e dança bem colado. Joana, sem jeito, olha para Eugênia, que desvia o olhar. Catu tira Eugênia para dançar. Clarissa e Luciano se beijam enquanto dançam super colados. Vanessa fecha as persianas de sua janela.

Joana vai se soltando e até ri nos braços de Geraldo, enquanto ele a rodopia. Catu e Eugênia dançam e ele olha para Joana com seu sorriso maroto.

Noite. Clarissa abre a porta de um quarto e entra acendendo a luz. Entro atrás puxando minha malinha. É uma suíte super agradável e bem decorada. Há uma janela que dá para o jardim, através da qual vejo a churrasqueira onde Catu dá o

último gole num copo de cerveja e apaga a luz do jardim. Clarissa fecha a cortina da janela, aponta a porta do banheiro e me diz que tem toalhas limpas lá. Fala para eu ficar à vontade.

Joana diz que está exausta, que vai tomar um banho e dormir imediatamente. Clarissa apenas responde que ela fique à vontade e sai do quarto enquanto Joana agradece.

Joana senta na cama e põe o rosto entre as mãos, esfregando seus olhos. Catu entra no quarto. Joana olha para ele sem levantar. Ele deixa a porta entreaberta, chega perto de Joana, pega as mãos dela e pergunta se ela está bem. Joana diz que está tudo um turbilhão, que ela nem sabe. Catu puxa de leve as mãos dela para que ela levante. Joana levanta.

Catu passa a mão no rosto dela. Eles se olham longamente e se beijam na boca ternamente. A voz de Vanessa chama o nome de Catu no corredor. Catu interrompe o beijo. Joana tenta segurar a mão dele, mas ele se desvencilha, e alcança a porta. Joana vê ele sair, juntando-se a Vanessa que passa pelo corredor.

92

Dia. Joana, de vestido azul de alcinha, negros cabelos espalhados pela almofada amarela na qual sua cabeça está recostada, fala agitada que acordou no quarto de hóspedes da casa de Catu ouvindo a voz dele no jardim.

[No quarto de hóspedes, Joana, de camisola, abre um pouco a cortina e espia o jardim: Catu está ao celular, contrariado, perto da janela.]

No divã, Joana diz que ficou observando um jeito familiar dele falar. Que Catu disse que decidiu passar o Natal em Manaus e que ele chamava a pessoa de Marília.

93

Quarto de hóspedes. Dia. Joana levanta o vidro da janela num movimento rápido. Catu, no jardim, se surpreende, diz ao celular que telefona no dia seguinte e desliga. Joana pergunta quem é Marília.

[Scanner de cérebro;
descarga de adrenalina;
coração de Joana acelera]

Catu não responde. Joana pergunta se é uma loira da banda que ele tem em Santarém que está numa foto ao lado dele no site. Ele diz que sim. Joana pergunta se eles são amantes. Catu diz que Marília é super legal, que toca com ele na banda de Santarém. Joana pergunta se ele tinha dito para Marília que passaria o Natal com ela. Catu diz que fica super complicado para ele lidar com algumas situações. Joana diz que então ele vai mentindo para todo mundo.

Joana fecha o vidro da janela e a cortina parecendo um furacão. Arranca a camisola e veste um vestido em poucos segundos. Joga seus poucos pertences dentro da mala e fecha o zíper. Catu entra no quarto de hóspedes, fechando a porta atrás de si.

Joana olha para Catu com raiva. Enquanto veste as sandálias, as palavras saem de sua boca numa enxurrada: que ele usa a estratégia mais comum entre os homens brasileiros - o sumiço. Que o sumiço é covarde e egoísta. Que ele usou o corpo dela, como usa o de outras mulheres. Que quando ele transa, parece que está fazendo amor, por que parece que tem muito carinho, mas isso não corresponde com o que faz depois.

Joana puxa a mala pelo quarto em direção à porta. Catu balbucia que Vanessa saiu, que eles podem tomar café juntos antes dela ir embora, que ele vai chamar um táxi enquanto isso.

Joana, já no corredor, ao saber que Vanessa não está em casa, volta à enxurrada de palavras: diz que no Brasil é uma bandalheira, que os homens fazem isso de forma costumeira e ainda se vangloriam nas rodinhas de homens sobre as “gostosas” que “pegaram”. E ninguém diz nada. As mulheres ficam quietas com suas dores, os amigos consentem.

Joana abre a porta de entrada da casa, olha no olho de Catu, diz que ele tem duas caras, que ele possui uma profusão de mulheres, mas espiritualmente está sozinho porque não tem amor no coração. Joana vira as costas e anda para longe puxando sua mailinha, deixando Catu parado na porta.

94

Joana, no divã da Psicanalista, fala ainda agitada que no Brasil a cultura toda aprova o macho que pode ter mulheres fora de casa e continua vendo a mulher que sente tesão como uma puta, nunca lembrando que algo muito maior se estabelece nela enquanto ela faz amor.

Joana respira fundo.

Olho pela janela. Um avião cruza os quadrados da moldura de madeira contra o fundo de céu azul.

[Eu ando no corredor do avião com a minha mala de mão;
eu ando na rua puxando a mala, me afastando da casa de Catu;
eu aceno para um táxi numa avenida.]

Deitada no divã, passo a mão no meu pescoço e entre meus seios, limpando o suor que me escorre. Levanto do divã perguntando se posso abrir a janela, dizendo que está muito quente. Ouço um consentimento. Abro a janela.

[Eu no avião decolando de Manaus.]

Deito novamente. Pela janela aberta, vejo alguns telhados de casas, algumas copas de árvores e mais que tudo o céu azul com algumas nuvens brancas.

Joana adquire uma expressão intrigante, como se lembrasse de algo. Diz, agora calma, devagar, incerta, que está se lembrando que teve um sonho... na noite que dormiu em Manaus. Sim, foi lá!

[Meus pés descalços caminham num chão de terra.]

Diz que sonhou que estava caminhando numa estrada de terra, mas de repente tinha um monte de pedregulhos na estrada e ela estava descalça e era ruim de pisar. Mesmo assim ela andava mais um pouco, meio mancando.

Vou lembrando do sonho e contando: Chego na beira de um abismo. É lindo mas dá muito medo de cair, então vou chegando pertinho da beira agachada, com as mãos atrás das costas; sento na beira e é um *canyon*. A terra é bem vermelha e lá embaixo tem um rio.

Joana para de contar e diz que naquela parte do sonho ela parecia ela de três anos atrás, ainda meio gorda e ruiva. Joana volta a contar que de repente está numa praia e então não está mais gorda. A Psicanalista escuta atenta. Joana conta agora segura:

- Eu tô andando e tá sol e tá uma brisa constante que parece que vem do mar.

Os olhos da Psicanalista parecem mirar distante, a câmera se aproxima de sua testa. Fusão para...

95

Scanner do cérebro da Psicanalista sendo afetado pela voz de Joana: "... e eu sinto uma sensação muito boa, muito gostosa, vou pisando na areia e vou olhando os meus pés, minhas pernas..." A voz de Joana vai diminuindo de volume ("...o vento fica soprando meu vestido na minha perna e é tudo muito colorido e muito lindo...") enquanto vê-se a atividade de diversas partes do cérebro da Psicanalista. A voz desaparece por completo mas a atividade cerebral continua.

A boca de Joana fala, mas não ouvimos o som.

O cérebro de Joana em atividade.

A boca da Psicanalista fala, mas não ouvimos o som.

No silêncio, intercalam-se imagens do cérebro de Joana e da Psicanalista, de suas bocas, ouvidos, de Joana deitada no divã e a Psicanalista em sua poltrona, das duas na sala, da janela aberta...

Voltamos a ouvir o som das vozes quando Joana ouve a Psicanalista dizer:

- Interessante. Notou que nesse sonho você está sozinha e está bem?

Joana assente. A Psicanalista acrescenta:

- E não está parada...

- É... Eu tava sozinha na primeira parte do sonho e na segunda, que era tão deliciosa, eu também tava. Quer dizer... na segunda eu estava com o violoncelo.

- O violoncelo está aí como uma forma que você tem de obter prazer por meio da tua potência.

Joana fala do violoncelo como uma metáfora da transa dela com da arte, com seu canto. E acrescenta:

- Não sei como eu fui ter um sonho tão incrível no meio daquele turbilhão.

A Psicanalista diz que Joana poderia repetir papel de vitima como sua mãe que se endureceu, ou prosseguir na busca de uma relação que não seja pautada por um que tudo pode e o outro tem que aceitar. Que ela pode tem potência à disposição dela inclusive para prosseguir.

Joana sorri. Fica em silêncio por um instante, num semblante de alegre leveza. Então diz:

- Sabe, a parte do sonho d'eu com o violoncelo, aquela sensação tão boa... tá me lembrando aquela frase do Mário Quintana: sonhar é acordar para dentro.

96

Eu vou pisando na areia e vou olhando os meus pés, minhas pernas. Ando sob o sol e uma brisa constante sopra no meu cabelo, no meu vestido. Tudo é muito colorido e muito lindo.

Joana, 46 anos, magra, cabelos negros, caminha numa praia. Os negros cabelos esvoaçam em seu rosto.

Muitos instrumentos de orquestra estão dispostos num quarteirão e meio fincados na areia. Um olhar que desliza percorre os instrumentos dobrando a esquina do quarteirão.

Joana toca um violoncelo.

O violoncelo está fincado na areia sem ninguém tocando. Joana o vê.

Toco o violoncelo. Levanto o arco e vejo o céu azul e o arco. Meus dedos apertam as cordas grossas. O vento, por baixo do meu vestido, balança o pano por dentro das minhas pernas abertas. Estou sem calcinha e sinto o vento entre as minhas pernas. Toco o violoncelo.

97

O som do violoncelo faz a abertura da música *Ambição*, de Rita Lee. Sobem Letreiros finais e a música é cantada na voz de Joana. Última imagem é o rosto de Joana cantando o verso final.

Eu saí pra estrada
E não tenho pra onde ir
sempre ouvi dizer
que esse mundo era pequeno

Pelo caminho de espinhos
Avistei um mar de rosas
pra chegar até lá
eu preciso um pouco mais de tempo
preciso de um grande amor
preciso dinheiro, preciso de humor

Eu quero matar a vontade
Enquanto tenho saúde e idade
fazer um pouco de tudo
manter a alma pra poder ganhar
o meu mundo

FIM

REFERÊNCIAS⁹⁴

bibliográficas

ANDERS, GÜNTHER. *Lieben gestern*. Notizen zur Geschichte des Fühlens. [Amar ontem. Notas sobre a história do sentimento]. Munique: Beck, 1997. Tradução Ciro Marcondes Filho.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BLEICHMAR, S. *Clínica Psicanalítica e Neogênese*. São Paulo: Annablume Editora, 2005.

BIRMAN, JOEL. *Cartografias do Feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

BORDWELL, D. STAIGER, J., THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 1985.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. *The Way Hollywood Tells it*. Berkeley: University of California Press, 2006.

BRANIGAN, E. *Point of view in the cinema*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

BRAVO! Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amou-jornada-poetica-geografia-adentro-505079.shtml>> Acesso em: 12 Out. 2009.

CAHIERS DU CINEMA. Paris, Editions de l'Etoile, 1979. No. 300 (especial).

COELHO JUNIOR, N. & CARMO, P.S. *Merleau-Ponty - Filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta, 1992.

⁹⁴ Universidade de São Paulo. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: Documento eletrônico e impresso Parte I (ABNT), 2ª Ed. Rev. AMTL., São Paulo. SIBI / USP, 2009.

COMISSÃO DE APERIÓDICOS DA ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *Masculinidade em Crise*. Porto Alegre: APPOA, 2005.

DAVID Bordwell's website on cinema. Disponível em: <www.davidbordwell.net>. Acesso em: 10 Abr. 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. *The Film Sense*. New York: Hartcourt, 1942.

_____. *Film Form*. New York: Hartcourt, 1949.

FIGUEIRA, Emilio: *A Meia Idade no Século XXI*, Edição do Autor. São Paulo, 2010.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio & COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. *Figuras da Intersubjetividade na Constituição Subjetiva: Dimensões da Alteridade*, in *Interações* – Vol IX, no 17, 2004.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. *Heidegger, língua e fala*. *Psicanálise e Universidade*, 1995, 3, 67-76.

_____. “A questão da intersubjetividade: uma falsa questão – A contribuição de Max Scheller”. Comunicação apresentada na Mesa Redonda ‘Intersubjetividade e Psicologia’, PUC-SP, outubro de 1991.

FREUD, S. “O Estranho”. In *Obras Completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction: the development of a critical concept*. Modern Language Association. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/459894>. Acesso em: 01 Mar. 2011.

GONÇALVES DE CASTRO, H. F. **Emancipação da mulher e regeneração social no século XIX segundo Lopes Praça**. 2000. Dissertação (Mestrado em filosofia de expressão portuguesa) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002. Disponível em <<http://criticanarede.com/teses/lopespraca.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2010.

HERMAN, D., JAHN, M., RYAN, M. **Routledge Encyclopedia of the Narrative Theory**. Nova Iorque: Routledge, 2005.

JACOBS, THEODORE. "Reflections on the goals of psychoanalysis, the psychoanalytic process, and the process of change" In: *The Psychoanalytic Quarterly*. New York, vol LXX, 2001.

JOHNSON, Steven. *De Cabeça Aberta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

JOYCE, James. *Ulisses*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993.

LABOV, WILLIAM. "Some Further Steps in Narrative Analysis" In: *The Journal of Narrative and Life History*, 1997.

LÉVINAS, E. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

LIPOVETSKY, GILLES. *A terceira mulher - Permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LISPECTOR, Clarice. "A Imitação da Rosa", "A Menor Mulher do Mundo" In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

_____. "Desenhando um Menino", "Os Desastres de Sofia" In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

_____. "Mineirinho" In: *Para Não Esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1978.

_____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.

_____. "Trecho" In: *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MARCONDES FILHO, C. "Heidegger, Nietzsche, Derrida – Escavadores à Procura de Silêncios" In: *O Escavador de Silêncios*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *O Dilema da Incomunicabilidade*, texto não publicado. 2009.

MOHERDAUI, B. A Vida sem Casamento, **Veja**, São Paulo. Edição 1984, Nov. 2006.

OLIVEIRA, ROSISKA D. *Reengenharia do Tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
 QUEIROZ, Luiz Antonio. "Mercado de Ações" in *Fendas Urbanas*. São Paulo: Ofício das Palavras, 2008.

ROSA, GUIMARÃES. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SCHNITZLER, ARTHUR. *Senhorita Else*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Rio de Janeiro, Ediouro. 1993.

_____. *To the Lighthouse*. London: Penguin Books, 1992.

_____. *The Cinema*, 1926. Disponível em
 <<http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full>>. Acesso em 09/07/2011.

cinematográficas

8 ½. Direção: Federico Fellini. Itália / França: 1963. 1 DVD (138 min), NTSC, preto e branco. Título original: 8 ½.

A DUPLA vida de Véronique. Direção: Krzysztof Kieslowski. França / Polônia / Noruega: 1991. 1 DVD (98 min), NTSC, color. Título original: La Double vie de Véronique.

A ESCADA de Jacó. Direção: Adrian Lyne. EUA: 1990. 1 DVD (113 min), NTSC, color. Título original: Jacob's ladder.

A ORIGEM. Direção: Christopher Nolan. EUA / Inglaterra: 2010. 1 DVD (148 min), NTSC, color. Título original: Inception.

BLOW up. Direção: Michelangelo Antonioni. Inglaterra / Itália / EUA: 1966. 1 DVD (111 min), NTSC, color. Título original: Blowup.

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Direção: Michel Gondry. EUA: 2002. 1 DVD (108 min), NTSC, color. Título original: Eternal Sunshine of the Spotless Mind.

CIDADE dos sonhos. Direção: David Lynch. EUA / França: 2001. 1 DVD (147 min), NTSC, color. Título original: Mulholland drive.

CORRA LOLA CORRA. Direção: Tom Twiker. Alemanha: 1998. 1 DVD (81 min), NTSC, color. Título original: Lola rennt.

DESEJO e Reparação. Direção: Joe Wright. Inglaterra: 2007. 1 DVD (123 min), NTSC, color. Título original: Atonement.

EM NOME próprio. Direção: Murilo Salles. Brasil: 2007. 1 DVD (120 min), NTSC, color.

EU matei minha mãe. Direção: Xavier Dolan. Canadá: 2009. 1 DVD (96 min), NTSC, color. Título original: J'ai Tué Ma Mère.

HIROSHIMA meu amor. Direção: Alain Resnais. França / Japão: 1958. 1 DVD (90 min), NTSC, branco e preto. Título original: Hiroshima mon amour.

IDENTIDADE. Direção: James Mangold. EUA: 2003. 1 DVD (90 min), NTSC, color. Título original: Identity.

O ANO Passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. França / Japão: 1961. 1 DVD (94 min), NTSC, branco e preto. Título original: L'année dernière à *Marienbad*.

O ESCAFANDRO e a borboleta. Direção: Julian Schnabel. França / EUA: 2007. 1 DVD (112 min), NTSC, color. Título original: Le scaphandre e le papillon.

O PREÇO de uma verdade. Direção: Billy Ray. EUA: 2003. 1 DVD (94 min), NTSC, color. Título original: Shattered glass.

OPRESSÃO. Direção: Mirella Martinelli. Brasil: 1993. 1 bobina cinematográfica. (18 min), son., color, 35mm.

PARANOID Park. Direção: Gus Van Sant. EUA: 2007. 1 DVD (85 min), NTSC, color. Título original: Paranoid Park.

UMA MENTE brilhante. Direção: Ron Howard. EUA: 2001. 1 DVD (135 min), NTSC, color. Título original: A beautiful mind.

VANILLA sky. Direção: Cameron Crowe. EUA: 2001. 1 DVD (136 min), NTSC, color. Título original: Vanilla sky.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Brasil: 2009. 1 bobina cinematográfica. (75 min), son., color, 35mm.

ÍNDICE DOS FILMES CITADOS

8 ½ (8 ½) Federico Fellini.....	24
A DUPLA vida de Véronique (La Double vie de Véronique) Krzysztof Kieslowski...	31-32, 47-49
A ESCADA de Jacó (Jacob's ladder) Adrian Lyne.....	35, 36
A ORIGEM (Inception) Christopher Nolan.....	37-38
BLOW up (Blowup) Michelangelo Antonioni.....	24
CORRA Lola corra (Lola rennt) Tom Twiker	49-50
DESEJO e Reparação (Atonement) Joe Wright.....	26-28, 33, 38-40
EU matei minha mãe (J'ai Tué Ma Mère) Xavier Dolan.....	49
HIROSHIMA meu amor (Hiroshima mon amour) Alain Resnais	23
IDENTIDADE (Identity) James Mangold.....	34, 36
O ANO Passado em Marienbad (L'année dernière à <i>Marienbad</i>) Alain Resnais.....	23
O ESCAFANDRO e a borboleta (Le scaphandre e le papillon) Julian Schnabel	28-30, 41-42, 49
O PREÇO de uma verdade (Shattered glass) Billy Ray.....	36-37
OPRESSÃO Mirella Martinelli	40-41
PARANOID Park (Paranoid Park) Gus Van Sant.....	42-46, 49
UMA MENTE brilhante (A beautiful mind) Ron Howard.....	35-36
VANILLA sky (Vanilla sky) Cameron Crowe.....	37