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

MARCOS VINICIUS YOSHISAKI

Ensaio em família: *Bem vindos de novo*

São Paulo
2018

MARCOS VINICIUS YOSHISAKI

Ensaio em família: *Bem vindos de novo*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Esther Império Hamburger

São Paulo
2018

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
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Yoshisaki, Marcos Vinicius
Ensaio em família: Bem vindos de novo / Marcos Vinicius
Yoshisaki. -- São Paulo: M. V. Yoshisaki, 2018.
134 p.: il. + DVD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientadora: Esther Império Hamburger
Bibliografia

1. Documentário em primeira pessoa 2. Realização
cinematográfica 3. Análise estilística 4. Materiais de
arquivo 5. Voz over I. Hamburger, Esther Império II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Folha de aprovação

Nome: Marcos Vinicius Yoshisaki

Título: Ensaio em família: *Bem vindos de novo*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica

Aprovado em:

Banca examinadora

Profª. Drª.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Drª.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Drª.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

As questões que enfrento são compartilhadas por incontáveis filmes e inúmeros
cineastas que se dedicam ao retrato próximo de suas experiências e
daqueles que os cercam.
Este estudo é dedicado ao nosso esforço comum.

Agradecimentos

A Esther Império Hamburger, por acreditar desde o início nas ideias e apostas da presente pesquisa, pela incessante motivação nos momentos de dúvida, e pelos incansáveis esforços em proporcionar um ambiente de liberdade e desafio a todos os seus orientandos e orientandas.

A Ilana Feldman, pelos incentivos, provocações e conselhos nas diferentes etapas do trabalho.

A Carlos Adriano, pelos comentários pertinentes no momento crítico da qualificação.

A Renata Di Nizo, pelo apoio e revisão do projeto ainda em seu estágio de elaboração.

A Alexandre Wahrhaftig, por compartilhar generosamente suas experiências durante a pós-graduação.

Ao Fundo Sasakawa de Bolsas para Jovens Líderes (SYLFF), pela concessão de uma bolsa de pesquisa durante o segundo ano do mestrado. Aos professores responsáveis Adalberto Fischmann, Eduardo Haddad e Pedro Dallari, e aos colegas de bolsa Alebe Linhares Mesquista, Bruno Pegorari e Vitor Henrique Pinto Ido; a Wilton César Odorico Oliveira, chefe do CCint FEA.

Aos professores e funcionários do Departamento de Cinema, Rádio e TV, pelo suporte na realização das etapas de filmagem.

Aos companheiros e companheiras de pós-graduação reunidos em torno do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA); especialmente, Carolina Soares, Giancarlo Gozzi, Livia Perez, Marcella Grecco e Raul Arthuso.

Aos meus pais, Roberto e Yayoko, pela participação quase incondicional na realização do filme.

Às minhas irmãs, Nathalie e Thayse, pela constante ajuda em levar adiante o projeto do filme.

À equipe do filme, que desde o começo esteve junto do projeto, investindo energia, tempo e recursos próprios para que ele viesse a existir.

A Chris Matos, parceira de todos os dias, pelo incentivo nos momentos mais difíceis e desafiadores do filme, da pesquisa e da vida.

Resumo

A dissertação investiga possibilidades formais de articulação entre universos pessoais e processos históricos no campo da realização documentária em primeira pessoa. O ponto de partida são materiais e procedimentos advindos de um documentário de longa-metragem que atualmente desenvolvo, intitulado *Bem vindos de novo*. O filme aborda as experiências da minha família na imigração de nipo-brasileiros para o Japão, conhecida como “fenômeno decasségui”. Nele, busco articular as experiências pessoais e familiares com aspectos mais amplos desse acontecimento histórico e social, de proporções internacionais, que atingiu, e continua afetando diretamente, cerca de 600 mil pessoas.

Abordo três procedimentos formais empregados no filme: (1) a utilização de fotografias domésticas; (2) a elaboração da narração em voz *over*; (3) o emprego de filmagens históricas realizadas por Hikoma Udiara, colonizador e cinegrafista pioneiro da imigração japonesa no Brasil. Através do mapeamento de possibilidades formais relacionadas aos procedimentos em questão, busco identificar e analisar um conjunto de conceitos, de instrumentos críticos e teóricos, úteis para se pensar a articulação entre o íntimo e o histórico, o pessoal e o social, em documentários na primeira pessoa; em diálogo constante com aspectos concretos da realização cinematográfica.

Palavras-chave: 1. Documentário em primeira pessoa; 2. Realização cinematográfica; 3. Análise estilística; 4. Materiais de arquivo; 5. Voz *over*.

Abstract

This master's thesis investigates formal possibilities of articulation between personal universes and historical processes inside the first person filmmaking practice. The bases are materials and procedures related to a feature documentary film that I am now developing, called *Welcome Back, Farewell* (Bem vindos de novo). The film addresses my family experiences in immigration of Japanese-Brazilians to Japan, known as “dekassegui phenomenon”. In the film, I try to articulate personal and familiar experiences with wider features of this historical and social event of international proportion, which reached, and still concerns directly to six hundreds thousand people.

Three formal procedures of the film are covered: (1) the use of domestic photography; (2) the elaboration of the voice over narration; (3) the usage of historical footage produced by Hikoma Udihara, colonizer and pioneer amateur filmmaker of the Japanese immigration in Brazil. Through the organization of formal possibilities related with the previous procedures, the aim is to identify and analyze a group of concepts, of critical and theoretical devices, useful to think the articulation between the intimate and the historical, the personal and the social, within the first person documentary; in frequent contact with concrete features of the filmmaking practice.

Key-words: 1. First person documentary; 2. Filmmaking practice; 3. Formal analysis; 4. Archive footage; 5. Voice over.

Lista de imagens

Imagem 1 – Conjunto fotográfico enviado pelo meu pai do Japão.....	33
Imagem 2 – fotografias com descrições no verso escritas pelo meu pai.....	34
Imagem 3 – Frame de filmagem realizado durante o Bon Odori.....	37
Imagem 4 – Compilação de frames do filme Praça Walt Disney.....	40
Imagem 5 – Frames da sequência inicial do filme <i>Os Catadores e Eu</i>	86
Imagem 6 – Duplas de frames de cenas montadas em sequência, em <i>Sem Sol</i>	89

Sumário

1. INTRODUÇÃO	
1.1. Processos históricos no documentário em primeira pessoa.....	11
1.2. O projeto <i>Bem Vindos de Novo</i>	16
1.3. Sob influência do filme-ensaio.....	23
2. CAPÍTULO 1	
2.1. Materiais de arquivo no documentário em primeira pessoa.....	27
2.2. Os materiais de arquivo em <i>Bem vindos de novo</i>	33
2.3. Fotografias familiares: entre o Japão e o Brasil.....	34
2.4. Uma <i>mise-en-scène</i> da fotografia?.....	38
3. CAPÍTULO 2	
3.1. A voz <i>over</i> como moduladora de significados.....	55
3.2. A voz do diretor.....	61
3.3. O interlocutor.....	66
4. CAPÍTULO 3	
4.1. As filmagens de Hikoma Udihara e as danças da minha vó.....	72
4.2. Comentário verbal como manifestação da biografia social das imagens de Hikoma Udihara.....	77
4.3. Montagem associativa e o discurso dos corpos.....	86
Comentários finais.....	101
Referências bibliográficas.....	103
Filmografia.....	106
Anexo: roteiro de <i>Bem vindos de novo</i>	107

INTRODUÇÃO

Processos históricos no documentário em primeira pessoa

O presente trabalho aborda a problemática da articulação entre experiências pessoais e processos históricos no documentário em primeira pessoa. O foco da análise são questões formais que surgem do uso e manipulação de procedimentos estilísticos específicos, vinculados ao projeto de longa-metragem que atualmente desenvolvo, intitulado *Bem vindos de novo*.

O projeto do filme aborda a experiência da minha família na imigração decasségui. Após quase treze anos trabalhando como operários no Japão, meus pais retornaram para o Brasil, em meados de 2013, a fim de recomeçar a vida e retomar o contato com os filhos. No entanto, quando nos reencontramos, em meio ao processo de readaptação dos meus pais à realidade brasileira, percebemos, inesperadamente, que não nos conhecíamos mais. Após tantos anos separados, pais e filhos eram estranhos uns aos outros. Esta é a premissa do filme. Seu desenvolvimento busca dar conta então do processo de reaproximação afetiva da família, em relação à experiência imigratória que marcou decisivamente sua trajetória.

A proposta do filme alinha-se ao documentário em primeira pessoa. Na condição de *diretor-personagem*, agencio encontros, elaboro cenas, e mobilizo materiais que abordam acontecimentos com os quais estou estreitamente implicado. Os personagens do filme são meus familiares – pais, avós e irmãs – e os eventos representados dizem respeito a temas que permeiam a história familiar. O filme possui, portanto, um escopo pessoal, explorando inclusive aspectos subjetivos dos personagens, como memórias, sonhos e fabulações. Por outro lado, entremeada às experiências pessoais, aborda-se também a imigração decasségui, vinculada ao trabalho fabril no contexto do capitalismo transnacional, a partir de traços étnicos-culturais específicos, já que apenas descendentes de japoneses, e seus cônjuges, estão habilitados ao visto de trabalho japonês.

É possível encarar o advento, o desenvolvimento e a atual multiplicação do documentário em primeira pessoa a partir da relação, por ele manifestada, entre experiências pessoais e processos sociais, sejam acontecimentos históricos, como guerras, diásporas e imigrações, ou questões políticas, como gênero, raça e etnia. Historicamente atrelado a um conjunto de filmes que desponta principalmente na década de 80, o documentário em primeira

pessoa pode ser compreendido a partir de dois aspectos principais: a presença do diretor-personagem e a natureza autobiográfica de seu tema. Esta é justamente a definição proposta por Laura Rascaroli: “autobiografia não-ficcional na qual o diretor(a) assume o primeiro plano, colocando-se no centro das atenções; documentários que destacam a vida, as experiências ou o corpo do diretor(a)” (RASCAROLI, 2009, p. 107 – tradução nossa). Ao combinar um método de abordagem centrado na figura do cineasta com elementos temáticos extraídos de sua biografia, o documentário em primeira pessoa parte, portanto, de uma perspectiva declaradamente pessoal. Os riscos e desafios que esta condição impõe são fonte de preocupações permanentes por parte dos realizadores(as) que se dedicam a esta modalidade de produção. Tais riscos, compartilhados talvez por toda expressão de natureza pessoal, são o egocentrismo, o solipsismo, o exibicionismo/voyeurismo, a autocomiseração, o narcisismo; enfim, os vícios que uma personalidade inflada de si pode manifestar. Assim, ao abordar aspectos de sua própria vida, experiências e relações, é comum que o documentarista opte em projetá-los sobre um espectro mais amplo da sociedade, relacionado a questões de interesse coletivo. E, de fato, desde seu aparecimento, o documentário em primeira pessoa tem sido um dos canais por meio do qual assuntos sociais, políticos e históricos são explorados, através da particularidade biográfica do realizador(a).

No período de sua consolidação, nas décadas de 80 e 90, o documentário em primeira pessoa buscou fazer frente às abordagens pretensamente objetivas e imparciais do cinema direto, sintonizado às transformações culturais que afetavam a cultura ocidental em geral, com o declínio das metanarrativas e as mudanças de paradigmas advindas do que se convencionou denominar pós-modernidade¹. Assim, assumir para si a tradição – oposta ao cinema direto – do *cinéma vérité*, iniciada por Jean Rouch, foi um movimento quase natural. Michael Renov, ao traçar o itinerário da presença da subjetividade na prática documentária, concentrando-se particularmente na produção autobiográfica, destaca o papel fundamental que Rouch desempenhou no reconhecimento do papel e impacto da presença do diretor e do aparato cinematográfico nos filmes. Das contribuições de Rouch para a prática de um cinema na primeira pessoa, Renov destaca a função da “câmera como um ‘estimulante psicanalítico’

¹ Segundo Beatriz Sarlo, a passagem para pós-modernidade na teoria do sujeito, e deste em relação à história, está na confiança depositada na subjetividade enquanto portadora de experiências passíveis de serem narradas, e cujos sentidos tornam-se novamente cognoscíveis, frente à “desconfiança ou a perda da experiência [que] marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural” (SARLO, 2005, p. 39). Nesse cenário, as ideias de Walter Benjamin atuam como momento de passagem, na medida em que sustentam a impossibilidade da comunicação da experiência subjetiva, dado o emudecimento do sujeito diante dos eventos trágicos do século XX, ao mesmo tempo em que projetam a superação dessa condição por meio da memória, em vista de uma “história como memória da história, isto é, como dimensão temporal subjetiva” (idem, p. 28).

capaz de precipitar a ação e a revelação do personagem” (RENOV, 2014, p. 384), ou seja, chama atenção para potencialidade performativa induzida pela câmera, que antecipa as práticas confessionais em vídeo realizadas duas décadas depois de *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un Été*, 1961)². Outra contribuição de Rouch é a reabilitação estética da *voz over*, recurso estilístico que posteriormente se mostrará fundamental na produção em primeira pessoa. Ao contrário da postura autoritária da “voz de Deus”, Rouch passa a modular a narração de forma a demarcar “uma presença testemunhal tingida pela insegurança ou pela confusão” (idem. p. 385). A fala assume um *locus* específico, em que o sujeito da narração não é mais a entidade abstrata apartada do mundo que comenta, mas um agente implicado nesse mesmo mundo, cuja parcialidade constitui o significado mesmo daquilo que é dito. Assim, segundo Renov, as experiências filmicas de Rouch “criam um vínculo histórico fundamental entre a vanguarda dos anos 1920³ e a eclosão autobiográfica dos anos 1980 e 1990” (idem. p. 386).

Ao se dedicar à possibilidade de articular experiências pessoais com fenômenos sociais e políticos, o documentário em primeira pessoa fundamenta-se em dois pressupostos. O primeiro deles corresponde à concepção que o documentarista tem de si próprio enquanto membro de estruturas socioculturais mais amplas, cuja história pessoal necessariamente se relaciona com processos coletivos nas diferentes instâncias da sociedade. O documentarista pensa suas escolhas pessoais combinadas com determinantes culturais – que afinal delineiam o conjunto de opções que o indivíduo concebe como possível. Assim, como sujeito e constructo social, sua trajetória pelo mundo é marcada por singularidades, compartilhadas ou não por outras pessoas, e acontecimentos históricos, dentro dos quais se posiciona em um ou mais lugares, independentemente do seu grau de consciência ou intenção.

Esta espécie de distanciamento que o diretor(a) procura assumir de si próprio suscita questões relacionadas às propostas da *autoetnografia*, como postuladas por Catherine Russel: “autobiografia torna-se etnografia no momento em que o cine- ou videasta (*videomaker*)

² Esta última ideia está presente no artigo *Video Confessions*. In. RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004. Pp. 191-215.

³ Para Michael Renov, as experiências vanguardistas da década de 20 correspondem ao primeiro momento de expressão da subjetividade no documentário, em filmes como *O Homem com a Câmera* (Tchelovek s Kinoapparaton, Dziga Vertov, 1929), *À Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) e *Chuva* (Regen, Joris Ivens, 1929). Nestes casos, o que está em jogo é a possibilidade da autoexpressão dos cineastas, em que a forma filmica adquire papel de destaque na representação de impressões subjetivas, interpretações pessoais e processos de pensamento.

entende que sua história pessoal está implicada em formações sociais mais amplas e em processos históricos” (RUSSEL, 1999, p. 276 – tradução nossa). Esta postura tensiona as próprias noções de identidade e subjetividade, que deixam de se basear em acepções essencialistas, nas quais o sujeito se apresenta como entidade preestabelecida ao discurso, para pensá-lo enquanto agente e reagente das inúmeras interlocuções que estabelece. “O sujeito ‘na história’ torna-se instável e incoerente, um local de pressões discursivas e articulações” (idem). Sua identidade constrói-se e reconstrói-se pelo próprio gesto que a manifesta, como resultado das operações discursivas que coloca em movimento em determinado local e momento histórico. Ou seja, o sujeito não é tanto a origem do “texto”, mas os sentidos por ele propostos. Este processo subentende as operações performativas que a subjetividade executa para se constituir. Enquanto forma, a representação desse *self* deve ser compreendida na chave da performance. Assim, a “encenação da subjetividade” leva em conta diferentes atributos pelos quais ela pode se manifestar, os quais, segundo, Russel, lidam diretamente com a presença física do diretor, seu corpo, sua voz, seu olhar. São estes os principais recursos de que dispõe o cineasta para constituir suas *personas* fílmicas, cujas diferentes combinações permite a variedade de formas encontradas na autoetnografia.

O segundo pressuposto que fundamenta o documentário em primeira pessoa está necessariamente vinculado ao primeiro. Uma vez que o cineasta se vê como parte integrante de estruturas sociais e processos históricos, ele se percebe como potencial porta-voz de questões socialmente compartilhadas. Por meio de sua condição de gênero, raça ou etnia, por exemplo, o diretor(a)-personagem utiliza-se de seu “lugar de fala” para explorar questões relacionadas às políticas de representação, cujas interpretações surgem do interior mesmo do tema, mediadas pela experiência pessoal. É o caso de *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), mas também de outros filmes que trabalham com a noção de identidade, como *Sari Red* (Pratibha Parmar, 1988), sobre a experiência de imigrantes indianas na Inglaterra, e *The Body Beautiful* (Ngozi Onwurah, 1991), que trata da miscigenação entre o pai africano e a mãe inglesa da diretora⁴.

Outros filmes lidam mais diretamente com experiências de “não-pertencimento, imigração, exílio, e transnacionalidade (idem, p. 278)”, como *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas,

⁴ Esses e outros exemplos de filmes na primeira pessoa que abordam questões relacionadas às políticas de representação podem ser encontrados nos livros de Bill Nichols, *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 92 – 106; e *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2012, pp. 169 - 176.

1975), *News from Home* (Chantal Akerman, 1975), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991) e *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) – vertente na qual *Bem vindos de novo* se encaixaria. Nesse tipo de filme, o diretor em geral aborda a história de seus antepassados, mobilizando elementos da memória familiar a fim de demarcar divergências culturais, acontecimentos traumáticos, tradições perdidas, a partir da relação particular que o diretor possui com tais temas. A presença de membros da família faz parte do repertório de formas deste tipo de abordagem, na qual os laços familiares servem de anteparo para discussões ao mesmo tempo específicas e gerais. Michael Renov cunhou a expressão “etnografia doméstica”⁵ em referência a determinados filmes nos quais as relações consanguíneas (ou aquelas fundadas na convivência cotidiana) possibilitam a inscrição do diretor necessariamente atrelada à figura de um ente próximo. A discussão busca apresentar opções ao impasse etnográfico marcado pela dicotomia sujeito-objeto, analisando filmes que tornam complexa tal distinção. “A documentação de um tende a implicar o outro de maneiras complicadas; de fato, consanguinidade e co(i)mplicação (*co(i)mplication*) são características definidoras da etnografia doméstica” (RENOV, 2004, p. 218 – tradução nossa). Isso significa que a representação do diretor só se efetiva na relação que estabelece com os outros e vice-versa, tornando, inclusive, inadequado pensar nas categorias de eu e outro, dentro e fora, sujeito e objeto de maneira estanque e dissociável. Assim, em filmes como *Sink or Swin* (Su Friedrich, 1990), *Tomboychik* (Sandi DuBowski, 1993), *Delirium* (Mindy Faber, 1993) e *Vintage: Families of Value* (Allen Harris, 1995), a manifestação da primeira pessoa encontra-se mediada pela presença de um familiar ou pessoa próxima, com a qual o diretor possui um grau de incontornável implicação, mobilizando “um tipo de observação participativa que ilumina o familiar na medida em que, simultaneamente, refrata uma autoimagem” (idem, p. 219 – tradução nossa).

Por fim, é importante caracterizar a paisagem cultural contemporânea que de certa maneira legitima e valoriza a manifestação de “modos de subjetivação do narrado”, segundo expressão de Beatriz Sarlo. A autora traça o itinerário do que denomina “guinada subjetiva” nas ciências sociais, marcada pela “revalorização da primeira pessoa como ponto de vista” (SARLO, 2007, p. 18), na qual “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (idem, p. 19). Se o sujeito “estava morto” nas abordagens

⁵ RENOV, Michael. Domestic Ethnography and the Construction of the "Other" Self. In. **The subject of documentary**. Minneapolis University of Minnesota Press, 2004. Pp. 216-229.

estruturalistas, seu renascimento coincide, e se relaciona, com a crise das metanarrativas e das teorias globalizantes; dando lugar ao específico, ao local, ao atributos mais imediatos que definem a subjetividade isto é, a experiência e o corpo – um corpo não tanto como lugar de uma identidade fixa e pressuposta, mas enquanto *veículo* de performatividade desta identidade. O sujeito se viu na condição de se manifestar na medida em que reconhece a concretude de seus atributos físicos também como *locus* da cultura, da história e da política. Essa virada epistemológica, que gerou transformações significativas nas diferentes disciplinas, repercute no cinema, e no documentário em particular, com o advento e a expansão da prática em primeira pessoa, a partir, fundamentalmente, da década de 1980.

Frente à sensibilidade social que resulta e se adequa ao temperamento dessas transformações, o documentário em primeira pessoa tira proveito dos efeitos que seus recursos retóricos mobilizam junto ao público: o engajamento afetivo diante de histórias pessoais; o reconhecimento em temas comuns, dada a cotidianidade e concretude da matéria-prima; a potencial liberdade estética proporcionada pelo manejo de suas próprias experiências. E, por outro lado, o conjunto de questões que emergem desta mesma prática: “até que ponto o particular pode servir de ilustração para o geral? Até que ponto o geral é uma incompreensão do concreto, do cotidiano, e o que isso significa para indivíduos historicamente localizados?” (NICHOLS, 1994, p. 02 – tradução nossa).

O projeto *Bem vindos de novo*

Como já pontuado, *Bem vindos de novo* está organizado em torno da minha figura enquanto diretor-personagem, e explora a experiência imigratória da minha família no interior de um processo histórico conhecido como *fenômeno decasségui*. No Brasil, decasségui é o termo aplicado aos nipo-descendentes que foram, ou vão, ao Japão trabalhar como operários ou em outras funções desprezadas pelos japoneses. Via de regra, são pessoas que planejam trabalhar por alguns anos, acumular capital e retornar ao Brasil em melhores condições financeiras. Em muitos casos, os “poucos anos” se prolongam, e a progressiva perda de contato com a realidade brasileira torna o possível retorno cada vez mais complicado.

Iniciado oficialmente em junho de 1990, com a mudança da lei de imigração japonesa, que permitiu o visto temporário de longa estadia (3 anos) a descendentes de até terceira geração (netos de japoneses), o fenômeno decasségui, no ápice de seu fluxo migratório,

contava com 350 mil brasileiros vivendo no território japonês. Hoje, esse número gira em torno de 200 mil⁶. O fenômeno caracteriza-se pelo fluxo variável de imigrantes, que oscila segundo o desempenho econômico de ambos os países. Assim, houve uma retração no número de imigrantes no período de 2008 a 2012, devido à crise econômica japonesa de 2009 e ao incidente nuclear de Fukushima (2011), somado ao bom desempenho econômico brasileiro no período. Já o presente momento pode ser marcado pelo retorno dos brasileiros ao Japão, dada a atual recessão econômica brasileira, iniciando assim mais um novo ciclo de deslocamentos⁷.

No réveillon de 2013, minha família se reunia novamente após anos de separação. Ao todo, meus pais permaneceram por quase 13 anos no Japão. Este período, pontuado por alguns momentos de convivência, foi marcado pelo esforço em possibilitar a educação dos filhos, ao custo da separação familiar. Quando nos reencontramos, em meio a desentendimentos e frustrações, uma coisa ficou clara: não nos conhecíamos mais.

Eu tinha 14 anos quando meus pais foram trabalhar no Japão. Eu e minhas irmãs nos mudamos então para a casa dos avós maternos, no interior de São Paulo. Com o passar do tempo, meu avô se tornou a principal figura masculina pra mim. Identificava-me com seus valores e atitudes, admirando-o profundamente, mesmo após a sua morte, ocorrida em 2011. Meu avô, sobretudo, era um homem pragmático. Já meu pai é um sonhador. A distância entre seus temperamentos explica em parte os conflitos que tivemos quando nos reencontramos. Esperava identificar em meu pai as qualidades que prezava em meu avô, e ele talvez projetasse em mim a imagem do filho que havia deixado. O choque de realidade manifestou-se em provocações e ressentimentos de lado a lado.

Decidi então fazer um filme que ocupasse justamente o espaço da nossa reaproximação. Um filme que, por meio de seu próprio processo, permitisse reelaborar a relação entre pais e filhos (eu e minhas duas irmãs), sem ignorar, no entanto, o contexto

⁶ Dados do CIATE (Centro de Informação e Apoio ao Trabalhador no Exterior), instituição voltada especificamente à assistência aos imigrantes decasségui. <http://www.ciate.org.br>

⁷ Em artigo publicado em 2006, Kaizô Beltrão e Sonoe Sugahara realizam um estudo quantitativo e qualitativo a respeito do fenômeno decasségui, em que levantam o perfil dos trabalhadores por idade, sexo, escolaridade, bem como sua distribuição no território japonês, atividade profissional, conhecimento da língua japonesa, e outras informações. Apesar de desatualizado frente às transformações decorridas nesses mais de 10 anos, o estudo é muito preciso ao descrever as principais características do fenômeno decasségui, no período diretamente relacionado à minha experiência familiar. BELTRÃO, K. I. e SUGAHARA, S.. **Permanentemente temporário: decasségui brasileiros no Japão**. Revista Brasileira de Estudos de População, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 61-85, jan./jun. 2006, pp. 61-85.

histórico que afetou de modo incontornável tais relações. Mergulho assim nos meandros das relações familiares, sem perder de vista os diversos entrelaçamentos que nossa história possui com aspectos mais amplos da imigração japonesa no Brasil, e a de brasileiros para o Japão. Por meio da abordagem em primeira pessoa, procuro articular fragmentos da história econômica e afetiva da família, que abrange desde a experiência dos meus avós, japoneses que fizeram a vida no Brasil, ao atual momento de reencontro familiar. Meu ponto de partida é a ligação que possuo com meu avô materno, referência afetiva com a qual me identifico, para então compreender melhor minhas próprias expectativas com relação ao meu pai. Nosso reencontro se dá, portanto, pelo intermédio desta outra figura paterna, meu avô, que estabelece para mim os padrões de comportamento e personalidade com os quais tendo a encarar meu pai.

Meu pai sempre foi visto como uma figura de autoridade por nós, os filhos. Talvez, principalmente, pela sua personalidade mais fechada e pelos acessos de raiva que marcaram nossa infância. Pessoalmente, sempre me senti mais próximo de minha mãe, cuja permissividade tornava a relação mais confortável. Das memórias que carrego do período em que convivemos juntos, antes da viagem, destacam-se algumas tentativas malogradas de experiências em comum, como quando ele me levou até o estádio para assistir um jogo do time local, em Foz do Iguaçu. Achei a partida extremamente aborrecida. Havia uma certa dificuldade em encontrar momentos compartilhados, seja porque meu pai ocupava grande parte do seu tempo livre com as atividades do centro espírita que frequentávamos, ou então porque meu interesse pelos jogos eletrônicos era absolutamente inacessível para ele. O certo é que nossa relação, no momento da separação, não era incondicionalmente próxima, mas tampouco conflituosa.

Com o passar dos anos vivendo separadamente, no entanto, elaborei uma figura paterna que talvez se adequava aos meus próprios desejos. Aproximei-me assim de maneira imaginária de meu pai, concebendo-o como o ex-caminhoneiro que terminou os estudos de modo quase autodidata, por meio da análise de livros espíritas. Uma espécie de aventureiro intelectual! Quando nos reencontramos, naturalmente, essa imagem idealizada começou a ruir, principalmente diante dos desafios encontrados na tentativa de reconstruir uma vida no Brasil. O movimento de mútuo reconhecimento entre nós orienta, em termos gerais, o desenvolvimento narrativo. Conhecer um ao outro corresponde à possibilidade de refletirmos juntos sobre o passado e os sentimentos dele decorrentes, como também à capacidade de lidar com nossas qualidades e limitações. Como não há um ponto de chegada pré-definido para

nossa relação, o que está em jogo é o processo mesmo de um reajustamento afetivo necessariamente aberto ao devir. Reestabelecer nossa relação não significa, no entanto, ignorar nossas diferenças. Não se trata de criar uma pretensa harmonia entre nós. Talvez o procedimento seja até mesmo o inverso: reconhecer nossas diferenças, para que a partir delas, seja possível construir uma relação. O esforço consiste em desmistificar a figura paterna que elaborei durante os anos em que estivemos separados, e vê-lo como homem, com suas virtudes e limites. O inverso também deve ser verdadeiro.

Como minha família, muitas outras vivenciaram situações semelhantes de separação familiar. No interior destas experiências, sentimentos e medos são geridos, e muitas vezes mantidos em silêncio. A culpa pela ausência, o recalcamento da dor, o medo das cobranças, a saudade...⁸ O filme se ocupa justamente deste lugar reservado ao não-dito, à precaução de nada falar para “não preocupar o outro”, à indiferença que surge com o passar dos anos e com a necessidade de seguir em frente. Ele procura promover a interlocução entre pai e filho, apresentando as razões e as perspectivas de parte a parte, sem buscar, no entanto, jogos de culpados ou redenções finais.

Assim, interrogo a história da família a partir de linhas temáticas que, uma vez combinadas, irão compor o desenho narrativo do filme. Questiono:

- Seria possível encontrar nos corpos dos meus familiares, nas cicatrizes, cacoetes, limitações de movimento, as marcas visíveis de suas trajetórias no mundo do trabalho? E a partir deles estabelecer conexões entre a memória do corpo e a experiência histórica?
- De que forma apresentam-se as figuras masculinas das diferentes gerações: eu, meu pai e meus avôs? E quais expectativas foram, e são criadas sobre elas pelos diferentes membros da família? Se tradicionalmente o homem é o responsável por sustentar a família (especialmente na cultura japonesa), como tais figuras se saíram, e o que suas trajetórias deixam de legado no imaginário familiar, enquanto desejos, expectativas, frustrações e medos? Ou, mais precisamente, quais as reações dos familiares frente à ruína econômica do patriarca, exemplificada nas falências dos meus avôs e nas dificuldades que meus pais enfrentam para

⁸ Tais constatações surgiram tanto de reflexões pessoais, quanto de conclusões da etapa de pesquisa, quando conversei com outras famílias de nipo-descendentes que vivenciaram experiências semelhantes a minha. Além disso, cabe citar a pesquisa realizada por Mary Yoko Okamoto que, por meio das ferramentas da psicologia clínica, buscou analisar o impacto causado nas famílias de imigrantes decasségus, em situação análoga a que vivi, ou seja, quando os pais partem para o Japão e deixam os filhos aos cuidados dos avós. OKAMOTO, Mary Yoko. *Dekassegui e família: encontros e desencontros*. 2007. 380 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

recomeçar a vida no Brasil?

- O que as duas experiências migratórias entre o Japão e o Brasil – aquela do início do século XX, e esta do final do mesmo século – têm em comum? A dificuldade com a língua, o mito da prosperidade, as crises econômicas, o trabalho extenuante... O que é possível depreender desta via dupla de deslocamentos e adaptações, separada por mais de 60 anos?
- Quais os impactos dos altos e baixos da economia no seio familiar? Como representar a relação intrínseca e sutil existente entre essas duas dimensões da vida em família: a economia e o afeto?

A proposta do filme, portanto, é abordar a experiência particular da minha família em associação aos processos históricos a ela vinculados, estabelecendo pontos de vista sociais para experiências individuais e, ao mesmo tempo, uma perspectiva pessoal para temas coletivos. Mas como se manter fiel às singularidades das experiências pessoais, afeitas aos imprevistos, às idiossincrasias das personalidades, aos impulsos decisórios, sem, no entanto, isolá-las dos processos históricos, e, portanto, dos acontecimentos comuns, reconhecíveis e vivenciados por tantas outras pessoas? Como lidar com o risco de se abordar a experiência singular unicamente como sintoma, exemplo representativo de um contexto histórico, por um lado, e a estrutura socioeconômica como pano de fundo, contexto puramente ilustrativo, de outro?

Para enfrentar tais questões, optei por uma abordagem formal da problemática. Isto é, procurei compreender como o arranjo formal de alguns dos elementos que constituem o filme é capaz de atualizar as relações entre o pessoal e o coletivo. Por meio da análise formal procuro identificar estratégias que os cineastas empregaram e alternativas propostas pelos pesquisadores, que efetivam a articulação entre sentidos distintos de um mesmo procedimento fílmico, a fim de estabelecer conexões com minhas próprias escolhas formais, ou apresentar outras possibilidades igualmente pertinentes. Ao nos concentrarmos na forma, lidamos com as decisões de ordem prática e material que conferem concretude às ideias, e as tornam possíveis. Ou seja, interessa, sobretudo, compreender *como* determinados filmes efetivam a relação entre dimensões pessoais e sociais, quais procedimentos utilizam e como os utilizam, bem como explorar alternativas teóricas de usos possíveis.

A investigação formal se desenvolverá a partir da análise de alguns *procedimentos estilísticos* empregados no projeto *Bem vindos de novo*, que atuam como vetores da

articulação entre experiências pessoais e coletivas. Nesse sentido, as propostas formais previstas no filme servem de estímulo inicial à discussão, ao estabelecerem as questões que serão exploradas com o auxílio de exemplos filmicos e referências bibliográficas, como uma espécie de núcleo central que se expande na medida em que se agregam novos elementos. Desse modo, cada um dos capítulos da dissertação dedica-se a um procedimento estilístico específico.

No capítulo 1, abordam-se fotografias familiares remetidas pelos meus pais, e endereçadas a nós, seus filhos, durante o período em que estavam no Japão. A exploração desse conjunto fotográfico está mediada pelas discussões sobre o uso de materiais de arquivo nos documentários em primeira pessoa, onde se destacam questões relacionadas aos sentidos originais dos materiais, seus contextos de produção, circulação e preservação, e o gesto de apropriação operado pelo cineasta, com suas consequentes ressignificações. Em vista da diversidade de funções que desempenham no filme, isto é, a polissemia que as definem enquanto imagens-objetos, as fotografias são investigadas por meio de suas possibilidades formais de incorporação, segundo a materialidade de seus suportes. Busca-se mapear as potencialidades do emprego da fotografia quando se considera suas características físicas, evidenciadas pelo seu uso em cena enquanto objeto cenográfico, suscitando discussões a respeito da possibilidade de se pensar em uma “*mise-en-scène* da fotografia”.

Dada a importância que a narração em voz *over* apresentou tanto no desenvolvimento das propostas do filme, quanto nos exemplos filmicos mobilizados na pesquisa, o capítulo 2 explora seu processo de elaboração a partir de dois eixos principais: a figura/voz do narrador-diretor e os potenciais interlocutores da narração. A análise procura avaliar as implicações da presença do diretor-narrador em relação aos códigos da narração tradicional, bem como levantar possibilidades vinculadas à polifonia de vozes narradoras. Busca-se compreender também de que maneira a figura de um interlocutor – o uso da narração endereçada – afeta a construção do texto e o lugar ocupado pelo espectador.

No capítulo 3, destacam-se as filmagens históricas realizadas por Hikoma Udihara, cinegrafista pioneiro no registro da imigração japonesa no Brasil, utilizadas na realização de *Bem vindos de novo*. Por meio da noção de *montagem associativa*, busca-se traçar possibilidades de montagem que privilegiem a discursividade das imagens baseada em rimas visuais, com o intuito de articular diferentes temáticas, pessoais e históricas. Mais particularmente, avaliam-se formas de articular o universo do trabalho camponês com as

práticas culturais realizadas durante a festividade do Bon Odori, por meio da justaposição de imagens históricas com cenas captadas para realização do filme.

Tendo em vista que a execução da pesquisa ocorreu simultaneamente ao desenvolvimento do filme, incorporei ao trabalho pequenas sequências filmicas utilizando os materiais produzidos nas diferentes etapas de filmagem. Tais cenas dialogam com as questões abordadas nos respectivos capítulos, e visam materializar as discussões em exemplos que testam as propostas levantadas; bem como, exploram a possibilidade entre análise teórica e realização prática. São fragmentos-testes que surgiram da confluência entre as discussões mobilizadas no contexto da dissertação com os encaminhamentos do filme, em seus diferentes momentos de produção.

Foram comuns alguns imprevistos durante as etapas de escrita do roteiro e a realização das filmagens. Acontecimentos como a mudança de cidade dos meus pais, de Três Lagoas-MS para Joinville-SC, a impossibilidade de filmar porque minha irmã foi atropelada uma semana antes de nos receber em sua casa – ela está bem –, marcam a experiência de realizar o filme, modulam os estados de ânimo dos personagens; e alteram, sem que eu saiba exatamente ainda, o destino do filme. Por isso, o roteiro demandou e demanda constantes revisões, já que cada etapa de filmagens altera de algum modo as ideias que as orientavam de início.

Quando iniciei a pesquisa, o filme estava sendo realizado com recursos próprios, em parceria com uma pequena produtora de São Paulo – *Meus Russos* –, administrada por amigos da minha geração. Organizávamos as filmagens segundo a lógica dos acontecimentos e a disponibilidade da equipe. Muitas vezes filmamos apenas com duas pessoas, Chris Matos operando o som, e eu, a câmera. Enquanto isso, aplicávamos o projeto em editais de financiamento público. No final de 2017, fomos contemplados em dois editais de produção, o SPCine, edital do município de São Paulo, e PRODECINE 05, do FSA. A mudança representada pela presença de recursos foi principalmente de ordem logística, já que conseguimos nos adequar às etapas de filmagem e organizar a pós-produção. No que se refere à estrutura de produção, poucas coisas mudaram. Permanecemos com a mesma dinâmica de filmagem, e a mesma equipe de 4 pessoas.

Sob influência do filme-ensaio

Para encerrar esta parte introdutória, vale comentar a respeito do impacto que as discussões sobre o filme-ensaio tiveram tanto na elaboração das propostas do filme, quanto no desenvolvimento dos temas da pesquisa. De fato, será possível constatar durante a leitura do texto, inúmeras citações ao filme-ensaio enquanto repertório de concepções e possibilidades para os questões abordadas. A contribuição do filme-ensaio em nosso trabalho baseia-se em três aspectos reconhecidamente marcantes na prática ensaística: (1) a reflexividade com relação aos métodos e procedimentos formais utilizados nos filmes, (2) a concepção de sujeito e subjetividade subentendida e manifestada nas abordagens ensaísticas, e (3) a visada epistemológica que pretende flexibilizar dicotomias arraigadas na tradição do pensamento ocidental; particularmente útil, em nosso caso, para lidar com as oposições entre individual/coletivo, pessoal/social, íntimo/histórico. Nos parágrafos seguintes, discorro a respeito de cada um desses aspectos, buscando circunscrever de que maneira influenciaram na pesquisa.

Quando presente no documentário, a reflexividade questiona, de imediato, a impressão de realidade vinculada ao registro tradicionalmente tido como objetivo nesse gênero de produção. Ao estabelecer mediações formais que abordam os próprios métodos de representação adotados pelos filmes, a atitude reflexiva explicita a manipulação a que os materiais estão sujeitos no processo de construção fílmica. Em outros casos, a tematização dos métodos e procedimentos empregados assume um lugar estratégico na elaboração discursiva dos filmes. Ilana Feldman, ao analisar sob a perspectiva ensaística os documentários *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), destaca o papel fundamental que a mediação reflexiva possui em ambas as obras. São filmes nos quais “o método é tomado como um experimento, baseado no princípio de incerteza que organiza a narrativa, na suspeita que recai sobre a imagem documental e na oscilação entre a crença e a descrença que é tornada condição espectral” (FELDMAN, 2008, p. 60). Dada suas evidentes diferenças, a reflexividade em ambos os filmes certamente atua como elemento estrutural na organização discursiva e narrativa, na medida em que o questionamento das propostas formais é parte significativa dos próprios temas dos filmes. Contudo, como ressalta Feldman, nesses casos, a reflexividade “não se vincularia ao “distanciamento crítico” que marcara as modernas estratégias antiilusionistas, mas, diferentemente, a uma espécie de “engajamento crítico” ” (idem, p. 66). Se nas propostas antiilusionistas do cinema moderno prevaleciam a desalienação do espectador com relação à

representação cinematográfica, por meio de diferentes procedimentos que rompiam com a “quarta parede”, o que a autora percebe nas estratégias reflexivas dessas obras de cunho ensaístico é a “dimensão afetiva da reflexão”, atrelada “à sedução emocional do espectador” (ibidem), cuja consciência dos artifícios cinematográficos não o impede de se engajar emocionalmente à obra. Daí a expressão: “engajamento crítico”.

Esta maneira de conceber a reflexividade é particularmente útil ao se trabalhar com os materiais de arquivo. Na medida em que por vezes se mostra necessário mediar suas aplicações, sob o risco de tomá-los como simples cobertura visual ou documento factual, ou então pela própria potencialidade que trazem para o desenvolvimento narrativo-discursivo, fazer com que eles se voltem para si, mantendo, contudo, a relação afetiva que possuem para personagens e espectadores é fundamental. Nos capítulos que se dedicam ao uso dos materiais de arquivo – domésticos e históricos – essa sugestão apresenta-se na busca por soluções formais que equilibrem as dimensões pessoais e sociais dos arquivos, de modo que eles se distanciem do puro retrato doméstico, por um lado, ou se aproximem da trajetória familiar, por outro; mantendo com isso, uma noção de distância dinâmica que permita, ao mesmo tempo, a crítica e o engajamento afetivo.

A subjetividade que se manifesta no ensaio, seja em sua forma escrita ou cinematográfica, é questionadora. A dúvida é sua ferramenta de trabalho, com a qual se aventura na exploração dos temas e das formas que assumiu para sua expressão. Daí a atitude cética com que recusa partir de princípios e pressupostos consolidados para sua investigação. Adorno, em seu célebre texto⁹, comenta essa recusa: “o ensaio não segue as regras do jogo e da teoria organizadas (...), recua, assustado, diante da violência do dogma”, evitando “uma construção fechada, dedutiva ou indutiva”. Se os argumentos de Adorno fazem referência ao impasse que o ensaio estabelece entre literatura e ciência, no qual renuncia às categorias apriorísticas do pensamento, abstratas e universais, que orientam o método científico positivista, sua tradução para o campo do documentário pode ser compreendida enquanto uma recusa ao filme de tese, no qual a exposição de uma questão inicial é desenvolvida a fim de se alcançar uma conclusão lógica, em defesa e legitimação de um ponto de vista ou posição definida de antemão, independente do processo de realização fílmica.

⁹ ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In. *Notas de Literatura I*, Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003 [1954]. Pp. 15-45.

O sujeito ensaístico questiona, mas não pretende chegar em respostas definitivas. No fundo, ele questiona a própria possibilidade das “respostas definitivas”. Seu destino é a própria busca que coloca em movimento, afeita aos imprevistos e erros – os quais assume e faz deles sua própria matéria. Esta atitude, “metodologicamente sem método” (p. 30), funda uma subjetividade que não visa a completude e o acabamento do mundo, das ideias e de si própria, mas “apesar disso também busca uma solução” (p. 35); ou seja, não é complacente às impossibilidades e limites inerentes ao pensamento e à vida. No caso do documentário em primeira pessoa, em que tantas vezes esta mesma subjetividade se faz presente, seu caráter incompleto, fragmentário e parcial é de suma importância na maneira com que encara os fatos, pessoais ou históricos, e sua condição de sujeito em relação aos demais sujeitos. Essas características que definem a subjetividade ensaística, ainda que não sejam o foco de nossa pesquisa, compõem o substrato a partir do qual tentaremos encontrar as soluções formais às questões mobilizadas. E ainda que não pretendamos argumentar que *Bem vindos de novo* seja um filme-ensaio, os elementos que se referem à constituição do sujeito ensaístico identificam-se com as premissas almejadas pelo filme, cuja utilização de procedimentos parciais da teoria do ensaio não implica em uma total aderência ao conceito; mesmo porque estamos cientes de todas as dificuldades que atravessam sua própria definição no campo cinematográfico¹⁰.

Se a subjetividade é traço marcante da atividade ensaística, ela não apenas está relativizada pelo próprio campo de forças que a constitui, tornando-a indeterminada, inconstante, contraditória e, assim, “aberta”, mas também sua manifestação depende da rede de relações que lança, ou então na qual é captada, sobre objetos e pessoas. Acompanhado do hibridismo formal, o ensaio impõe a seus temas, pela maneira com que os aborda, um estado de fluidez quanto aos seus limites. Diferentes autores elegem esta possibilidade de flexibilizar fronteiras e, em particular, mesclar conceitos antagônicos, como uma das principais marcas e foco de interesse do filme-ensaio. Jean-Claude Bernardet, ao analisar o filme *Os Catadores e Eu* (Agnès Varda, 2000), destaca a fusão entre sujeito e objeto como um dos traços fundamentais do filme: “o que caracteriza fundamentalmente essa subjetividade [da diretora] é o fato de não construir um sujeito observador e um objeto observado” (BERNARDET,

¹⁰ As propostas de definição de filme-ensaio perpassam as abordagens referentes ao assunto. Há autores que optam pela sua inerente indeterminação, hibridismo ou condição fronteiriça (Michael Renov, Antonio Weinrichter e Paul Arthur), enquanto outros buscam circunscrever seus atributos e até mesmo propor diferentes modalidades (Phillip Lopate e Timothy Corrigan, respectivamente). Apesar das diferenças, alguns aspectos surgem como consenso; em particular, a reflexividade e a subjetividade. Para um resumo de algumas das diferentes abordagens, ver Laura Rascaroli, *The essay film: problems, definitions, textual commitments*. In: *The Personal Camera: Subjective Cinema and The Essay Film*. Wallflower Press, London, 2009. Pp. 21-43.

2006, p. 27). Essa fusão se dá por uma via de mão dupla, tanto pela “inserção do outro em nós”, quanto pela nossa incorporação pelo outro; isto é, “nós mesmos virando *outro* para outros *eus*” (ibidem).

Sob esta mesma perspectiva, Marília Rocha de Siqueira mobiliza a “imagem do balanço” a fim de caracterizar a fluidez com que o ensaio trafega entre categorias tradicionalmente tidas como opostas, em “um vaivém contínuo, entre a crença e dúvida, o público e o privado, o íntimo e o social, o pessoal e o político” (SIQUEIRA, 2006, p. 23). Contudo, nessas fusões entre opostos, reconhece-se que não se trata de anular as diferenças entre os conceitos em prol de uma unidade harmônica, ou de um meio termo, “mas resgatar o que pertence ao mesmo tempo a todos os extremos, sem desmembramento” (ibidem). A postura ensaística não visa, portanto, a supressão das diferenças, mas tampouco lida com os conceitos de maneira necessariamente antagônica, inconciliáveis, encontrando neles próprios aquela parte que os conecta e coloca em contato com os demais. Seu trabalho é rearranjar os campos de influência nos quais seus objetos trafegam transversalmente. Assim, ao tentar compreender de que formas materiais específicos e procedimentos estilísticos são capazes de mobilizar dimensões ao mesmo tempo íntimas e históricas, pessoais e sociais, não se pretende amortizar a heterogeneidade entre tais categorias, mas buscar em suas zonas de confluência os pontos de possíveis abordagens, que permitam ultrapassar dicotomias já incapazes de responder às transformações em curso, suscitando novas questões a fim de expandir as fronteiras do pensamento.

CAPÍTULO 1

Materiais de arquivo no documentário em primeira pessoa

A utilização de materiais de arquivo é uma prática recorrente e em progressiva expansão na produção audiovisual contemporânea. Procedimento corriqueiro do telejornalismo, sua presença avança ainda mais no campo do documentário, influenciada pela tradição do “*found footage*”¹¹, e impulsionada pela flexibilização no acesso e no uso dos materiais, graças aos processos de digitalização das imagens e do desenvolvimento das tecnologias de comunicação¹².

No caso do documentário em primeira pessoa, a tendência (auto)biográfica presente nesta modalidade de representação acaba muitas vezes mobilizando uma variedade de materiais de arquivo, sejam fotografias, filmes, vídeos, e mais raramente gravações de áudio de família. De natureza geralmente doméstica e amadora, tais materiais cumprem funções que vão desde a documentação biográfica de personagens, como as fotografias familiares em *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), passando pela representação da intimidade familiar-afetiva de determinada figura pública, em *Person* (Marina Person, 2007), a construções estético-simbólicas, tendo em mente o caso das fotografias de Glauber Rocha dispostas em forma de instalações em *Diário de Sintra* (Paula Gaitán, 2007). Ou então, em um momento histórico anterior, documentos de família caracterizaram um segmento social específico, em *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966), e na abertura de *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), que produz uma espécie de efeito ensaístico na ficção ao associar o universo do filme ao do próprio diretor, que aparece bebê na sequência inicial.

Ao lado dos registros domésticos não é incomum encontrar nesses mesmos filmes materiais de natureza pública, geralmente de época e com significados históricos. Cinejornais, reportagens, filmagens de eventos públicos fazem parte dos arquivos encontrados em

¹¹ Sobre a tradição do *found footage* enquanto técnica, conceito e possibilidades formais são fundamentais o livro pioneiro de Jay Leyda, *Films begets films: a study of the compilation film*, 1964; o livro *Recycled Images: the art and politics of found footage films*, 1993, de William Wess; e mais recentemente, o estudo de Nicole Brenez e Pip Chodorov, *Cartografia do found footage*, 2000.

¹² Ainda que a tecnologia digital possibilite – em teoria – um acesso facilitado aos diferentes materiais, de origens e períodos diversos, o gerenciamento destes materiais pelas instituições, a verba necessária para mantê-las em funcionamento, os inúmeros obstáculos relacionados a direitos autorais, bem como as políticas públicas que definem prioridades de arquivamento e acesso, são ainda desafios significativos para o uso mais irrestrito, e quem sabe, esteticamente potente dos materiais de arquivo.

documentários na primeira pessoa. Ao traçar a biografia de seu pai em articulação aos eventos políticos brasileiros e latino-americanos, Flávia Castro faz uso de uma variedade bastante heterogênea desse tipo de material em *Diário de uma busca*. Perfilam desde um discurso de Fidel Castro, manifestações políticas no Chile, a um trecho de Luis Inácio Lula da Silva discursando, extraído do documentário *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1990).

A divisão entre materiais domésticos e públicos orienta de modo geral as aplicações e os significados de seus usos na produção em primeira pessoa. De fato, dentre as possíveis classificações a que os materiais de arquivo estão sujeitos – amador ou profissional, analógico ou digital, diferentes resoluções e fontes – a distinção público/privado merece especial atenção, na medida em que modula decisivamente a maneira com que são utilizados nos documentários em primeira pessoa. Na maioria dos casos, o arquivo doméstico se vincula aos aspectos relacionados à vida privada, à intimidade, à subjetividade, ao personalismo, ao passo que o arquivo público busca dar conta dos acontecimentos sociais, históricos e políticos. O que pretendemos explorar no presente capítulo são casos em que justamente essa dualidade é rompida. Casos em que o uso filmico dos materiais redefinem seu caráter público ou privado, quando arquivos domésticos passam a se relacionar com questões públicas, mostrando-se um instrumento de análise social, histórica e/ou política. Ou quando um material público é capaz de dialogar com experiências pessoais, explorando como a história se relaciona com os sujeitos e suas subjetividades.

A noção de material de arquivo adotada aqui vincula-se a questões epistemológicas e estéticas. Considero “arquivo” todo aquele material mobilizado no filme, cuja função original era outra. Ou, em outras palavras, todo material que não aquele produzido em vista da elaboração do filme. Nesse sentido, o arquivo é antes uma condição de utilização do que um atributo intrínseco aos materiais. Ele subentende uma *apropriação* no processo de realização filmica de imagens e sons relacionados a outros contextos, outros objetivos, que demanda, portanto, uma mediação formal no momento de sua incorporação. O grau desta mediação é variável, desde mudanças de bitolas e formatos, a intervenções mais radicais que trabalham sobre a própria materialidade da película. A definição de arquivo não se vincula simplesmente a uma questão temporal, mesmo que materiais mais antigos evidenciem mais claramente sua natureza exógena, explicitando um gesto de apropriação. Um filme realizado ao longo de décadas, entretanto, não utiliza necessariamente imagens de arquivo. Por exemplo, se João Moreira Salles optasse em montar *Santiago* dentro de sua proposta original, provavelmente ele não corresponderia ao filme de arquivo que se tornou. O que transformou as imagens

filmadas 13 anos antes em uma espécie de arquivo pessoal foi a forma com que elas surgem, no filme final, intermediadas pelos variados procedimentos que as acompanham, a narração, as pontas de rolos, os bastidores da filmagem.

Antes de mais nada, é necessário compreender que os materiais de arquivo, por mais estranhos e desconhecidos que nos pareçam de imediato, já nos chegam tingidos de determinados significados. Há imaginários sociais que regulam as origens hipotéticas das imagens e seus usos. Tais imaginários baseiam-se nos aspectos formais e temáticos dos diferentes registros audiovisuais, indexando-os a categorias como doméstico ou público, amador ou profissional, antigo ou recente, dentre outras. Uma filmagem em super8, desfocada, tremida, onde crianças brincam na praia, nos diz o quê, se interpretadas imediatamente? Um registro familiar amador da década de 70 ou 80, deduziríamos provavelmente. Os códigos visuais instaurados por tais imaginários, inclusive, respaldam diversos tipos de simulações e apropriações: filmes que empregam “estéticas amadoras” – com todo seu repertório de técnicas – para justamente tirar proveito do imaginário, e dos adjetivos que cercam esse tipo de produção. Assim, ao incorporar um material de arquivo, o cineasta se defronta de imediato com esses sentidos que a imagem, independentemente de sua história particular, assume frente ao panorama imaginário das imagens. Por isso, seu gesto consiste em reiterar, contradizer ou jogar com tais sentidos.

Articular os sentidos pessoais e sociais de um arquivo exige um trabalho com a imagem. Esse trabalho consiste em não aceitar seu sentido inicial, vinculado tanto ao imaginário classificatório quanto ao consenso social estabelecido. Significa torcê-lo, revirá-lo, fazer com que exiba seus lados que permaneceram ocultos. “Criar uma distância com relação à imagem”, dirão Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende¹³, que alinham tal gesto de resignificação às formas ensaísticas. E, de fato, essa ideia assemelha-se à concepção de Weinrichter quando argumenta, que o filme-ensaio baseia-se na criação de uma segunda camada às imagens¹⁴. Trabalhar a imagem de arquivo opõe-se a adotá-la como “cobertura” ou

¹³ LINS, C. e REZENDE, L. **O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo**. In: FABRIS, M., SOUZA G., FERRARAZ, R., MENDONÇA, L., SANTANA, G. (Orgs.) *Estudos de cinema e audiovisual*. X Encontro Anual da Socine 2010. São Paulo: Socine, 2010, p. 587-598.

¹⁴ Segundo o autor, o filme-ensaio se caracteriza pelo movimento reflexivo da imagem sobre si mesma, delimitando sua opacidade – a imagem enquanto imagem – frente à realidade representada. A isto ele denomina “segunda camada ou distância” com relação à imagem. Dentre os recursos estilísticos citados para efetivação deste processo estão a voz, a montagem e a dialética dos materiais. No capítulo seguinte, veremos em detalhes no que consiste a “voz ensaística”, segundo o autor. WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio. Notas

“ilustração” visuais, seja de períodos históricos, acontecimentos biográficos ou argumentações discursivas. A fim de explicitar a distinção do uso ilustrativo da imagem de arquivo frente à sua abordagem analítica, Lins e Rezende as posicionam sob *duas lógicas*, propositadamente antagônicas.

A primeira lógica “parte da demanda, do discurso ou desejo de expressão de um autor” que, ao buscar material – complementar – para seu filme, “se dirige aos arquivos” (LINS, C., REZENDE, L., p. 592). É o caso, por exemplo, do realizador que, frente à necessidade de ilustrar visualmente determinado período histórico, recorre a imagens socialmente codificadas que transmitem a *ideia* deste passado, fazendo coincidir o discurso do filme com o conteúdo da imagem, sem qualquer reflexão a respeito dos diferentes contextos dos arquivos. Tal postura impõe às imagens sentidos pré-estabelecidos, que, por sua vez, elas respondem com seus significados já consolidados. Não há espaço para contradições (ou melhor, as contradições permanecem veladas) entre o uso dos materiais e seus sentidos socialmente codificados. Trabalha-se a partir da reiteração. Trata-se da lógica do banco de imagens, onde categorias genéricas classificam as imagens segundo seus usos tradicionais. Enquanto recurso de linguagem, percebe-se o uso metonímico das imagens, dado que suas singularidades são suprimidas em prol de um sentido mais amplo e genérico. Ao ignorar as especificidades, “as imagens se tornam intercambiáveis entre si, produzindo o que Comolli chama de “mixagem de imagens” (em lugar de montagem), ou seja, a mistura de imagens de fontes diversas e díspares, sem referência às origens ou à história dessas imagens” (idem, p. 593).

Algumas questões fundamentam ou, ao menos, justificam o uso genérico dos arquivos. Primeiro, não há, obviamente, materiais de arquivo de todos os acontecimentos históricos ou pessoais que um filme pode vir a abordar. Frente ao arquivo, trabalha-se sobretudo com a indisponibilidade. Eis o embuste intrínseco à ideia de um banco de imagens à serviço do cineasta, já que pode transmitir a falsa impressão de que os registros estão disponíveis, organizados e acessíveis. E nesse sentido, caso não se desvie para o franco simulacro, opta-se pela estratégia da metonímia ou da metáfora. Como representar o que não deixou representações? Utilizando-se das imagens que a tradição designou para representar os fatos, mesmo que indiretamente, mesmo que imprecisamente. São as “imagens-símbolos”,

cuja codificação já está socialmente reconhecida. Imagens que devido ao uso recorrente já passaram a designar sentidos imediatamente aceitos. Reconhece-se tal efeito em matérias jornalísticas principalmente, que ao abordarem determinado tema ou período histórico, como a ditadura militar brasileira, por exemplo, utilizam imagens consolidadas no imaginário da população, seja na figura da repressão policial em manifestações políticas, ou na presença dos presidentes militares em suas aparições públicas. Esse uso por vezes revela o receio em assumir a impossibilidade da representação ou a austeridade de um discurso que não se vale de imagens de cobertura¹⁵. Por isso, raramente essas imagens duram. Sua duração temporal provavelmente as fariam escapar do discurso mais amplo que as ultrapassa e solicita suas presenças unicamente como peças de sutura visual. Além do mais, tratá-las como objetos do próprio discurso demandaria tempo fílmico, um desperdício, segundo as estratégias que primam por certa eficácia narrativa.

A segunda lógica, caracterizada em termos opostos à primeira, “parte dos próprios arquivos, do conhecimento de uma fonte ou da consideração da raridade, unicidade ou particularidade de uma imagem quando colocada à luz de uma ideia, produzindo um novo discurso, forma de expressão ou projeto” (idem, p. 592). Se a primeira lógica se pauta por uma “demanda do cineasta” e pelo uso genérico dos arquivos, a segunda a contrapõe, ao privilegiar as especificidades dos arquivos, e a relação dialógica que o cineasta estabelece com eles. Ao invés de reiterar os significados vigentes da imagem, “a ênfase recai (...) sobre um trabalho de compreensão e de interpretação dos elementos não escolhidos ou não reconhecidos que permanecem “em espera” nas imagens e que dão a estas seu caráter de *acontecimento*” (idem, p. 593- grifo nosso). Em outros termos, transformam as próprias imagens em cena. São elas que suscitam a forma com que o discurso se desenvolve, ao invés de serem absorvidas por ele, como ocorre na primeira lógica. Isto é, o discurso necessita das imagens para se constituir, em uma relação “dependente do olhar que o artista lança sobre o material e das perguntas que ele lhe coloca” (idem), mas também das questões que o material devolve ao cineasta. Isso não significa que o autor exerça um controle total dos sentidos das

¹⁵ No caso do telejornalismo, a lógica da cobertura visual não se vincula unicamente aos materiais de arquivo, muito pelo contrário. Ele é apenas uma dentre as demais imagens empregadas para ilustrar comentários verbais, e assume, assim, esta mesma característica. É possível deduzir ainda que o uso recorrente de imagens codificadas deve-se à velocidade com que as matérias são produzidas e levadas ao ar, somado ao fato de que raras são as reportagens que possuem uma abordagem autoral dos temas. Mesmo com tais ressalvas, o exemplo jornalístico não deixa de ser significativo de um tipo de mentalidade, cuja influência no documentário é notável.

imagens. Pelo contrário, seu esforço consiste em permitir com que diferentes significados possam surgir, sentidos que subentendem a participação e interpretação dos espectadores.

Diante dessas duas lógicas que pautam a utilização dos materiais de arquivo, já deve estar claro que me dedico à segunda delas. Interessa-me pensar na potencialidade das imagens frente ao progressivo desgaste gerado pela sua utilização reiterada. Oponho-me ao uso indiscriminado, leviano e até mesmo oportunista dos arquivos. Ainda mais quando voltados a representar aspectos da vida pessoal do cineasta, como trair-se neste lugar? Não raras foram as vezes em que me flagrei buscando adaptar situações do filme a esquemas majoritários de narração e construção formal; inseguro, sobretudo, com os materiais de que dispunha. Por outro lado, como não assumir até certo ponto a contradição de expor eventos pessoais e familiares em um contexto midiático no qual a intimidade já é um dos principais produtos de entretenimento? Se por vezes o uso apressado dos arquivos se orienta pela necessidade visual que a economia do espetáculo sugere aos filmes, a título de “dinâmica visual”, tais decisões implicam questões éticas e políticas. Como encontrar a justa medida entre as potencialidades e limites das imagens com relação às experiências que representam? Como manter-se honesto frente às imagens e às experiências vividas? E quais as consequências, na perspectiva de uma “política das imagens”, em reiterar – enquanto gesto artístico e/ou atitude política – sentidos vigentes, hegemônicos e naturalizados em determinado contexto e período histórico?

Tais questionamentos não significa que exista apenas uma maneira correta de se trabalhar com os arquivos. Não se trata, por exemplo, de encontrar a plena coincidência entre imagem e realidade factual, mesmo porque, enquanto interface e representação da realidade, a imagem está apta a inúmeras interpretações, possíveis segundo a configuração formal de seus atributos. Assim, a fabulação e a imaginação permeiam a utilização dos materiais de arquivo como representação do mundo. E por vezes a decisão do cineasta justifica-se precisamente em considerar a dimensão subjetiva das imagens, ao incorporá-las no discurso fílmico. Frente a tudo isso, buscarei compreender como, a partir da evocação de significados latentes ou específicos das imagens, é possível não apenas tratá-las como únicas, com suas próprias histórias e características, mas que, dentro de suas unicidades, são capazes de suscitar significados ao mesmo tempo pessoais e sociais.

Os materiais de arquivo em *Bem vindos de novo*

Uma variedade de materiais de arquivo está prevista para ser utilizada em *Bem vindos de novo*. Alguns já foram identificados, analisados e encontram-se à disposição do filme. Outros ainda precisam ser localizados, acessados e obtidos durante a etapa de pré-produção. Por isso, eles se encontram em diferentes níveis de elaboração formal. Aqueles com os quais tive um contato mais concreto foram melhor explorados em suas relações com os outros elementos filmicos e em suas potencialidades estéticas. Isto é, desempenharam papel ativo no desenvolvimento do roteiro do filme, em seu atual estágio. Enquanto os demais pairam sobre um horizonte de especulações e hipóteses. Por isso, ao apresentar os materiais de arquivo a seguir, divido-os entre esses dois grupos, começando por aqueles que ainda não consegui visualizar e analisar.

- notícias televisivas brasileiras da década de 80 sobre a situação econômica do país, e sobre as filas no consulado japonês para a obtenção do visto de trabalho, no início do fenômeno decasségui. Esses materiais ainda precisam ser mapeados e obtidos junto a canais de TV e programadoras, como a TV Cultura e Globosat.
- registros amadores realizados pela primeira geração de imigrantes brasileiros no Japão, no começo da década de 90. Pelo acesso parcial que tive a este tipo de material, é possível perceber o deslumbre desses primeiros brasileiros pela paisagem altamente urbana e tecnológica do Japão. O conjunto de tais imagens compõe o imaginário de sucesso e riqueza que marcou a migração decasségui em seus anos iniciais, e que viria a influenciar as ondas migratórias seguintes. Juntamente com o dinheiro, objetos tecnológicos do Japão-potência, dentre os quais a câmera de vídeo se sobressaia como uma destas mercadorias que documenta as outras.

No segundo grupo estão os materiais já visualizados e analisados, que se encontram em boa parte sob meu poder.

- dois conjuntos de fotografias familiares: (1) antigas fotografias da família materna, na década de 50, tiradas na primeira propriedade rural adquirida pelo meu avô, em Piacatu-SP, que estão dispostas em álbuns da minha avó. (2) fotografias tiradas no Japão pelos meus pais, em diferentes períodos, que retratam sobretudo passeios, encontros, momentos de lazer, dentre as quais uma parte foi remetida para nós, seus filhos, no Brasil. No verso dessas fotografias há descrições escritas à mão pelo meu pai.

- imagens históricas da imigração japonesa no Brasil produzidas por Hikoma Udihara durante o processo de colonização da região de Londrina-PR, onde desempenhou um papel decisivo, já que, atuando como corretor, seus filmes eram usados como propaganda para atrair novos colonos japoneses. São imagens da vida na colônia, onde os japoneses trabalham no campo, exibem para a câmera frutas e verduras – resultados do trabalho –, e disputam competições de sumô. Fragmentos do modo de vida da primeira geração de imigrantes, que alimenta meu imaginário a respeito da trajetória dos meus avós. Filmado em 16mm, mudo, o acervo está depositado na Cinemateca Brasileira, onde já foi catalogado e encontra-se acessível para consulta pública.

- gravações em vídeo que realizei esporadicamente desde 2007, espécie de arquivo pessoal. Destacam-se imagens do meu avô ainda vivo, tentando abrir uma garrafa de espumante no réveillon de 2008; o último réveillon do meu avô, em 2010-2011, já debilitado fisicamente; e momentos do jantar anual, em São Paulo, oferecido aos familiares dos trabalhadores no Japão, organizado pela empresa em que meus pais trabalharam. Nessa ocasião, apareço assistindo um vídeo dos meus pais em uma TV instalada no salão da festa, material este também produzido pela empresa.

A seguir, analiso dois dos materiais de arquivo cuja utilização no filme lida com a articulação entre dimensões pessoais e sociais. São estudos de caso que apresentam propostas discursivas e formais para o uso dos arquivos, relacionando-as a elaborações teóricas identificadas durante a pesquisa, e a referências de filmes que trabalham com o arquivo de modo análogo ou alternativo ao que proponho. A intenção é explorar possibilidades que, ainda que estejam no campo das ideias – a espera da efetivação no filme finalizado –, apontam para outros usos do arquivo, além da sua aplicação corriqueira e banalizada como imagens ilustrativas ou de cobertura.

Fotografias familiares: entre o Japão e o Brasil

Durante o longo período em que meus pais viveram no Japão, meu pai, principalmente, registrou esporadicamente alguns de seus momentos em fotografias. Elas se encontravam organizadas em álbuns modestos, daqueles que a própria gráfica costuma oferecer a seus clientes. Ampliadas em tamanho padrão (10x15 cm), compunham conjuntos com relativa unidade temporal e temática, marcados sobretudo pelo momento em que foram

impressos. Antes de começar a realizar o filme, nunca interessei-me particularmente por elas. Não havíamos cumprido qualquer ritual familiar de “ver fotografias”, mesmo depois que meus pais retornaram. Os álbuns ainda estavam em caixas, como outros objetos que meus pais trouxeram do Japão, e que resistem a uma organização mais rigorosa devido a falta de espaço no apartamento em que moram. Foi uma pequena aventura de arqueologia localizar, encontrar e reunir todas as fotografias.

Dentre elas, há um conjunto que se destaca por algumas peculiaridades. São 24 cópias que meu pai tirou no seu primeiro ano no Japão, quando moravam na cidade de Toride, província de Ibaraki. É possível dividi-lo ainda em quatro subconjuntos: (1) o apartamento, (2) o passeio, as compras e a reunião em casa, (3) a caminho da fábrica, (4) o prédio e seus arredores.

Imagem 1 – Conjunto fotográfico enviado pelo meu pai do Japão

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Havia um objetivo preciso para essas imagens: mostrar para nós, seus filhos que permanecemos no Brasil, um pouco de suas vidas. Remetidas em um pequeno álbum, cada uma delas possui descrições ao mesmo tempo redundantes e espirituosas de seus conteúdos, escritas à mão, no verso, pelo meu pai. Não me recordo de quando as recebemos. Qual foi nossa reação. Se chegaram junto com outros produtos do Japão, como era hábito eles enviarem, o que pode ter dispersado nossos interesses. Quando as vi, no momento em que reunia e organizava os materiais para o filme, reencontrei não apenas traços de suas

experiências no Japão, mas também aspectos da personalidade do meu pai que até então ignorava. Um humor doce e pueril.

Imagem 2 – fotografias com descrições no verso escritas pelo meu pai.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Transcrição: **O “tronho”.** Aqui é quando nos sentimos reis pelo menos uma vez no dia, apesar de ser um “troninho” bem modesto; mas dá para o necessário.

O banheiro. Vocês podem observar uma banheira, mas que é utilizada mais no inverno. Como estamos no verão (está um calor!), nos tomamos banho do lado de fora, pois a água é aquecida a gás. No detalhe a banquetinha para o banho.

Planejo utilizar esse conjunto fotográfico no filme a partir de três eixos narrativo-discursivos, (1) segundo o conteúdo visual que representam, (2) os papéis que desempenharam na dinâmica afetivo-familiar, durante os anos de separação, (3) e o sentido que adquiriram no momento em que as reencontrei. Primeiro, elas pontuam visualmente elementos do dia a dia dos meus pais assim que chegaram ao Japão. Apresentá-las representa criar pistas de suas experiências, com o propósito de esboçar um imaginário sobre suas vidas naquele período. Uma reelaboração do passado que passa pela imagem objetiva da fotografia, mas que explora suas lacunas, seu fora de campo. Pois, se em geral a imagem fotográfica se vale daquilo que representa, a “pobreza visual” dessas fotografias é justamente o que permite atalhos para imaginação. Assim, não se trata de restituir factualmente acontecimentos passados ou determinados períodos da vida, à maneira dos documentos biográficos. Não há nada a se atestar. As fotografias surgem como intermediadoras de outras narrativas, campo de testes para hipóteses e especulações, que misturam temporalidades (“como imaginava a vida dos meus pais na época em que recebi as fotos”), realidade e fabulação.

Segundo eixo. As fotografias sugerem uma narrativa proposta pelo meu pai, cujos interlocutores eram seus filhos. Como peças de comunicação, possuem a intenção de cultivar

nossas relações, mantendo-nos em contato por meio do estabelecimento de elementos em comum. A tentativa, mais ou menos bem sucedida, de dizer “ei, vejam como vivemos!”; ou melhor, “eis a forma que desejo que vocês vejam como vivemos”. Há, portanto, neste gesto um trabalho de autocriação biográfica, um ímpeto em documentar o cotidiano que, acompanhado pelas descrições escritas, cria um discurso de tom leve, ligeiramente jocoso, que busca transmitir um sentido positivo das experiências, ocultando oportunamente seus aspectos menos agradáveis. É preciso acrescentar que o efeito de fotocarta surtiu resultados, já que minha irmã mais nova enviou fotografias nossas, com descrições no verso, seguindo o mesmo modelo proposto pelo meu pai.

Por último, as fotografias são objetos que intermediam minha reaproximação com meu pai, ao expressarem – por meio de seus textos – uma doçura, uma ingenuidade, com a qual me afeiçoei. Reencontrá-las permitiu que encarasse meu pai por outros ângulos, atentando a qualidades suas até então desconhecidas. Elas representam um elo material de nossa reaproximação, em particular no que diz respeito à minha postura frente a ele após esta descoberta – já que apesar da seriedade que caracteriza suas intervenções no filme, há este outro lado jocoso.

Os múltiplos sentidos que esse conjunto fotográfico pode assumir é o que permite com que seja utilizado enquanto lugar de encontro de experiências familiares, sentimentos pessoais e estruturas sociais. Dada sua polissemia, ele é capaz de se relacionar com variados assuntos e campos de forma transversal, atuando como elemento articulador das diferentes dimensões da experiência pessoal e social. Na medida em que a narrativa avança, seus papéis se alteram segundo o lugar que ocupam na construção discursiva, reconfigurando seus significados, sem deixar, no entanto, de possuir os sentidos precedentes. Não se trata de ressignificações em vista de um desvelamento da verdade, mas, sim, de um princípio somatório, em que diferentes significados acumulam-se uns aos outros. Se em determinado momento as fotografias evocam um imaginário da vida do meu pai no Japão, em outro, são objetos que me conectam a ele, sem abandonar, porém, seu sentido anterior.

Neste momento surge, portanto, uma primeira questão: se as fotografias adquirem novos sentidos nas inúmeras vezes em que são mobilizadas, haveria também diferentes formas de incorporá-las ao filme, de modo a melhor se adequarem a um significado específico? Quais possibilidades formais se apresentam, e como escolher dentre elas a mais

adequada? Em suma, existiria uma *mise-en-scène* da fotografia a orientar suas aplicações nos filmes?

Uma *mise-en-scène* da fotografia?

Há inúmeras formas de inserir fotografias em um filme, concreta e formalmente falando. Pode-se apresentá-las em tela cheia, preservando seu enquadramento original, ou reenquadrando-as, com ou sem movimento. É possível adicionar efeitos, sobreposições, colagens. Ou então, elas podem estar dispostas em álbuns, sobre superfícies, nas mãos, e mesmo projetadas em espaços diversos. A cada uma dessas propostas, adicionam-se as diferentes maneiras de trabalhá-las com a câmera: fixa ou em movimento, planos abertos ou fechados, *plongée* ou contra-*plongée* etc. Seriam estas inúmeras possibilidades as diretrizes formais para o estabelecimento de uma *mise-en-scène* da fotografia no cinema¹⁶?

Os cineastas que decidem utilizar fotografias no filme invariavelmente lidam com a questão de como incorporá-las à cena. Conscientes ou não, todos buscam equacionar essa problemática, que como vimos, há muitas variantes e sutilezas. A variedade de formas que a fotografia pode assumir, quando incorporada aos filmes, parece influenciada por duas tendências que os cineastas adotam junto a ela: considerar a fotografia enquanto *imagem*, ou abordá-la como *objeto*. Essa divisão, que separa dois elementos constituintes da fotografia analógica, em geral constantemente unidos, nos servirá de referência operacional para pensarmos algumas consequências formais de sua utilização nos filmes. Ao se privilegiar a dimensão imagética da fotografia, incorporando-a, por exemplo, em tela cheia, ignora-se alguns de seus traços materiais, como a dimensão, o formato, a superfície de apresentação; características que invariavelmente tornam-se significativas quando ela é tratada como objeto. De um lado, a fotografia aproxima-se da ideia de fotograma, de outro, de cenografia.

No momento em que decido utilizar as fotografias da minha família no filme, tenho a intenção de assumir as características físicas das imagens, sua natureza enquanto objeto.

¹⁶ Em vista das questões que envolvem a história e o uso do conceito de *mise-en-scène* na teoria e crítica cinematográficas, é necessário restringir o sentido considerado aqui: *mise-en-scène* se refere à forma com que os elementos da diegese fílmica se apresentam, e se desenvolvem, na duração do plano e no espaço do campo e fora-de-campo da imagem. Tais elementos podem ser cenário, iluminação, figurino, maquiagem, atores, como argumenta David Bordwell (BORDWELL, David, *Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 36); ou, como em nosso caso, fotografias.

Assim, evito apresentá-las em tela cheia, buscando formas alternativas de incorporar as fotografias por meio de suas materialidades. A solução encontrada é tratá-las como objetos cênicos, passíveis de serem manuseados, tocados, apresentados ou ocultados no interior do plano e da cena.

Nas filmagens que realizei durante o processo de desenvolvimento do projeto, pude experimentar alguns usos nesse sentido. No *Bon Odori*, festividade originalmente vinculada ao dia de finados japonês, em que os participantes dançam canções tradicionais em torno de uma torre central onde ficam os músicos, o *yagurá*, minha avó materna participa da dança coletiva como integrante da comitiva da cidade onde mora, Jales-SP. No interior dessa situação, incorporei fotografias familiares de 40 anos atrás, nas quais minha avó executa as mesmas danças, o mesmo repertório de gestos. Inseri com as mãos tais fotografias, colocando-as na frente da câmera em determinado momento do plano, com o devido ajustamento de foco.

Imagem 3 – Frame de filmagem realizado durante o Bon Odori

Fonte: Material bruto de *Bem vindos de novo*.

Na foto: minha mãe com minha avó dançam no Bon Odori, durante a década de 70. Ao fundo, as duas executam a mesma dança 40 anos depois.

Essa maneira de incorporar as fotografias adota como pressuposto seus suportes materiais. São eles que permitem, afinal, a existência da imagem enquanto objeto no espaço, com dimensões e características específicas. Ao apresentar as fotografias dentro de seu

tamanho original, típico das impressões padronizadas para uso doméstico, eu procurava sinalizar, ainda que implicitamente, justamente para esta natureza caseira da fotografia, com os usos subentendidos a ela vinculados. Buscava sugerir esta história imaginária e comum que as fotografias domésticas suscitam nas pessoas que compartilham dessa prática. Isto é, um itinerário imaginário que passa pelos álbuns de família, pelo comentários, pelas (re)descobertas, pela atualização da ideia incansável de que o tempo passou e passa. No exemplo apresentado, a comparação entre passado e presente – fotografia e cena – não deixa de suscitar também novos significados, na medida em que a fotografia vista nesse contexto específico destaca aspectos particulares, seja a beleza juvenil da minha mãe adolescente, ou o detalhe das roupas: a avó vestindo trajes tradicionais nas duas situações, enquanto a vestimenta da mãe altera-se conforme a época.

Especulava também se não seria possível estabelecer uma camada formal que permitisse abordar seus aspectos extra imagéticos. Como se, por meio da fisicalidade da imagem, fosse possível sinalizar para os papéis que as fotos desempenharam enquanto objeto de troca afetiva entre os familiares e como elo material de aproximação entre meu pai e eu. Imaginava se não era este um primeiro passo para a construção de sentidos que, partindo da fotografia, extrapolasse seus significados puramente vinculados ao conteúdo visual.

Ao lidar com essa questão, a descoberta da noção de “biografia social”, extraída do campo da cultura material, iluminou minhas apostas, ao nomear alguns dos procedimentos que procurava desenvolver, e apresentar uma metodologia de pesquisa cujos preceitos coincidiam com minhas intenções. Na introdução do livro *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*¹⁷, Elisabeth Edwards e Janice Hart apresentam a noção de biografia social, relacionando-a com a materialidade das imagens fotográficas. Elas destacam a ideia da fotografia enquanto objeto, cuja materialidade é a própria interface que a coloca em contato com os processos sociais. Tal materialidade assume sua forma tanto pela plasticidade da imagem em si, sua composição química, variação cromática, superfície de impressão, quanto pelos seus suportes de apresentação (*presentational forms*), como cartões postais, miniaturizações, álbuns, porta-retratos. Segundo as autoras, a importância das características físicas das fotografias deve-se ao fato de que são os elementos materiais que efetivam, em primeiro grau, a relação da imagem com o sujeito-observador, orientando usos e formas de

¹⁷ EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice. **Introduction: Photographs as objects.** In. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Routledge, 2004, pp. 1 – 15.

procedimento. Um exemplo corriqueiro pode ser constatado na diferença entre o usufruto de fotografias afixadas em álbuns ou em porta-retratos. Cada um destes suportes de apresentação indicam em sua própria constituição física uma forma específica de comportamento diante das imagens, desde o tempo de observação, a postura do corpo, os ritos sociais, a qualidade do olhar.

A biografia social corresponde então ao “processo contínuo de produção, troca, uso e significação” (EDWARDS e HART, 2004, p. 4 – tradução nossa), ao qual as fotografias estão sujeitas em suas trajetórias pelos diferentes espaços através do tempo. Importa, às análises da cultura material, as alterações que estes processos geram na fisicalidade das imagens, pelas mudanças nos suportes de exibição, tamanho, cor, desgastes etc. A metodologia da biografia social parte, portanto, dos elementos inscritos na materialidade das fotografias – que corresponde ao seu estado presente – para traçar sua “biografia” nos diferentes campos sociais, do processo de arquivamento às modalidades de exibição, buscando compreender dinâmicas sociais, institucionais e simbólicas relacionadas a tais processos.

Inspirado por esta metodologia, buscava justamente destacar o contexto de produção e circulação das fotografias partindo de pistas inscritas em suas próprias materialidades, desde traços genéricos, como sua dimensão padrão, a características peculiares, como as descrições escritas no verso pelo meu pai. Estou ciente, contudo, que o próprio ato de inseri-las em um filme representa um novo momento em suas biografias sociais. E, contraditoriamente, ao se filmar uma fotografia com a intenção de ressaltar seus aspectos materiais, sua fisicalidade, acaba-se, no fundo, gerando não mais que uma representação virtual dessa mesma fisicalidade. O filme lida com a materialidade fotográfica, expressando-a, contudo, por meio de uma representação.

Voltando ao nosso exemplo, constatei que, em termos estilísticos, inserir fotografias na frente da câmera equivale a uma montagem interna ao plano. Ocorre uma inevitável comparação entre a cena e a imagem fotográfica, similar ao efeito obtido caso fossem montadas em sequência ou intercaladas. A diferença consiste em certo “adicional” de informações decorrente do fato de que alguém – um personagem – é quem insere as imagens. E este personagem, no caso, é o próprio diretor. Assim, o narrador oculto implícito na montagem dos planos, faz-se visível na diegese do filme, acentuando o caráter discursivo presente na articulação das imagens, ao mesmo tempo em que sugere uma conotação pessoal ao sentido gerado. A inserção da fotografia no primeiro plano da imagem interrompe o fluxo

visual do plano, chamando atenção para si, e o contraste gerado pela fixidez da fotografia em contraposição à duração do plano que se desenvolve ao fundo, potencializa a percepção do espectador com relação aos significados oriundos da articulação entre as imagens. A fotografia surge como intrusa no espaço da cena e deslocada de seu lugar original. Em geral, tal deslocamento evidencia o desejo de discurso que este procedimento materializa, fazendo com que a aparição da fotografia já venha acompanhada de uma intenção a ser interpretada.

Pensemos por um momento nos efeitos discursivos mobilizados pelo uso da fotografia-objeto em duas breves sequências do curta-metragem *Praça Walt Disney* (Renata Pinheiro e Sergio Oliveira, 2011)¹⁸.

Imagem 4 – Compilação de frames do filme Praça Walt Disney

Fonte: streaming do filme disponível no Vimeo.

Com o intuito de elaborar um retrato crítico, irônico e cômico do bairro de Boa Viagem, Recife, os diretores combinam uma abordagem documental do cotidiano do bairro à beira-mar, com intervenções espaciais de teor surreal e pop, concentrando-se na praia e na minúscula praça, espécie de ilha cercada por enormes prédios residenciais, que dá título ao filme. Durante a primeira metade do filme, duas sequências apresentam fotografias antigas do

¹⁸ O filme pode ser visto em: <https://vimeo.com/31260340>

bairro contrapostas à paisagem atual. Essas fotografias são seguradas na frente da câmera por diferentes mãos, para com um gesto serem retiradas e revelarem o segundo plano da imagem.

A câmera ocupa o mesmo local no qual as fotografias foram tiradas. A coincidência do ponto de vista cria um didatismo do olhar, cujo objetivo é expor as transformações pelas quais o espaço passou. Compara-se o passado e o presente por meio das fotografias (testemunhas privilegiadas da ação do tempo) em contraposição à filmagem *in loco*. Chama atenção a curta duração dos planos, que mal chegam a 5 segundos, fazendo com que muito do sentido geral criado pela utilização das fotografias surja de seu conjunto, que opera tanto pela repetição formal quanto pelo desvio semântico. Um mesmo esquema cênico coordena a *mise-en-scène* das fotografias: elas já estão em quadro no momento do corte, e em seguida são retiradas com um movimento para baixo. Se o significado criado pelo conjunto dos planos é a relação entre passado e presente, percebemos também alguns outros usos, mais lúdicos e irreverentes, que surgem no interior daquele sentido já consolidado – a relação passado-presente –, criando comentários de outra ordem, que se apoiam na utilização da mesma coreografia formal. O melhor exemplo é fornecido pela comparação proposta entre uma fotografia do *Stonehenge*, monumento pré-histórico localizado na Inglaterra, e a estrutura em metal colorido instalado na praça. A inusitada relação entre as duas imagens, que atravessam séculos e continentes para se encontrarem no plano, ressoa como um comentário irônico no meio de um discurso que se desdobrava sério até então. Uma seriedade respaldada pela ideia de história presente nas imagens antigas, mas, de todo modo, muito menos acadêmica do que poderia se supor. Contudo, da mesma maneira ligeira com que os demais planos desfilam em sequência, o plano do *Stonehenge* não recebe atenção especial. Ele é curto e organizado segundo os mesmos princípios que os demais. Nada aponta para sua diferença semântica. E é possível que um espectador menos atento até perca a piada; ou, ao menos, fique com aquela impressão: “será que vi o que vi?”.

Um outro efeito ao se utilizar fotografias como objetos cênicos consiste na valorização do espaço da cena. Não à toa que esta opção se adequa tão bem a um filme como *Praça Walt Disney*, que se dedica a explorar os discursos do e pelo espaço. Ao sustentar a duração do plano, seus elementos espaciais permanecem em relação simultânea com o conteúdo fotográfico – ao contrário, por exemplo, da montagem interposta, que separa, no momento do corte, os respectivos espaços da cena e da fotografia. Cria-se, então, em termos de composição visual, um jogo contínuo entre a cena que se desenvolve (ao fundo) e a fotografia fixa. Há uma dinâmica interna à imagem modulada pelos movimentos dos corpos no espaço,

dos ritmos físicos, que atraem constantemente a atenção para o segundo plano, alternando os olhares com a fotografia à frente. Efetua-se uma montagem por meio do olhar cambiante do espectador. A manutenção do campo visual do plano fornece um contraponto mutante que, mesmo diante da imutabilidade da imagem fotográfica, parece injetar-lhe “movimento”; isto é, pequenos deslocamentos de sentido. Há uma aproximação da proposta que orienta o uso de múltiplas janelas, quando dois ou mais planos distintos são justapostos em um mesmo quadro projetado, permitindo ao espectador observá-los na ordem em que desejar, e tecer diferentes relações na medida em que se desenvolvem.

Há, pelo menos, duas diferenças fundamentais entre o uso das fotografias em cena em *Praça Walt Disney* e nos testes que realizei durante as filmagens. Se o discurso espacial justifica a mobilização de fotografias antigas no curta-metragem, a questão do espaço torna-se secundária diante do destaque que os corpos – jovens e envelhecidos – assumem no caso do exemplo que apresentei. Se em termos conceituais o que está em jogo em ambas as situações são as transformações geridas pelo passar do tempo, elas repercutem, em um caso, na paisagem física do bairro à beira-mar, e, no outro, nos corpos dos familiares do diretor. Este último aspecto relaciona-se com a segunda diferença. Enquanto que a abordagem do curta é impessoal (o que não significa que seja neutra ou desprovida de autoria), e portanto os sujeitos que sustentam as fotografias frente à câmera são anônimos, cuja variedade de perfis é parcialmente inferida das características das mãos (jovens, masculinas, morenas, com anéis etc), na cena que filmei é evidente minha presença, enquanto diretor-personagem, como aquele que insere a fotografia. Esse fato adiciona, como apontado antes, uma camada semântica relacionado à presença de um olhar específico, de alguém que constata o envelhecimento das pessoas à sua volta e, conseqüentemente, o seu próprio.

Os testes realizados durante o processo de pesquisa desdobraram-se na concepção de outra cena, que se vale do mesmo procedimento de segurar e movimentar fotografias nas mãos, mas utilizando as fotografias que meu pai nos enviou, acima descritas. A cena, concebida para estar na primeira parte do filme, foi assim roteirizada:

INT. SALA DO APARTAMENTO - DIA

A mesa com pratos sujos, depois da refeição.

Meus pais dormem no sofá da sala. Ao fundo, o som da televisão.

Coloco, com as mãos, diferentes fotografias em frente à câmera.

As primeiras fotografias: o quarto dos meus pais, onde se destaca a cama sobre o tatame, em referência ao tema do sono.

Em seguida, duas fotografias da minha mãe limpando o apartamento com um aspirador de pó. Na primeira delas, ela está dentro do quarto, enquadrada pela porta. Na segunda, inclinada em primeiro plano, sob outro ângulo.

V.O.: Não me lembro qual foi nossa reação quando recebemos essas fotografias.

Fotografia externa do prédio.

O primeiro ano dos meus pais no Japão se confundiu com os interesses da adolescência...

Foto: fachada externa do prédio.

em uma cidade nova, com novos amigos e atividades.

Foto da varanda do apartamento.

Eu tinha 14 anos, e a ausência dos pais era até uma vantagem...

Foto da vista da varanda, playground.

comparada à liberdade que nossos avós concediam.

Vista da varanda, estacionamento.

Com os colegas, era um diferencial dizer: "meus pais trabalham no Japão".

Vista da varanda, KS loja de departamento.

A pena ou curiosidade que isso causava me satisfaziam.

Foto do ofurô do apartamento.

Hoje, 17 anos depois, o que me atrai nessas imagens...

Foto da privada.

são as descrições escritas no verso pelo meu pai.

[CORTE]. Contra-campo, virado para a varanda. Vemos o verso das fotografias.

O texto a respeito da privada. Em seguida, sobre o ofurô.

Na passagem de uma foto a outra, o corte para a cena seguinte.

Filmei essa cena em julho de 2017, em uma das etapas de filmagem que realizamos com recursos próprios.¹⁹ Nela, desloco as fotografias de seu lugar original (os álbuns), para

¹⁹ Aqui, a primeira versão da cena: <https://www.youtube.com/watch?v=EYMDE0abUco>

inseri-las em relação a uma situação que, a princípio, pouco a ver teria com elas: meus pais cochilando no apartamento em que moram, em Três Lagoas-MS. Aqui a proposta não é clara, mas tampouco, aleatória. O sono relaciona-se indiretamente ao trabalho, como pausa e consequência, e ao sonho, enquanto lembrança e imaginário. Não à toa, a cena faz parte de uma sequência que explora o cotidiano atual dos meus pais, onde o trabalho ocupa um lugar de destaque. Se o Japão é o lugar do trabalho, ele surge também como uma lembrança que retorna nos sonhos, uma peça de fabulação.

A estratégia central para elaboração da cena foi utilizar as fotografias como elemento de transição, capaz de evocar diferentes lugares e temporalidades. A cena parte do apartamento dos meus pais (cena), passa pelo Japão (fotografias), e chega ao contexto pessoal da separação familiar (narração). As fotografias oferecem a oportunidade de abordar as condições de sua recepção por nós, os filhos que permaneceram no Brasil, e buscam responder ao fato de que, à época, não representaram um fato marcante para nós (ou pelo menos, para mim); o que justifica, em parte, o impacto gerado no momento em que as reencontrei. Exploram-se as diferentes temporalidades a que estão sujeitas as fotografias, e que definem, em última instância, seus significados; e demonstra o poder delas em suscitar acontecimentos e circunstâncias segundo os papéis que desempenharam enquanto imagem-objeto.

A *mise-en-scène* das fotografias caracteriza-se pela sucessão das imagens frente à câmera, apresentadas por meio de um gesto manual. O ritmo, organizado em relação à narração, não privilegia temporalmente nenhuma delas. Todas parecem assumir uma mesma hierarquia visual, não fosse a presença da voz em algumas, e sua ausência em outras. A ordem com que são apresentadas também influencia a maneira com que são recebidas pelo espectador, já que não deixa de existir um pensamento dramático que as coordena. Em particular, assume impacto visual o corte em 180 graus, na parte final da cena, como tentativa de traduzir em linguagem cinematográfica o fato de que os comentários estão escritos no verso das fotografias. Assim, a ideia de frente e verso transforma-se em campo e contra-campo.

A cena não foi concebida de forma isolada. Com isso, seus temas e assuntos não precisam esgotar-se nela própria, mas reaparecem, desenvolvem-se em outras cenas e em outros momentos. Particularmente, as mesmas fotografias estão previstas para desenvolverem, ao menos, outros dois sentidos durante o filme. Elas possibilitam estabelecer uma analogia

entre o gesto do meu pai em “documentar” seu cotidiano no Japão, com o meu próprio gesto de realizar o filme. Desse modo, elas servirão de modelo para as filmagens que realizarei no Japão, como se buscasse aproximar meu olhar daquele proposto pelas fotografias do meu pai. E, já na parte final do filme, empregarei a ideia do meu pai como um comentador de imagens para propor a ele que comente, em uma narração, algumas das imagens do filme, direcionando-as à primeira neta recém nascida.

Com relação às diferentes maneiras de mobilizar e formalizar o uso de fotografias em filmes, isto é, propostas para sua *mise-en-scène*, Phillipe Dubois apresenta algumas ideias interessantes para se pensar a relação entre forma e sentido. Em um texto no qual articula a utilização de fotografias com a prática da narrativa autobiográfica moderna²⁰, o autor francês busca estabelecer relações entre formas de se dispor as fotografias no e pelo filme, com modelos de processos mentais, em particular, a memória e a imagem mental. Para tanto, ele analisa cinco filmes autobiográficos de “cine-fotógrafos”: *Os anos reveladores* (*Les Années-déclat*, 1983) de Raymond Depardon, *Ulisses* (*Ulysse*, 1982) de Agnès Varda, *Conversações em Vermont* (*Conversations in Vermont*, 1969) de Robert Frank, *Se eu tivesse quatro dromedários* (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966) de Chris Marker e *Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton. Cada um dos filmes apresenta um modelo específico de incorporação e utilização de fotografias. Imagens em tela cheia (*Se eu tivesse quatro dromedários*), ampliações manuseadas sobre superfícies (*Conversações em Vermont*), observadas por meio de uma máquina projetora (*Os anos reveladores*), uma fotografia desdobrada em situações, encontros, desenhos (*Ulisses*), e fotografias caprichosamente queimadas sequencialmente (*Nostalgia*).

No centro das análises, destaca-se o sentido que Dubois emprega ao conceito de *dispositivo*. O termo corresponde à maneira específica com que cada cineasta dispõe e relaciona os diferentes elementos que compõem o filme, tendo em seu centro a presença de fotografias. Assim, o dispositivo é composto pelos procedimentos estilísticos mobilizados – fotografias, entrevistas, encontros, voz, música – bem como pela forma com que surgem e interagem no filme. Mas também pela lógica da narrativa e do discurso: uma narrativa cronológica ou sincrônica, um discurso histórico, poético, pessoal. Ou seja, pelo conjunto

²⁰ DUBOIS, Philippe. **A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno**. In: Revista Laika. São Paulo: Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, v.1, n.1, junho, 2012.

formado pela presença, combinação e desenvolvimento de todos os elementos fílmicos. Assim, ao se referir ao “dispositivo *depardoniano*” (em referência ao filme de Raymond Depardon), Dubois assim o define:

O dispositivo do filme se apoia em três pontos e uma pequena máquina: 1) uma linearidade cronológica simples e contínua, que molda o desenrolar discursivo das imagens ao longo dos eventos; 2) uma palavra em relação direta com as imagens, com os tremores, oscilações, hesitações, retenções, silêncios e insistências que isso implica, presentificando, assim, o ato de leitura das imagens do passado por um presente histórico da palavra; 3) uma dupla frontalidade, das imagens de memória que desfilam na tela (nossa e de Depardon) e do enunciador *in* que (nos) conta e aponta (com o dedo) as imagens que se encontram à sua frente (...). Quanto à “pequena máquina”, trata-se obviamente da que Depardon concebeu para a apresentação-desfile de suas imagens: uma espécie de pequena mesa luminosa, de dimensões reduzidas, iluminada de dentro, com uma janela na parte superior e instalada face ao diretor, sob seus olhos, com a qual ele faz passar, manualmente, através de uma rolagem lateral da direita para a esquerda, tiras de imagens-fotos levemente ampliadas, selecionadas e reunidas por ele para recuperar seu percurso (auto)biográfico. (DUBOIS, 2012, pp. 7 – 8)

O dispositivo é também a interface formal que operará, em termos semânticos, a relação da estrutura do filme com determinado modelo abstrato de funcionamento da memória e do pensamento. Isto é, o dispositivo corresponde a uma “tradução” de determinado processo mental, cuja teoria encontra-se em áreas diversas do conhecimento, em especial, na psicanálise. A forma mesma com que o dispositivo é construído possui então um significado, e coloca em movimento um processo fílmico análogo a uma operação mental correspondente.

(...) cada um desses filmes de fotos é tipicamente um *filme de dispositivo*: a foto não marca a inscrição autobiográfica do “Eu” senão através de um dispositivo particular (uma configuração singular de imagem e palavra) que articula psiquicamente a relação foto-cinema num todo orgânico. Esse dispositivo é por si só tão significativo quanto as fotos que ele veicula. O que significa que esse dispositivo é, de certo modo, sempre teórico, tanto conceito quanto forma, tanto maquinação quanto maquinaria (idem, p. 5).

Sem avançarmos demasiadamente nas ideias e nos argumentos do texto, sob o risco de nos distanciarmos de nossos interesses, analisemos por hora um dos casos abordados por Dubois, na medida em que dialoga mais diretamente com os sentidos da cena que apresentei acima. Trata-se da análise do filme de Chris Marker, *Se eu tivesse quatro dromedários*,

alinhada “à estética histórica desenvolvida por Walter Benjamin: o modelo da *aura* aplicada à obra de arte” (idem, p. 6).

O dispositivo *markeriano* é composto unicamente por fotografias fixas, obtidas “a partir de uma vasta seleção de fotografias tiradas por ele ao longo de sua vida itinerária. Esse ‘álbum de fotos de viagem’, trabalhadas na truca de animação, *compõe* literalmente o filme” (idem, p. 27). Apresentadas em tela cheia, por vezes acompanhadas de movimentos, as fotografias se aproximam da ideia de fotograma que apresentei no começo do capítulo. Contrariamente ao procedimento que adoto, de segurar e manipular as fotos com as mãos, aqui, elas adquirem o estatuto de plano, sem perderem, contudo, sua natureza fotográfica. Elas são acompanhadas por uma narração em *over*, polifônica e em tom de diálogo (“um fotógrafo amador dialogando com dois amigos”), que orienta em termos gerais a ordem em que são articuladas. Ainda assim, “elas simplesmente se encadeiam, com toda liberdade, por sobreposição ou desvio, por aproximação ou contraste, com efeitos de reiteração, *ao sabor do discurso* que as acompanha e as ‘autobiografa’ ” (idem, p. 27).

Para Dubois, o núcleo de interesse do filme reside em sua estratégia de criar um “efeito-distância” que separa a representação fotográfica das coisas e seres representados. Como separa também a memória, por vezes suscitada pelas imagens, da imagem em si. Interessa-lhe a fotografia como objeto autônomo, certamente vinculado à realidade e à memória, mas com vida própria, aberta às intervenções e às potencialidades que lhe possam ser atribuídas. Há, portanto, uma distância entre estes elementos – a fotografia, a realidade e a memória – que pode ser ocultada, explicitada ou explorada, sempre por meio de estratégias retóricas que os articulam.

De todas as artes da imagem, com efeito, a fotografia é sem dúvida aquela na qual a representação encontra-se, ontologicamente, mais próxima de seu objeto, (...) mas ela é igualmente, e não menos ontologicamente, aquela na qual a representação guarda uma certa distância do objeto, mantendo-o, insistentemente, como um objeto separado. E é exatamente isso que o filme de Marker coloca em jogo. (idem, p. 29)

Portanto, a representação formal da distância é o que mobiliza a análise de Dubois. Para o estabelecimento dessa distância no filme de Marker, duas figuras retóricas destacam-se: a “parada” fotográfica e a natureza da fala em *over*. “Parada” em sentido literal, na medida em que as fotografias se fundam em um único instante visual – em contraposição ao fluxo temporal do filme –, mas também num sentido epistemológico, já que corresponde ao “gesto

de *por à distância um objeto de memória*” (idem, p. 27). A fixidez fotográfica contrasta com o devir temporal da vida e do filme, criando com eles uma distância, e diferencia-se, por meio de sua materialidade enquanto objeto, da imaterialidade da memória. Em outros termos, estabelece com a vida e com a memória relações fundadas por vínculos e por distâncias específicas.

A parada fotográfica será também o centro das atenções de Raymond Bellour, em um texto oportunamente intitulado *O espectador pensativo*. Ao se contrapor ao fluxo do filme, sem dele se desprender totalmente, a imagem fixa oferece um momento de suspensão, no qual o “filme parece congelar-se, (...) criando no espectador um recuo” (BELLOUR, 1997, p. 85). Este recuo, substituto da ideia de distância, permite com que as estratégias de reflexividade operem simultaneamente no filme e no espectador. Ao suspender a narrativa e a ficção, a fixidez fotográfica, segundo o autor, cria “uma distância, um outro tempo”, que “permite pensar que estou no cinema, pensar o cinema, pensar tudo estando no cinema” (idem, p. 86). O espectador se encontra então, mesmo que por um momento, livre do devir incontornável do filme, para se ver vendo; isto é, a foto lhe outorga esse outro tempo no qual o olhar pode voltar-se para si. O efeito reflexivo resultante desse procedimento não se baseia necessariamente na opacidade frente à representação. Não significa que a fotografia – que por seu lado, assume também, ou talvez mais, a noção de indexicalidade – romperia com a transparência do discurso, mas, dada sua própria presença material, somada à fixidez de sua imagem, age para frear o fluxo visual, modulando assim uma outra temporalidade.

No caso do filme de Marker, constituído somente por fotografias, e que, portanto, não sofre das interrupções pelas imagens fixas, a distância, seja entre os elementos fílmicos, seja destes com o espectador, se efetua pela presença da narração em *over*. Esta narração, “nem narrativa, nem descritiva, nem anedótica, e tampouco temática” (DUBOIS, p. 27), tem como principal efeito a *subjetivação* de seu objeto. Ela remete as imagens ao imaginário de um “sujeito distanciado e deslocado que as observa de viés” (ibidem), sujeito-personagem que se confunde com a figura de Marker, ao mesmo tempo em que dela se distingue. Assim, as fotografias, enquanto base material de instantes biográficos, são re-significadas pela ação da narração, que separa o olhar presente – do qual se vê e fala – do passado representado pelas imagens. E ao demarcar essa separação, simultaneamente estabelece uma ponte sobre a qual a memória se instala e se manifesta. “É nesse sentido que *Se eu tivesse quatro dromedários*, tanto quanto uma viagem em nosso pequeno planeta, é igualmente uma viagem no tempo. E na memória, ou seja, no e pelo pensamento” (idem, p. 30).

Das ideias exploradas por Dubois, destaco a noção de *distância* como característica fundamental no uso das fotografias em *Bem vindos de novo*. Como vimos, a postura que essa noção sugere considera a fotografia como suporte material que permite “viagens” para outros lugares e tempos, desde situações factuais, fabulações, memórias, à processos sociais e econômicos. Se o conteúdo biográfico das fotografias que mobilizo é muito próximo de mim, o gesto que pô-lo a certa distância permite com que adquira flexibilidade semântica e formal. Ao invés de permanecer fixo aos sentidos biográficos que as fotografias representam, busco distancia-las de seu conteúdo puramente factual a fim dotá-las de outras características, usos e sentidos. É esse gesto que permite com que um outro conjunto fotográfico, também de natureza doméstica, efetue a operação de relacionar uma experiência familiar e pessoal com processos sociais e econômicos mais amplos, ainda que circunscritos à experiência imigratória decasségui.

Refiro-me às fotografias dos meus pais no espaço da fábrica onde trabalharam, uma fábrica de alimentos (*bentoya*). Essas fotos foram tiradas e entregues a mim pela empresa (conhecida como empreiteira) que terceiriza a mão-de-obra brasileira para as fábricas japonesas, da qual eles eram funcionários. As fotografias dividem-se em dois tipos, aquelas que os “flagram” em situação de trabalho, uniformizados e desempenhando suas funções no espaço de produção da fábrica; e outras nas quais eles aparecem posando para a câmera, no refeitório e sem as máscaras que lhes cobriam o rosto nas imagens anteriores. Recebi tais fotos durante um jantar de confraternização, também organizado pela empreiteira, com o objetivo de reunir os familiares de seus trabalhadores no Brasil. Durante o jantar, ocorrido em 2011, filmei alguns momentos do encontro, principalmente quando um vídeo dos meus pais foi exibido para mim. Ao final da exibição, é possível ver, no material que registrei, um funcionário japonês me entregando o envelope com as fotografias.

Imagem 5 – Frame da filmagem e fotografia tirada in loco

Fonte: Material bruto de Bem vindos de novo, e acervo pessoal do autor.

À esquerda: frame do material que gravei durante o jantar de confraternização. À direita: fotografia tirada pelos funcionários da empresa, e posteriormente entregue aos meus pais.

Ao vasculhar as fotografias dos meus pais, durante o processo de pesquisa para o filme, descobri algumas imagens minhas tiradas durante aquele mesmo evento, onde apareço assistindo o vídeo. Elas foram entregues aos meus pais pelos funcionários da empresa, assim que os mesmos retornaram ao Japão, completando assim o circuito dessa troca de fotografias. Abordadas em seu conjunto, as diferentes imagens, compostas pelas fotografias dos meus pais, pela filmagem que realizei e pelas fotografias em que apareço, são capazes de representar o ritual cênico de aproximação virtual das afetividades familiares, realizado durante o jantar de confraternização. Situação ritualística na medida em que se organiza através de um dispositivo formado pelo monitor de televisão e pelas cadeiras à frente, isto é, por uma disposição espacial que orienta o lugar do corpo e do investimento emocional; e virtual, porque se baseia fundamentalmente na demarcação da ausência, razão do próprio encontro, reiterada pelo uso das imagens virtuais, o filme e as fotografias.

Com os materiais de que disponho, seria até possível propor uma montagem representacional do evento, cuja força consistiria em apresentar a situação por meio de seus próprios termos. Com as imagens em movimento atuando como eixo estrutural da cena, as fotografias em que apareço sentado, assistindo ao vídeo – aquelas que foram entregues a meus pais – corresponderiam a um verdadeiro contra-campo visual da cena. No entanto, ao justapor dessa maneira essas diferentes imagens, e ignorando em parte os efeitos gerados por suas

naturezas distintas (vídeo e fotografia), sinto que algo muito importante permaneceria ignorado. Este dado oculto corresponde ao circuito no qual, e por meio do qual, essas imagens circularam, desempenhando seus respectivos papéis no dispositivo organizado pela empresa em que meus pais trabalharam.

As fotografias, enquanto objetos produzidos com determinados fins, atuaram na tentativa de manter laços afetivos, separados pela experiência imigratória, dentro da qual a empresa certamente ocupa um lugar significativo. Há uma certa perversidade, revestida, por outro lado, de boa intenção, que motivou a empresa a atuar como intermediária das relações familiares rompidas, já que, estrategicamente, é de seu interesse que os funcionários permaneçam separados de seus familiares, como pré-condição da disponibilidade de mão-de-obra, mas também unidos, virtualmente, em vista da saúde psicológica dos mesmos. As fotografias são, portanto, peças concretas deste processo, que trazem nelas próprias alguns de seus índices, como o ponto de vista, por exemplo (quem tira as fotos?), mas que demandam *elementos externos* para a potencial expressão de seus sentidos.

Se num primeiro momento, tais fotografias se mostram restritas ao universo doméstico e específico da minha experiência familiar, em vista de seus conteúdos visuais, as possibilidades semânticas que se apresentam, ao se considerar os procedimentos externos a que estão sujeitas, seus itinerários nos diferentes espaços, e os papéis que desempenham, permitem com que sejam encaradas enquanto peças de uma engrenagem socioeconômica mais ampla. Aqui, a noção de “biografia social” torna-se significativa, já que as fotografias dizem respeito à atuação da empresa e a condição dos trabalhadores no cenário de globalização capitalista, cuja circulação internacional de mão-de-obra corresponde a uma de suas principais facetas, e simultaneamente uma das fontes de sua atual crise.

No entanto, no caso das fotografias familiares, para que os sentidos externos à imagem possam se manifestar é necessária a utilização de procedimentos estilísticos complementares à imagem. É preciso um trabalho de *mediação* que, ao acrescentar um recurso formal em interação com as fotografias, adicionem a elas novos sentidos. Essa mediação formal pode ser composta por uma infinidade de procedimentos, desde a presença da palavra, escrita ou falada, da música; passando pelas diferentes maneiras de colocar a fotografia em cena, quando por exemplo ela se torna o objeto sobre o qual os personagens dialogam ou discursam, até a articulação delas com outros elementos, por meio da montagem. Evidentemente, esses

procedimentos não atuam de maneira exclusiva. Em geral, estão sobrepostos e simultaneamente presentes na composição das cenas.

Estou tentado a chamar tais procedimentos estilísticos de *agentes moduladores*. Eles integram o dispositivo tal qual proposto por Dubois, mas – sob a perspectiva do uso das fotografias – desempenham uma função complementar, ao modular os diferentes sentidos potencialmente presentes nelas. Uma música, por exemplo, poderia tingir de determinados sentimentos o gesto de mobilizar as fotografias. Uma narração – por meio de suas qualidades sonoras e de seu conteúdo – é capaz de evocar situações, emoções, ou descrever aspectos de outro modo insuspeitos.

Ainda não sei exatamente como trabalhar com o conjunto de fotografias relacionado ao evento de confraternização da empresa. Minha ideia principal é trabalhar com a técnica do campo e contra-campo, adotando-a como princípio conceitual de disposição das fotografias, em que as imagens dos meus pais ocupam o lugar do campo, enquanto minhas fotografias seriam o contra-campo, ou vice-versa. Assim, buscarei demarcar o intervalo espaço-temporal que há entre elas, bem como a natureza virtual das relações que mobilizam. Isso porque tais fotografias supõem uma troca de olhares entre meus pais e eu, cuja condição para se efetivar demandou a intermediação da empresa, isto é, a lógica do mundo do trabalho no contexto da imigração.

Expõe-se, portanto, os mecanismos sociais e econômicos, a distância entre o Japão e o Brasil, as mediações que permitem o encontro dos olhares, que o corte em campo e contra-campo supostamente ocultaria. Ou seja, trabalha-se a partir desse princípio formal para afinal corrompê-lo. Combina-se a isso a manipulação das fotografias em determinado lugar, de forma a reiterar espacialmente a ideia de frontalidade e variação no eixo, típica dessa técnica de filmagem. E finalmente, uma narração em *over* busca costurar os diferentes elementos, ao mesmo tempo em que fornece as informações necessárias, equilibrando-se para não ser excessivamente didática, mas tampouco abstrata.

A utilização da voz *over* tornou-se, na medida em que as propostas do filme e da pesquisa avançaram, uma questão fundamental a ser trabalhada. Dada sua importância nos exemplos analisados na dissertação, onde, como vimos e ainda veremos, atua como agente modulador, vale a pena dedicarmos um capítulo à parte para analisar algumas das questões por ela suscitadas, e as propostas selecionadas. É com isso que nos ocuparemos agora.

CAPÍTULO 2

A voz *over* como moduladora de significados

Dentre os procedimentos característicos do documentário em primeira pessoa, é possível que nenhum seja tão recorrente (e talvez, marcante) quanto a narração em voz *over*²¹. Sendo um dos principais indícios da instância narrativa nos filmes, é por certo uma das formas mais simples e diretas do diretor demarcar seu lugar de intervenção, mesmo que venha a empregar a voz de outra pessoa. Não que a subjetivação do discurso seja a única função da narração em *over*. Mas a partir do momento em que ela se estabelece como a “voz” do diretor, acaba atraindo irremediavelmente o universo narrativo em torno de sua figura. Por isso, quando se trata de documentários na primeira pessoa, tornou-se prática corrente a utilização desse recurso estilístico.

Tal fato tornou-se fonte de reflexões pelos cineastas. Como qualquer procedimento estilístico que se desgasta pelo uso excessivo, a voz *over* voltou a ser uma questão em litígio. Diante da tentação que suas variadas possibilidades narrativas e discursivas permitem, interpõe-se o risco das limitações que sua utilização também pode representar. Mal quista pelos roteiristas de ficção, que a consideram uma muleta narrativa frente à impossibilidade de formalizar intenções, sentimentos e sentidos por meio da encenação dramática²², e assombrada pela “voz de Deus”, onisciente e impositiva, na tradição do documentário; a voz *over* é em geral encarada como um recurso a ser evitado ou, quando muito, um mal necessário. Mesmo assim, as novas possibilidades que se apresentam no cinema em primeira pessoa, combinadas com ideias presentes no campo do filme-ensaio, trazem contribuições significativas para a exploração expressiva e discursiva deste procedimento estilístico desafiador.

²¹ É comum haver confusão entre as expressões voz *over* e voz *off*. Segundo Michel Chion, os termos são equivalentes e representam um voz “cuja suposta fonte não só está ausente da imagem, mas que é também não-diegética, ou seja, está situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada: é o caso, muito corrente, das vozes de comentário ou de narração, ditas em inglês *voice-over*” (CHION, 2011, p. 62). Apesar desta equivalência, o autor utiliza voz *off*. Optamos pela “voz *over*” a fim de evitar o sentido que o termo *off* pode assumir enquanto um som fora-de-quadro, isto é, uma voz que pertence à diegese, mas se encontra fora de campo.

²² Esta recusa, naturalmente, é relativa; e atrela-se particularmente à estética dramática, uma vez que a narração é um recurso épico-lírico. Muitos autores fizeram uso extensivo e muito bem sucedido da narração em *over*. No Brasil, um dos roteiristas que sistematicamente emprega narrações é Jorge Furtado.

Michel Chion já demonstrou a influência decisiva que a voz exerce sobre a visão da imagem. Sua tese de que o cinema é “vococêntrico” e “verbocêntrico” baseia-se no fato de que dentre todos os tipos de sons presentes em um filme são as vozes, e mais especificamente as falas (a “inteligibilidade clara das palavras pronunciadas”), que recebem maior importância, dos métodos de captação à recepção pelo espectador. Segundo o autor, a razão deste privilégio advém do comportamento cotidiano que a seletividade dos nossos ouvidos está condicionada. “Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (...), são essas vozes que captam e concentram logo sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto” (CHION, 2011, p. 13). Este comportamento compõe a base do papel estruturante que a fala, e no caso, seu conteúdo, o texto, exerce sobre a visão. Chion chama esta influência de “valor acrescentado do texto sobre a imagem”, insistindo que tal valor implica em uma estruturação da visão, “enquadrando-a de uma forma rigorosa” (idem, p. 14).

O texto portanto desempenha papel decisivo na ativação e modulação do olhar do espectador, traçando as coordenadas daquilo que é visto e como é visto. Tal pressuposto é fonte de grande parte das críticas que se concentram na ação limitadora, quando não impositiva, que a voz *over* exerce sobre a imagem. Ao reger o olhar, a narração a empobreceria semanticamente, obliterando sentidos que, de outro modo, poderiam se desdobrar diante de um olhar menos guiado. Por outro lado, se é certo que o efeito da fala/texto sobre a imagem sempre será um aspecto fundamental na criação dos sentidos, a maneira com que ele se efetiva, caso a caso, varia consideravelmente. E é sobre essas variações que se concentrarão nossos esforços de análise.

Desde os primeiros esboços do projeto de *Bem vindos de novo* resistia à ideia de fazer uso da voz *over*. Ainda assim, acabei adotando-a em praticamente todos os materiais temporariamente produzidos nas diversas etapas de realização do filme: *teaser*, compilações de cenas, apresentações de personagens²³. Empreguei minha própria voz para narrar fatos e comentar situações que se mostravam indispensáveis para a compreensão do espectador sobre o contexto das relações familiares em jogo; que, caso não fossem assim apresentadas, acabariam ocupando um tempo fílmico possivelmente desproporcional às cenas com as quais se relacionavam.

²³ Tais materiais são resultados das filmagens de pesquisa, e desempenharam diferentes papéis durante o processo de desenvolvimento e financiamento do filme. Foram úteis enquanto peças de divulgação, experimentação estética e compartilhamento do trabalho com a equipe.

Ainda que o aspecto fragmentário dos materiais produzidos naquelas circunstâncias tenha sido decisivo para a utilização da narração, paulatinamente passei a reconsiderar minha resistência quanto ao seu uso. Na medida em que desenvolvia o roteiro, comecei a antever necessidades e intenções nas quais ela poderia desempenhar importante papel estético-narrativo. Da relutância inicial, passei então a me dedicar às potencialidades de suas aplicações, avaliando seus limites e elaborando formas de lidar com eles.

Baseando-se na versão mais recente do roteiro, a voz *over* desempenha três funções principais na construção narrativa e discursiva do filme. Uma primeira função, *informacional-narrativa*, auxilia a contextualizar situações, temporalidades, lugares e personagens. Ela se manifesta, por exemplo, na primeira vez em que a casa da minha avó aparece no filme, por meio de móveis e objetos ainda remanescentes do período em que minhas irmãs e eu morávamos lá, durante nossa adolescência. Neste momento, a narração informa que fomos morar com nossos avós quando meus pais partiram para o Japão. Outra situação é quando meus pais montam os aparelhos de estética trazidos do Japão no quintal da minha avó. Simultaneamente, a narração diz que o objetivo deles ao retornarem para o Brasil era abrir um salão de estética, mas como a ideia não vingou, propus então que montássemos os equipamentos, guardados há mais de 3 anos, a fim de vendê-los.

Nestes exemplos, é possível perceber claramente o papel estruturante que a fala desempenha sobre a visão das imagens, segundo argumentação de Michel Chion. Ao fornecer determinada informação contextual, altera-se substancialmente a maneira com que os elementos da cena são percebidos pelo espectador; tanto em seu desdobramento, nos casos em que as informações surgem antes dos acontecimentos, quanto em retrospecto, ao estarem num momento posterior da cena. Por um lado, as informações contextuais suprimem parte do mistério das ações. Ao serem apresentadas livres de qualquer referência, as ações tenderiam a suscitar especulações, questionamentos e deduções pelo espectador. Afinal, do que trata a cena, ele poderia perguntar. Por outro lado, as informações auxiliam no encadeamento narrativo, permitindo com que o espectador permaneça a par dos acontecimentos, e acompanhe, sem maiores desvios, os trajetos propostos pelo filme. A contextualização que essas narrações oferecem possui valor narrativo na medida em que atua como elemento de junção entre diferentes lugares, temporalidades e personagens. A narração ajuda a manter certa unidade temática ao estabelecer pontos de contato entre cenas de diferentes naturezas. Permite, portanto, com que as situações, os personagens e os procedimentos do filme se expandam sem perder contato com o eixo central da narrativa.

A segunda função é de fabulação e reflexão pessoais. Uma função *subjativa*. A voz *over* torna-se canal de expressão de memórias, sonhos, impressões, imaginários pessoais. Abrange também momentos confessionais, por assim dizer, quando são relatados sentimentos e emoções vinculados aos acontecimentos. Um exemplo significativo é quando, já na parte final do filme, elaboro uma história imaginária que parte da seguinte ideia: meu avô sonhava com pescarias no final da vida. O trecho em questão está descrito em uma cena na parte final da dissertação, vinculado à presença da minha vó e das festividades tipicamente japonesas.

A terceira função, poderíamos denominá-la de *crítica-reflexiva*, já que, diferentemente de contextualizar uma situação ou expor uma impressão pessoal, ela explora os próprios materiais utilizados no filme, suas imagens, seus modos de composição. Quando nos referimos à voz *over* enquanto agente modulador de sentidos em relação aos materiais de arquivo, estamos lidando principalmente com esta função, que analisa e explora os diferentes significados potencialmente presentes nas imagens e sons. Por se tratar de um mecanismo que aborda os próprios elementos que compõem o filme, a voz *over* não deixa de ser um instrumento de metacrítica ou autorreflexão inerente ao próprio filme. “Metacrítica” é o termo adotado por Laura Rascaroli ao analisar a utilização que Harun Farocki faz da narração em muitos de seus filmes. Segundo a autora, a voz *over*, ao estabelecer uma distância crítica frente aos materiais que o filme emprega, torna-se uma metacrítica “das imagens, da sociedade que as produzem, de seu próprio conteúdo e de sua atuação no interior dele” (RASCAROLI, 2009, p. 52. Tradução nossa).

Entretanto, no momento mesmo em que proponho esta tripartição de funções, já começo a sentir suas limitações. Na prática, a ideia de compor uma narração sistematicamente dividida, segundo exposto, contraria o próprio potencial que ela possui enquanto ferramenta expressiva. Por isso, ainda que eu proponha esta divisão, e que até certo ponto ela seja útil em termos analíticos, o que orienta a aplicação da voz *over* no filme é a combinação de suas diferentes funções dentro de uma mesma fala. Assim, se é necessário contextualizar determinada cena, por que não fazê-lo por meio de uma impressão subjetiva? Ou então, o quanto há de “contextualização” no gesto de se trabalhar reflexivamente certo elemento fílmico? De todo modo, mantenhamos a divisão proposta, cientes de seus limites, como uma aproximação inicial à forma com que a narração está sendo trabalhada em *Bem vindos de novo*, esperando enfim que nos auxilie no tratamento das questões que se seguem.

Dentre às possibilidades de concepção e aplicação da voz *over*, algumas abordagens do filme-ensaio apresentam propostas instigantes que certamente são referências quando se pensa em alternativas ao modelo tradicional de narração. A narração tradicional está identificada ao narrador profissional, geralmente masculino, cujo tom e timbre de voz transmitem segurança e credibilidade. Sua missão funda-se no convencimento, desde assuntos polêmicos a processos científicos de especialistas. Sua insígnia é a objetividade, e por isso ocupa um lugar distinto dos fatos representados. Encontra-se descrita no *modo expositivo* de representação, segundo classificação proposta por Bill Nichols, e caracteriza-se pela “distância, neutralidade, indiferença e onisciência” (NICHOLS, 2012, p. 144).

No estudo empreendido por Antonio Weinrichter, o comentário verbal é alçado a elemento estrutural da própria forma ensaística. Abordado como um dos recursos capazes de estabelecer uma “dialética de materiais”, ao conjugar voz e imagem, o comentário verbal possibilita o surgimento de uma “segunda camada” à imagem, a partir da qual é possível “*voltar a olhar*” para ela, “desnaturalizar sua função originária (narrativa, observacional) e vê-la enquanto representação” (WEINRICHTER, 2015, p. 61). Esta seria a própria condição para o desenvolvimento de uma “montagem de proposições”, que, segundo o autor, corresponderia a um dos princípios fundamentais da prática ensaística.

Weinrichter definirá então as características do que seria uma “voz ensaística”. Os princípios que a orientam são os mesmos adotados pela tradição do ensaio, isto é, “uma perspectiva mais de tentativa, incompleta, incerta e fragmentada” (idem, p. 62). Basta lembrarmos dos argumentos elaborados por Adorno, em seu já citado texto acerca do ensaio, para termos uma ideia mais ampla do que significam tais noções.

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (...) a forma (...) não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. (...) Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando” (ADORNO, 2003, p. 35).

Outra característica da voz ensaística é estabelecer o lugar do documentarista em relação aos materiais que aborda, segundo um “paradigma performativo”. Sua inscrição verbal “abandona essa voz incorpórea, desencarnada, cheia de suprema autoridade epistemológica da *voz de Deus*” (WEINRICHTER, 2015, p. 61). Certamente, o “paradigma

performativo” não deixa de se referir às propostas de Bill Nichols em relação ao modo performático de representação no documentário. Assim, é pertinente acrescentar que a voz ensaística tende a privilegiar “as dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2001, p. 169), que se contrapõem ao modelo positivista de representação do mundo, dando vazão tanto à expressividade da voz quanto à emoção que ela manifesta e suscita, afirmando uma “perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta” (idem, 170).

Diante dessas prerrogativas, tem-se a impressão de que a voz ensaística ofereça plena liberdade ao cineasta. “Diga o que quiser, e como quiser”, sussurra-lhe ao ouvido. Em certa medida, esta impressão não deixa de ser uma verdade. Há uma extrema liberdade de forma e conteúdo inerente a esta modalidade de narração. E seria difícil prescrever abordagens que a princípio não pudessem ser desenvolvidas. Um narrador que sussurra o texto? Godard já mostrou ser mais que possível em *Duas ou três coisas que sei dela*, 1967. Um narrador gago? Um estrangeiro que não domina o idioma? Por que não? Tudo parece depender de estruturas formais que as tornem possíveis e pertinentes.

Alguns autores, no entanto, delimitam ou, ao menos, orientam formas mais adequadas de composição desta voz. Philip Lopate, para quem a articulação textual – em forma de cartelas, legendas ou falas – é uma das prerrogativas da forma ensaística, destaca a importância estética na composição literária do texto: “a linguagem do texto deve ser eloquente, bem escrita e interessante tanto quanto possível” (LOPATE, 1992, p. 19 – tradução nossa). A “qualidade literária” neste caso, relaciona-se com a capacidade de dosar duas das principais marcas de um texto ensaístico, a honestidade e a (auto)consciência.

Um ensaísta que produz argumentos magistrais e elegantemente ordenados, mas que é incapaz de se surpreender durante o processo de escrita acabará nos aborrecendo. Um ensaísta que é vulnerável e sincero mas incapaz de projetar alguma autoridade parecerá, infelizmente, meramente patético, fracassando em manter nossa atenção” (idem)

Se a voz ensaística surge em parte como resposta às limitações da narração expositiva, pretensamente objetiva, neutra e onisciente, o perigo que a assombra, ao pender demasiadamente para o outro lado, claro está, é o subjetivismo exacerbado. Os discursos puramente autorreferenciais, além de incorrerem no risco de serem enfadonhos, suprimem por vezes a possibilidade de uma avaliação pública e coletiva dos assuntos que mobilizam.

Quando se abordam temas e questões exclusivamente por uma perspectiva subjetiva, baseadas na experiência e personalidade pessoais, o debate público de tais questões pode facilmente assumir um caráter de afronta pessoal, na qual se confunde a discussão dos assuntos com o julgamento da personalidade do autor. Por isso, o discurso subjetivista tende a criar uma espécie de constrangimento interpessoal, resultado de uma retórica que visa blindar o discurso de críticas ao fundamentá-lo na experiência pessoal – sempre delicada, e em certa medida, intransferível.

Atento a este risco, Weinrichter propõe então um lugar intermediário para a voz ensaística, uma “terceira língua, (...) na qual se fundiriam o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem reduzir-se à esfera doméstica” (WEINRICHTER, 2015, p. 63). Haveria um equilíbrio, ou melhor uma tensão, entre os polos público e privado na construção desta voz. Não por coincidência, tal ideia se aproxima da noção de “subjetividade social” cunhada por Nichols, noção “que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o público ao pessoal” (NICHOLS, 2001, p. 171).

É este conjunto de referências que adoto na concepção e elaboração da voz *over* em *Bem vindos de novo*. Ainda que não seja necessário advogar para o filme o estatuto de voz ensaística, são as possibilidades apontadas por esta modalidade de narração que orientam meu processo de criação. Interessa-me explorar formas alternativas ao uso da narração que respondam às necessidades do tema que abordo, e aos inúmeros entrelaçamentos que possuo com ele.

A voz do diretor

O subtítulo acima deve ser literalmente compreendido. Refiro-me à questão de empregar minha própria voz como narrador. Por ser um filme estruturado na primeira-pessoa, onde desempenho a função de diretor-personagem, presente em cena e na imagem, talvez fosse de se imaginar que esse assunto estivesse encerrado: nada mais natural de que eu também fizesse as vezes de narrador. Acontece que as dificuldades surgem já no nível mais elementar dessa decisão, repercutindo sucessivamente nas questões subsequentes. Serei capaz, sem nenhuma experiência prévia de interpretação, de executar satisfatoriamente a narração, em suas variações e dinâmicas exigidas pelas diferentes situações do filme? Se é certo que a voz *over* não se vale unicamente por seu conteúdo verbal, mas, sobretudo, pelo tom, ritmo,

pela qualidade sonora e entonações, seria minha própria voz o objeto sonoro mais adequado para expressar os sentidos com os quais a narração se ocupa? Se sim, como me preparar e avaliar os resultados? Se não, quais outras opções disponíveis?

Essa questão depende dos resultados de uma aposta inicial. Um desafio pessoal que me coloquei de ser, sim, o narrador do filme. Um processo que envolve certa experimentação e testes, nos quais busco antes desenvolver uma forma pessoal de me expressar, do que atender a determinado padrão de narração. Este é um primeiro aspecto que a abordagem em primeira pessoa oferece. Isso porque, suponho, o espectador deste tipo de obra tende a acatar mais naturalmente o desempenho verbal de um narrador não-profissional, desde que saiba que é o próprio diretor que se ocupou desta função. Assim, as limitações de fala, as idiossincrasias, ao invés de se tornarem um empecilho, assumem um caráter até mesmo positivo, ao aproximar – quase afetivamente – o espectador da obra, intermediada que está por uma pessoa concreta com quem o espectador pode se relacionar de maneira mais horizontal. A partir de um espectro cultural mais amplo, não me parece equivocado afirmar que a multiplicação de narradores individualizados na figura de aspirantes à celebridade, que se expressam em canais pessoais de vídeo como o *youtube*, tem favorecido o fortalecimento de uma sensibilidade social afeita à personalidade idiossincrática, à informalidade, ao amadorismo, e seus efeitos retóricos de aproximação afetiva. Com isso, o documentário em primeira pessoa não deixa de ser mais uma manifestação deste fenômeno mais amplo, compartilhando com as inúmeras manifestações pessoais (midiáticas) um espaço discursivo que mobiliza e atende certa demanda de engajamento afetivo por parte do público.

É preciso uma disposição pessoal específica para empreender esses testes de voz. Primeiro, uma dose de desprendimento com relação à própria fala. Ausentar-se de julgamentos, mantendo contudo a capacidade de avaliar os resultados. Missão complexa e sutil que visa lidar com a autocondescendência defensiva e a autocrítica paralisadora. Para isso, um olhar (ou melhor, ouvido) externo é fundamental. Alguém que surrupie temporariamente o papel de diretor – para que este compreenda tanto melhor o significado de dirigir. Depois, é necessário tempo. Tempo para que a gravação sonora assuma certa distância antes do momento de ser reavaliada. E finalmente, é preciso dos meios técnicos e logísticos para que se possa regravar inúmeras vezes.

Entretanto, se nada disso resultar satisfatório, é preciso pensar em outras soluções. É possível que a primeira opção que venha à mente seja substituir o narrador. Mas como uma

decisão desse tipo poderia ocorrer sem consequências fundamentais aos preceitos da produção na primeira pessoa? Parece difícil. Até hoje, desperta-me curiosidade a decisão do João Moreira Salles em delegar a narração de *Santiago* a seu irmão. Fato este que só se explicita – para aqueles que desconhecem a voz do diretor – nos créditos finais. Nada no filme nos deixa entrever que aquela voz, que nos aborda a partir de um eu tão definido como diretor do filme, não seja o próprio. Há uma explicação conceitual, se for o caso, e outra, estética. Na medida em que o filme aborda uma memória familiar comum, compartilhada pelos irmãos em suas infâncias na casa da Gávea, é plausível que no momento de realização do filme, de revisita e revista dessas memórias, o irmão, Fernando, também deveria ocupar um espaço no filme. A escolha foi por um espaço sonoro²⁴. Mas seria o caso de pensar – com uma dose de indiscrição – que se Fernando não possuísse a voz grave, o tom correto e as entonações elegantes que modula nas frases de *Santiago*, será que ele desempenharia igualmente o mesmo papel? Por que ele e não um dos outros irmãos?

Narrações na primeira pessoa vocalizadas por narradores distintos do eu-lírico do texto certamente não é algo incomum. Mas se pensarmos exclusivamente no campo do documentário em primeira pessoa, podem ser consideradas exceções à regra. Há casos em que isto ocorre de maneira a envolver procedimentos anexos, em particular, cenas que de um modo ou de outro contextualizam a transmissão da voz do narrador. Em um curta-metragem – *Aqueles anos em dezembro*, 2016 – Felipe Poroger, diretor-personagem, realiza um filme sobre a impossibilidade de realizar seu projeto inicial: um filme que a princípio seus avós paternos seriam os protagonistas, e que retrataria o nascimento do amor entre eles, em um baile de réveillon de 1947. Mas quando sua avó adoece, o projeto original dá lugar à outro, o filme que efetivamente existe, e que, ao seu modo, busca incorporar as ideias do projeto anterior, ainda que sob uma roupagem estritamente pessoal, (auto)biográfica e familiar. A narração estabelece a estrutura do filme, cujo eu-lírico é claramente o diretor. Contudo, a voz do narrador pertence a seu pai.

Em uma das cenas iniciais, pai e filho conversam a respeito da avó (mãe do pai), e consequentemente do filme irrealizado. É o momento em que o pai, aparentemente, toma conhecimento do projeto do filho, e que a pedido deste, passa a ler o roteiro em um tom

²⁴ Esta suposição ganha força ao considerarmos o mais recente filme de João Moreira Salles, *No Intenso Agora* (2017), no qual, ao trabalhar novamente com memórias domésticas – filmagens que a mãe do diretor realizou na década de 60 – e com a mesma abordagem pessoal e subjetiva, ele próprio desempenha a função de narrador; aparentemente sem grandes dificuldades.

similar ao que encontraremos ao longo do filme, enquanto narração. Esta cena, que encarna o ritual da passagem da voz narradora, permite com que tenhamos uma ideia mais clara a respeito das razões deste gesto. É a maneira pela qual o pai assume um lugar nas memórias e trajetórias biográficas que necessariamente o envolvem. Sua voz dá existência às experiências e perspectivas do filho, de modo que não deixa de ser também uma maneira de compartilhar pontos de vistas. Assim, o próprio dispositivo cênico de transmissão da voz narradora permite com que compreendamos a constituição da narração enquanto gesto de comunicação entre os personagens envolvidos. Ao ler o texto escrito pelo filho, o pai toma conhecimento de suas posições. “Ah, então é assim que ele se sentiu.”, o pai poderia pensar. E poderia também especular, “E o que acho disso? Não seria o caso de lhe dizer isso ou aquilo?”. Entretanto, se por acaso tais perguntas surgiram, não vemos no filme sua manifestação. O pai se restringe a vocalizar o texto redigido pelo filho-diretor, cujo eu-lírico mantém-se fiel à sua figura.

O que esta abordagem nos permite entrever – enquanto possibilidade, e portanto enquanto especulação – é que havia ali a possibilidade de um intercâmbio de narrações, se assim pudermos chamar. Leva a pensar o quanto o texto escrito pelo filho afetou o pai, que afinal de contas narra aspectos de sua própria vida, e em que medida este fato gera ações por parte dele. Claro que o texto pode ter sido escrito a duas mãos – e o que ouvimos seja o resultado final deste processo. No entanto, tendo em vista que o filme é tão aberto ao seu modo de fabricação, incorporando inúmeros elementos do seu próprio fazer, seria bem possível que uma decisão desta natureza viesse à tona na forma mesma do filme. Insisto nesse ponto porque ele se insinua como um caminho a se explorar quando se pensa em uma *polifonia de vozes*, sempre tão difícil de se incorporar aos filmes de maneira pertinente, principalmente quando se trata da narração de um mesmo eu-lírico.

Ao mobilizar este exemplo de relação pai e filho, é natural que eu trabalhe a partir de uma lógica de espelhos. Projeto (inadvertidamente?) minhas próprias preocupações e anseios sob a forma de especulações. A proposta de uma polifonia de vozes não é descabida no caso de *Bem vindos de novo*. Se fazer o filme com meu pai é a maneira que escolhi de nos reaproximarmos, não estaria em jogo também o tratamento dado à narração em *over*? Não seria esta uma oportunidade de compartilharmos nossos sentimentos e pontos de vista – transformando-os em matéria formal do próprio filme?

Sarah Polley, em *Histórias que contamos* (Stories We Tell, 2012), transforma em cena – um dispositivo de interrogatório, como ela mesma diz – a situação em estúdio na qual seu

pai lê uma carta de próprio punho endereçada à Sarah, e que desempenhará em diversos momentos do filme o papel de narração. Neste caso específico, tal gesto adquire função estratégica ao intermediar a relação pai e filha, tendo em vista que um dos temas centrais do filme é precisamente o fato de que Michael não é o pai natural de Sarah. Concebida para ser o momento em que a narração é gravada para o filme, a cena ajuda a caracterizar a relação entre ambos – aliás, única situação entre eles que não se atem ao modelo da entrevista. Assim, a montagem privilegia os momentos em que Sarah pede a Michael que repita determinado trecho, ao que ele obedece, sem deixar, contudo, de lançar algum comentário ao mesmo tempo jocoso e contrariado. Tais momentos visam caracterizar certa perversidade da filha com relação ao pai, tingida ainda assim de um enorme afeto. Aspecto este que retornará em outro trecho, quando Sarah solicita ao pai que reproduza as palavras que ele disse à esposa em seu leito de morte. Comovido, ele diz que Sarah é, de fato, uma entrevistadora perversa.

Ainda que este exemplo não represente um caso de polifonia de vozes (ao menos, não no sentido que estamos considerando aqui, já que o filme é totalmente construído pela tessitura de inúmeros pontos de vista dos diferentes personagens), ele serve de referência para pensar formas de articulação da voz *over* que inclua, em seu modo de fazer, aspectos das relações interpessoais que esta mesma voz aborda. E de que forma, essa metodologia pode dar origem a modalidades inovadoras de narrações, sendo a polifonia uma de suas possibilidades.

A polifonia permite diluir o peso que uma única voz impõe ao discurso. Pode evitar o risco do personalismo, e enriquecer a abordagem dos temas, ao permitir com que diferentes vozes travem diálogos, que se complementem ou se contradigam, por meio de pontos de vista distintos, ou até mesmo desdobrando um único eu-lírico. Por outro lado, a multiplicidade de vozes pode confundir o público ou enfraquecer a presença ou a construção dos personagens. Pode criar sobressaltos sonoros à narrativa, estabelecendo momentos que distanciam o espectador. Este efeito, desejado ou não, tende a contrariar a condução narrativa tantas vezes presente na elaboração da narração, quando ela procura otimizar a duração das cenas, sintetizando informações que auxiliam o espectador a se localizar na trama.

Finalmente, cabe especular de que maneira a polifonia poderia atuar na modulação dos sentidos dos elementos filmicos por ela abordados. Se é certo que a modulação dos sentidos se fundamenta na exploração das camadas semânticas da imagem, buscando trazer à tona fatos e acontecimentos relacionados às suas múltiplas naturezas; a polifonia poderia interpor uma camada extra de sentido. Qual avaliação que meu pai faz dos comentários que realizo,

por exemplo, do material enviado pela empresa – no qual ele próprio presta um depoimento direcionado a mim? Não seria interessante questioná-lo a respeito, utilizando para tanto minha própria narração – que, por sua vez, poderia dar origem a uma segunda ou terceira narrações?

É natural que esse tipo de proposta altere substancialmente o processo de composição da narração. Primeiro, por um deslocamento temporal da gravação. Se em geral é ao final da montagem que se vai ao estúdio com o texto pronto, estrategicamente composto segundo as necessidades do processo de edição, dentro de uma proposta polifônica, a narração assume o lugar de cena, intrinsecamente ligado aos desdobramentos das situações de filmagem. Ela é composta momento a momento, cujo caráter temporário se manifesta toda vez em que sofre modificações pelo desenvolvimento da realização do filme. É difícil prever qual será sua forma final, já que sua constituição não está necessariamente vinculada a uma etapa específica da realização, mas sim ao caráter fragmentário do próprio processo. Assim, uma narração é temporária até o momento em que assume seu lugar na forma final do filme, segundo a avaliação de que nada mais é necessário fazer com ela.

Uma consequência teórica deste método é que ele tende a flexibilizar as fronteiras entre voz *over* e voz *in*. No momento em que a narração torna-se objeto de discussão em cena, podendo ser reproduzida *in loco* e dando origem a comentários, que, por sua vez, assumem o lugar de narração, cria-se um jogo intrincado entre estas duas distinções. A montagem joga com as intercalações, com os movimentos de ida e volta e as passagens entre uma proposta e outra, estabelecendo não apenas uma polifonia de vozes, mas também uma estética polimórfica de registros sonoros; distintos na qualidade espacial, na temporalidade que os envolvem, no tom de diálogo, debate ou reflexão íntima.

O interlocutor

A proposta de uma polifonia de vozes levanta a questão de quem é, ou poderia ser, o interlocutor da voz *over*. Ao invocar a questão de quem fala, automaticamente sou levado a perguntar: quem são esses outros a quem me dirijo? Qual nosso grau de intimidade ou formalidade? Qual histórico da nossa relação, se é que existe, e quais eventos a intermediam? Cabe ressaltar que esses questionamentos valem tanto para os personagens presentes na diegese, quanto para os possíveis espectadores do filme. É natural que falemos às diferentes pessoas de maneiras também distintas. Não somos sempre os mesmos em todas as

circunstâncias. Levamos conosco potencialidades que buscamos desempenhar nas relações interpessoais que, por sua vez, delimitam nossas possibilidades. Os códigos sociais, culturais e as particularidades pessoais definem os níveis de linguagem que aplicamos em cada situação de diálogo. Por isso, a forma do discurso é particularmente sensível à figura do interlocutor.

Narrações características do modo expositivo de representação, segundo Bill Nichols – tendem a endereçar diretamente para o público seu discurso. A forma com que o texto é estruturado não apenas subentende esta relação, mas a reforça. Principalmente em filmes que abordam questões nacionais, como aqueles produzidos no esforço de guerra, o público é convocado a tomar partido. *Porque Lutamos* (Why We Fight, Frank Capra, 1943) é o exemplo paradigmático. Seu contexto de comunicação assemelha-se ao discurso público, em que o caráter genérico e abstrato dos interlocutores parece demandar o tom formal e neutro que caracteriza este tipo de narração, atendendo aos códigos sociais vigentes em determinado período histórico de determinada sociedade. Apesar de ser diretamente incluído na estrutura do texto, o lugar do espectador frente a ele é de passividade, ou no máximo de aceitação ou recusa. Novamente, como em um discurso público, não é dado àquele a quem as palavras se dirigem o poder da voz, do diálogo, ainda que isto não signifique a completa impossibilidade de intervenção. Contudo, a participação do espectador representa muito mais uma ação crítica aos objetivos concretos do discurso, passível de agir em suas lacunas ou limitações, do que uma resposta demandada pelo próprio texto.

Na medida em que a figura do narrador se transforma, da entidade abstrata, descorporificada, da voz de Deus, para personagens específicos, muitas vezes presentes na diegese do filme, multiplicam-se também seus interlocutores. Ainda que o espectador seja o interlocutor final de qualquer narração (que assim seja!), a maneira com que o texto o posiciona em relação à voz assume diferentes possibilidades. Se por um lado ele pode assumir o papel de partícipe, com uma infinidade de gradações, por outro, por vezes lhe é delegado o lugar de observador ou testemunha. O exemplo do filme-carta é elucidativo neste sentido. A voz do narrador, enquanto figura do remetente, se dirige a um interlocutor definido, em geral ausente, expondo aspectos de uma relação diante da qual, nós, enquanto espectadores, ocupamos uma posição externa, de observadores. Ainda que organizadas em torno de uma relação específica, com sua história e seus acontecimentos particulares, essas narrações em geral assumem funções análogas a qualquer outra: apresentar informações, auxiliar no direcionamento narrativo, expor impressões pessoais, evocar sentimentos e suscitar emoções.

O modelo do filme-carta não se restringe às relações próximas e íntimas. Nada impede que a narração seja endereçada a uma figura pública, com a qual o autor não tenha mais que um assunto em comum. Tampouco está preso às relações concretas, entre duas pessoas reais. Tanto o remetente quanto o destinatário podem ser fabulações ficcionais do cineasta. Apesar destas diferentes possibilidades, nos concentraremos em filmes nos quais o cineasta assume o lugar de emissor, endereçando suas palavras a uma figura do seu círculo afetivo, com quem possui algum grau de consanguinidade. Este é o caso de *Elena*, 2012, filme de Petra Costa. Vocalizada pela própria diretora, em tom sereno, ritmo pausado, leve sotaque mineiro, cuja impressão geral que deixa é de uma suave melancolia, a narração é endereçada à irmã mais velha, Elena, a qual descobrimos no decorrer do filme já estar morta. A narração desempenha papel estruturante no filme. É ela que traça o fio condutor da narrativa, ao apresentar o grosso das informações biográficas que permitem acessar o universo das relações em jogo. Estabelece também uma unidade formal (sonora) capaz de articular a heterogeneidade de suportes de imagens e de procedimentos de abordagem empregados. E, sobretudo, dada sua proeminência dentre os elementos fílmicos, a voz trabalha habilmente com a dimensão erótica (em seu sentido amplo) de sua presença; de maneira a se configurar, ela própria, em material estético capaz de mobilizar sensivelmente o espectador ao longo do filme. Dimensão erótica, já que voltada às sensações, à sensualidade de suas características sensíveis, como tom, volume, ritmo, timbre, sotaque. Há uma evidente performatividade da voz, preocupada não apenas com o conteúdo do texto, mas com as formas com que é vocalizado.

Em linhas gerais, a narração busca traçar a trajetória biográfica da irmã mais velha da diretora, que culmina em seu suicídio ainda muito jovem, em Nova York. Convergente a esta história, tece-se – em uma estratégia de espelhamento – um retrato da própria diretora. Sempre dirigida à irmã, a voz *over* veicula diferentes conteúdos, desempenhando, sobretudo, as funções narrativa e subjetiva. Narrativamente, apresenta os acontecimentos, digamos, objetivos da vida de Elena, como sua participação no grupo de teatro Boi Voador, a viagem para Nova York, os testes de elenco, o ingresso na Universidade de Columbia; verbaliza também alguns dos procedimentos mobilizados na realização do filme, como a utilização das fitas K7 gravadas por Elena durante suas temporadas nos Estados Unidos. Subjetivamente, expressa principalmente as memórias e impressões de criança da diretora, os momentos compartilhados com a irmã, o período em que viveu em Nova York, a notícia da morte e suas consequências para a família e ela própria.

Se a narração endereçada à irmã já falecida não cumpre especificamente a função de travar um diálogo, que em seus termos concretos é naturalmente impossível, ela se revela enquanto ferramenta expressiva do ritual de luto da diretora, empreendido pelo projeto do filme como um todo. Dirigir-se à irmã é a forma adotada para (re) contar a história para si mesma, organizar os acontecimentos, repor as lembranças, revisitar os sentimentos – e fazer o filme. Esta decisão ampara-se em uma das passagens da própria narração. Após a morte da irmã, uma prima de Petra lhe diz que, se ela desejar, pode ainda conversar com Elena, ao que ela afirma fazer – e faz, no próprio filme.

É notório que a eficácia narrativa e emocional da narração contrasta com os acontecimentos terríveis que aborda. Frente à experiência limite do suicídio de um familiar, a elaboração calculada da voz *over* estabelece um tom de apaziguamento. A narração doma o dilaceramento da dor e dá contornos ao insondável ato suicida – para aquele que o comete, como para os que com ele convivem. Se não há compreensão, existe ao menos a certeza da incompreensão. Fábio Andrade, em texto escrito quando da exibição de *Elena* no Festival de Brasília, 2012, tece críticas severas ao filme, tomando a narração como elemento exemplar da contradição entre a pungência do fato e a leveza da abordagem: “a voz da diretora ocupa a banda sonora com uma moleza perturbadora. Seu tom, de leveza quase jocosa (leve como uma pluma, não como um pássaro – para invertermos a proposição de Ítalo Calvino), contrasta com a doença que toma o corpo da irmã a cada nova fala” (ANDRADE, 2012). A “doçura” é também pontuada por Sérgio Alpendre, na medida em que parece expressar um desejo de poesia demasiadamente calculado, “ao contrário daquela que surge naturalmente do desencanto, da procura ou dos anseios” (ALPENDRE, 2013). Curioso notar que parte dessas críticas funda-se na destreza com que Petra – que também é atriz – consegue realizar a narração. Seu desempenho “correto” ao modular as intenções do texto cria uma sensação de acabamento e completude à voz *over*, como se ela fosse capaz de domesticar experiências e sentimentos. Em momento algum a voz perturba-se, criando atritos com os fatos ou consigo mesma. Por outro lado, é possível conceber esta voz apaziguada, melancólica, como estratégia de distanciamento ao *pathos* das situações. Como a maneira encontrada pela diretora de se relacionar, após 20 anos, com os acontecimentos familiares que marcaram sua trajetória. Seu cuidado estético evidencia também o caráter elegíaco do filme, ao buscar a beleza – mesmo que por vezes calculada ou codificada – para prestar homenagem à irmã morta.

Ao adotar como interlocutora a irmã mais velha, a narração assume a informalidade e a intimidade típicas das relações afetivas próximas. A figura da irmã estabelece um campo de

permissividade onde confissões e segredos podem vir à tona, protegidos, em parte, do risco de exibicionismo pela estrutura endereçada do texto. “Falo com minha irmã de assuntos que nos dizem respeito” é o recado subentendido a este modelo de narração. Ao espectador cabe o papel de testemunha, cujos julgamentos e avaliações acabam sendo filtradas pelo que chamaremos de moldura retórica constituída pela narração.

Esta moldura retórica nada mais é do que o dispositivo discursivo adotado pela narração. Ela pode ser em formato de carta, diálogo, monólogo etc. Trata-se de um artifício retórico que visa modular a relação que o espectador estabelece com o texto, seu lugar de atuação, seu nível de envolvimento. No caso da narração endereçada a um interlocutor específico, a moldura retórica estabelece uma distância moral entre o conteúdo do texto e o espectador, dada a posição externa ocupada pelo último. Seu poder de participação está mediado pela estrutura textual, cuja organização se baseia na determinação explícita de quem fala e para quem fala. A exterioridade ocupada pelo espectador desobriga-o a se colocar imediatamente à disposição do texto, a responder suas demandas e lidar com suas questões. Há uma possibilidade de reserva destinada a ele, já que, antes de mais nada, a narração – supostamente – se propõe mais a caracterizar uma relação específica do que convocá-lo a reagir às suas colocações. Por conta disso, tal modelo de narração mostra-se particularmente eficaz para a exposição da intimidade, dos sentimentos e impressões subjetivas, na medida em que permite uma seletividade pelo espectador daquilo com que ele deseja estabelecer relações. Momentos de reconhecimento podem ser estabelecidos sem a necessidade de considerar o conjunto da narração, que permanece alocada entre as personalidades envolvidas na interlocução.

A definição de um interlocutor é decisiva na elaboração da narração ao estabelecer um referencial preciso que ocupa o espaço imaginário daquele que escreve e/ou vocaliza o texto. É uma espécie de figura mental que a todo tempo fornece os elementos de composição, as palavras, o tom, o volume da voz, seu ritmo, o grau de articulação e clareza do discurso. Esta figura é tão importante que não raro, mesmo em narrações que não possuem um interlocutor definido e expresso no texto, o autor mantém para si alguém com quem imaginariamente se dirige. Uma narração que exija a cumplicidade do ouvinte, por exemplo, pode ter demandado, durante seu processo de criação, a figura de um amigo ou companheiro como referencial de interlocução.

Levanto estas discussões a respeito do modelo da narração endereçada frente à possibilidade de utilizá-la em alguns momentos de *Bem vindos de novo*. Assim como a polifonia de vozes narradoras está no horizonte de possibilidades da narração do filme, avalio se não seria o caso de considerar a heterogeneidade de interlocutores como recurso narrativo, ético e expressivo para elaboração da narração em *over*. Em particular, penso nas figuras de meu avô materno como possível receptor de falas que abordam questões a respeito da nossa relação e do papel afetivo e simbólico que sua trajetória representou para mim e para outros membros da família. Assim, outras possibilidades de interlocutores são meu pai, minha mãe e até mesmo a recém-nascida, Lorena, minha sobrinha e primeira neta dos meus pais.

CAPÍTULO 3

As filmagens de Hikoma Udihara e as danças da minha vó

Armazenadas na Cinemateca Brasileira, e disponíveis para consulta pública em duas fitas VHS, encontra-se parte do que foi possível preservar das filmagens de Hikoma Udihara²⁵. Realizado ao longo das décadas de 30 a 60, sempre em 16mm, silencioso, em P&B e em cores, este material é fruto das investidas de um cinegrafista amador, naquilo que era ao mesmo tempo hobby e instrumento de trabalho. Udihara registrou uma variedade de situações e acontecimentos: “visitas de conterrâneos a Londrina; as visitas de políticos, autoridades, personalidades e dirigentes; as inaugurações de casas comerciais, agências prestadoras de serviços à comunidade, bancos e obras de infraestrutura” (BONI e FIGUEIREDO, 2010). Filmou também um pouco da vida nas colônias japonesas, de competições de sumô ao trabalho na lavoura. Com este material em mãos, realizava sessões particulares junto a amigos e conhecidos, buscava atrair novos colonizadores japoneses para as terras que comercializava como agente da Companhia de Terras Norte do Paraná²⁶, e até mesmo reivindicava junto ao poder público melhorias na infraestrutura de transporte, a fim de permitir o escoamento da produção das colônias que havia ajudado a fundar na região de Londrina (CESARO, 2007).

Minha vó se recorda do período em que viveu no campo, em colônias japonesas que, apesar de localizadas no interior de São Paulo, devem guardar muitas semelhanças com aquelas registradas por Udihara no Paraná. Ela conta sobre o trabalho extenuante na lavoura, e

²⁵ As fitas estão catalogadas sob os códigos VV01569N e VV00628M, e somam ao todo aproximadamente 3 horas de material, organizado em capítulos descritivos, redigidos tanto pelo próprio autor, quanto pela catalogação do Museu Histórico Pe. Carlos Weiss (Londrina) e pela Cinemateca Brasileira. Os materiais telecinados resultam da ação do projeto “CinemaLondrina70 – Restauração de Trecho da Obra Fílmica de Hikoma Udihara”, coordenado por Caio Cesaro. Informações detalhadas da biografia de Udihara, bem como do histórico de ações que suas filmagens sofreram desde o momento em que foram doadas ao Museu Histórico Pe. Carlos Weiss, em 1979, podem ser encontradas em “CESARO, Caio Julio. **Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udihara**. Tese (doutorado em multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, São Paulo, 2007”.

²⁶ A Companhia de Terras Norte do Paraná foi uma empresa de capital privado inglês, cuja sede administrativa localizava-se em São Paulo. Foi a empresa responsável em lotear e comercializar os terrenos que dariam origem a diferentes cidades do norte paranaense, entre elas, Londrina. Sua atuação ocorreu em paralelo à construção da ferrovia São Paulo-Paraná, realizada por sua empresa-irmã, fundada pelos mesmos investidores ingleses, a *Paraná Plantations*. Atuou entre os anos 1925 e 1945, quando foi vendida a empresários brasileiros, tornando-se a Companhia Melhoramentos do Norte do Paraná, que existe até hoje como uma empresa de processamento de etanol, principalmente. COSTA, Rosymara Amélia Eduardo da; BONDARIK, Roberto. *Paraná Plantations: a presença do investimento britânico na ocupação do norte do Paraná*. Anais III SepesqJr, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Cornélio Procopio-PR, 2012.

detalha repetidamente episódios particularmente terríveis – como quando um bebê levado às plantações acabou sendo devorado vivo por formigas. As histórias da minha vó, antes de se configurarem como narrativas biográficas factuais, soam hoje, para mim, como uma espécie de fábula, ao mesmo tempo distante e muito próxima – como talvez seja próxima e distante a relação entre avós e netos. Famílias japonesas vivendo e trabalhando juntas, cultivando hábitos, passatempos, arroz, algodão e amendoim. Minha vó imitando uma galinha ao lembrar como costumava comprar ovos antes de aprender português.

Foi a partir do imaginário criado pelas lembranças e histórias de minha vó que encontrei as filmagens de Udihara. A raridade de seu material está no fato de ser praticamente a única fonte de imagens em movimento da imigração japonesa no Brasil em seus anos de consolidação, isto é, anterior à 2ª guerra mundial. A motivação e o propósito inicial de me debruçar sobre esse material estava relacionado ao intuito de ampliar o universo no qual se deram as experiências pessoais de minha avó. E, portanto, a incorporação de materiais de cunho histórico tinha como principal finalidade relacionar as experiências particulares da minha vó, sobretudo sua experiência de trabalho no campo, com a dinâmica social e econômica que orientou a ocupação e fixação dos japoneses, sobretudo no estado de São Paulo e no norte paranaense.

Ocorre, contudo, que ao ver e analisar as imagens de Udihara, elas se apresentavam como um outro imaginário, vinculado tanto ao uso comercial que desempenharam – enquanto peças de persuasão para venda de terrenos –, quanto às possibilidades de reconhecimento e fabulação presente em fisionomias, expressões e gestos das pessoas filmadas. As imagens, por um lado, deixam entrever, em seus próprios temas e formas de abordagem, seu caráter publicitário. Elas representam o universo do trabalho nas colônias por meio de seus resultados: os pés de café carregados, o pátio de secagem inundado de grãos, os legumes, de dimensões impressionantes, apresentados nas mãos de mulheres e crianças sorridentes. A fartura, em suma. Tudo isso propõe evidências que justificam a própria razão de existir das imagens. Udihara as filmou com o intuito de atrair imigrantes para as colônias que buscava estabelecer na região de Londrina, e conseqüentemente, elas compunham uma das peças da engrenagem econômica da imigração.

Por outro lado, estas mesmas imagens, ao captarem a figura daquelas mulheres e crianças anônimas, abrem as portas para fabulação pessoal. Elas permitem aproximar – numa dimensão afetiva – as figuras de minha vó a este passado que factualmente não é, mas que poderia ser o seu. Trata-se de um jogo de faz-de-conta que não se quer metafórico, mas que trabalha deliberadamente com a *apropriação subjetiva* de um material de natureza histórica.

Assim, as filmagens de Udihara não são ilustrativas da trajetória de vida da minha avó, mas sugerem anteparos reflexivos nos quais seu corpo encontra equivalentes gestuais, fisionômicos – como prova da capacidade de um gesto ou de uma expressão facial atravessar anos e lugares.

Dentre o total das imagens disponíveis nas duas fitas VHS, interessa-nos aproximadamente 16 minutos²⁷. São trechos filmados em diferentes anos e localidades, que têm em comum o fato de estarem ambientados em sítios e plantações dos imigrantes. Em particular, abordam a dinâmica da produção agrícola dos colonos, as diferentes etapas da produção cafeeira, desde cultivo à secagem dos grãos, além de momentos em que a comunidade é convocada para interagir com os resultados de seu trabalho, seja expondo frutas e legumes para câmera, ou passeando por entre os pés de café. Estilisticamente, os fragmentos são caracterizados pela presença demarcada da câmera/cinegrafista, com a qual os personagens interagem diretamente. Há uma evidente “encenação” para a câmera, com momentos em que é possível perceber inclusive a repetição da ação, em uma segunda tomada. Outro traço significativo são os inúmeros cortes dentro de uma mesma ação, o posteriormente famoso *jump-cut*. A recorrência deste efeito levou-me a questionar se era uma consequência do processo de telecinagem, que poderia ter eliminado fotogramas deteriorados. Mas não, trata-se da forma com que Udihara filmava de fato, com planos curtos e muitos cortes, mesmo em situações em que havia uma clara continuidade de movimento. É necessário apontar que ele jamais montou seus filmes, e portanto o que vemos é o resultado direto do ato de ligar e desligar a câmera.

Caio Cesaro também chama atenção para este fato, referindo-se a ele enquanto *ritmo*. É salienta: “é certo que em alguns filmes isso é um elemento interessante de linguagem. Dá ritmo. Em outros, acaba deixando o espectador confuso quanto à narrativa fílmica” (CESARO, 2007, p.163). Cesaro pode ser considerado o maior especialista na obra fílmica de Hikoma Udihara. Além da já citada tese de doutoramento, sua dissertação de mestrado também é sobre Udihara²⁸. Ainda assim, seus textos, particularmente dedicados à trajetória biográfica (dissertação) e à questão da preservação (tese), não se aprofundam na análise fílmica das imagens. Seu centro de preocupações gira em torno da identificação de Udihara

²⁷ É importante salientar que as filmagens originais foram realizadas em 18 quadros por segundo (qps), e telecinadas para vídeo em 29,976, sistema NTSC. Portanto, as imagens, quando assistidas a partir das fitas VHS, estão em velocidade aumentada. Se desejarmos reduzi-la para o ritmo típico das projeções em 24 qps, sua duração aumentará em torno de um quarto.

²⁸: CESARO, Caio Julio. *Hikoma Udihara: um samurai no ocidente*. 2001. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado) - Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, 2001.

enquanto documentarista, traçando paralelos com as práticas de Robert Flaherty e Dziga Vertov. Se tais aproximações podem ser facilmente problematizadas, elas parecem responder ao desejo do autor de legitimar a obra de Udihara, como se não fosse suficiente reconhecer no trabalho do último os esforços de um cineasta amador.

Retomando a questão dos constantes cortes nas imagens de Udihara, de fato, há momentos particularmente bonitos que estão moldados a partir do princípio de fragmentação resultante dessa forma de filmar. O corte destaca o instante do gesto interrompido e retomado, e faz com que notemos um olhar, um movimento que poderiam passar despercebidos em um plano contínuo. Contudo, é preciso lembrar que esse efeito não corresponde a uma proposta estética intencional por parte de Udihara. Seria ingênuo pensar que ele pudesse de algum modo antecipar estéticas modernas e contemporâneas pautadas pela fragmentação e cortes rápidos; ainda que o inverso seja razoavelmente verdadeiro, já que o cinema moderno é que se apropriou de certas técnicas amadoras de filmagem.

De todo modo, fica a questão do porquê Udihara realizava planos tão curtos. Uma explicação plausível pode ser desenvolvida tendo em mente o custo envolvido na atividade de cinegrafista amador e na maneira com que esses materiais eram visualizados. Caio Cesaro comenta que Udihara ganhou muito dinheiro na corretagem de terras, mas que parte considerável do seu capital era destinado a manter seu oneroso hobby. E nas oportunidades em que eram projetados, os filmes – sempre silenciosos – eram acompanhados por comentários. Assim, a montagem, ainda que inexistente em termos técnicos, efetuava-se *in loco* e ao vivo, no que diz respeito à atribuição de sentidos ao material. Portanto, é de se imaginar que Udihara, no momento de filmar, buscasse economizar película, sem a necessidade de captar integralmente a ação, uma vez que seu contexto e sentidos poderiam ser expostos verbalmente durante a projeção. Bastasse que houvesse fragmentos dos momentos captados. Assim, provavelmente o próprio ato de filmar já antecipava a forma com que tais materiais seriam utilizados no momento da exibição.

Como já sinalizado anteriormente, as filmagens de Udihara possuem dois objetivos principais ao serem utilizadas no projeto do filme. O primeiro deles procura caracterizar o processo imigratório da primeira geração de japoneses por seu viés econômico, isto é, o que motivava a imigração era a possibilidade de ascender financeiramente por meio, majoritariamente, da agricultura. Historicamente, a imigração japonesa para o Brasil é caracterizada pela promessa de enriquecimento rápido em um país “em que as pessoas só precisam estender os braços para achar o que comer” (SAKURAI, 2014, p. 245), como era divulgado o Brasil para os possíveis emigrantes. Promessa que logo desapareceu no momento

em que os japoneses se viram presos a contratos de trabalho altamente desfavoráveis nas fazendas de café. A única alternativa era economizar todo possível para arrendar e finalmente adquirir terras, geralmente localizadas nos “rincões do sertão” (oeste de São Paulo, sul do Mato Grosso do Sul e Triângulo Mineiro), onde geralmente se organizavam em estruturas associativas chamadas de colônias. Mas nem sempre a produtividade da terra e as condições de infraestrutura permitiam a plena instalação dos imigrantes. Assim, deslocamentos em busca de terras mais férteis e baratas foi uma constante na trajetória dos japoneses no Brasil. Neste sentido, as imagens de Udihara não apenas exibem aspectos da vida nas colônias japonesas, mas elas próprias se constituem como instrumentos do processo de colonização. A *biografia social* dessas imagens está marcada pelo papel publicitário que desempenharam junto à comercialização das terras para colonos japoneses; sendo que seu conteúdo visual deixa entrever claramente esta utilização. Elas eram exibidas para potenciais compradores em São Paulo e Minas Gerais, nas viagens que Udihara costumava realizar.

O segundo objetivo é oferecer referências históricas do mundo do trabalho rural que se articulem com as experiências de minha vó, por meio de sua memória corporal. Os muitos anos de trabalho no campo deixaram-lhe marcas físicas, como a cicatriz de uma hérnia na coluna, e um repertório de gestos vinculados às diferentes tarefas da lavoura, desde à capinagem do preparo da terra aos movimentos da colheita. Tais gestos, ainda que adormecidos pelo longo período de inatividade, já que meus avós mudaram-se do campo para cidade em meados da década de 60, são de certo modo reativados durante as danças do *Bon Odori*. Como já apontado, essa festividade tradicional da cultura japonesa se baseia na execução de danças coletivas realizadas em torno do *yagura*, nas quais os participantes executam séries de movimentos baseados no trabalho camponês²⁹. Minha vó, ainda hoje, com 81 anos, participa do *Bon Odori*, como membro da associação nipo-brasileira de Jales-SP. As festividades acontecem entre os meses de julho e setembro, em eventos sediados nas diferentes cidades do noroeste paulista, tendo como anfitriões as associações dos respectivos municípios. E ainda que a relação entre coreografia e movimentos do trabalho seja central na composição das danças, é perceptível que nem sempre os participantes levam este fato em conta no momento da execução dos passos. Em particular, grupos de adolescentes adaptam alguns movimentos para torná-los mais dinâmicos, influenciados pelas coreografias do J-Pop.

²⁹ Nem todas as danças se baseiam nos movimentos do trabalho rural, mas algumas efetivamente o fazem. Originalmente, cada dança guarda o histórico da região de onde surgiu, como por exemplo a canção *Tankoo Bushi*, que tematiza e se baseia no trabalho das minas de carvão de Miike, na ilha de Kyushu. Assim, seus movimentos remetem às ações de cavar, empurrar carrinhos, segurar lanternas. Informações obtidas em: https://en.wikipedia.org/wiki/Bon_Festival (visitado em 12 de janeiro de 2018).

Estas duas maneiras de utilizar as filmagens de Udihara se efetivam em articulação com as imagens captadas para o filme. Não se trata, portanto, de uma montagem endógena do material. Além disso, as duas propostas não estão completamente desvinculadas, como se fossem dois blocos independentes na narrativa do filme. Pelo contrário, na medida do possível a intenção é desdobrar uma abordagem a partir da outra: a exploração dos aspectos econômicos da imigração possibilitando abordar a presença do corpo da minha vó dentro deste mesmo fenômeno e vice-versa.

O que em certa medida justifica a divisão em duas formas distintas de utilizar o material de Udihara é a tentativa de evitar o uso ilustrativo de suas imagens, mas simultaneamente não permanecer restrito aos seus sentidos originais, sejam eles históricos ou circunstanciais. Ou seja, a busca consiste em evidenciar a especificidade do material, seu contexto de produção e uso, estabelecendo, contudo, novos sentidos, que surgem da articulação entre os elementos intrínsecos da imagem, com a maneira que são incorporadas e postas em relação às demais imagens do filme. Retomando a discussão desenvolvida no capítulo sobre os materiais de arquivo, busca-se colocar em movimento a “lógica” segundo a qual as imagens, em suas particularidades, sugerem determinados significados, ao mesmo tempo em que resguardam elementos a serem apropriados e trabalhados pelo cineasta.

Assim, quais são os recursos formais que cada uma das propostas mobilizam para estabelecer-se enquanto cena, construir seus sentidos, suscitar sentimentos e reflexões? Decidi eleger um elemento principal – um procedimento estilístico específico – que serve de guia para orientar cada uma das propostas. Isso não significa que este elemento seja único e exclusivo, ou até mesmo “predominante”, no sentido de ocupar um lugar de destaque junto ao espectador; mas atua como referência organizadora na concepção das proposições formais. Espécie de ponto de vista e de partida para se pensar o arranjo formal das propostas de maneira geral. Tais procedimentos são o *comentário verbal* e a *montagem associativa*.

Comentário verbal como manifestação da biografia social das imagens de Hikoma Udihara

O comentário em voz *over* é o recurso estilístico adotado inicialmente para tornar perceptível aspectos da biografia social das imagens. Transmite informações contextuais a respeito delas, desempenhando uma função *informacional-narrativa*. A intenção é explicitar o

uso publicitário que as imagens possuíam no ato da venda das terras comercializadas por Udihara, a fim de abordar aspectos econômicos que marcaram a imigração japonesa em sua relação com o trabalho rural, e consequentemente com a trajetória de vida de minha avó.

Considerando que serei o narrador, e tendo em vista o papel que ocupo enquanto diretor-personagem, não descarto a possibilidade de expor informações relativas à relação que estabeleço com as imagens. Desde as motivações que me conduziram a elas, isto é, a tentativa de compreender melhor o passado que minha vó repetidas vezes relata, a comentários sobre o estilo de filmar de Udihara; sua mania, por exemplo, de realizar movimentos verticais buscando dar conta da integridade de seu objeto, seja ele uma pessoa ou um pé de café. Por isso, se formos adotar a terminologia apresentada no capítulo anterior, não deixa de existir também uma dimensão *crítica-reflexiva* na concepção da narração em *over*.

No que diz respeito ao interlocutor da narração, a princípio, aposto na figura da minha mãe. Dirijo-me a ela como quem busca compartilhar descobertas acerca de um passado em comum. Experiências nas colônias japonesas que seus pais vivenciaram, e que talvez façam parte de suas memórias da infância. Com isso, mantém-se o elo entre o eixo narrativo do filme, representado pela relação entre pais e filhos, com o uso do material de arquivo, espécie de deriva formal. De fato, as imagens, por meio desta abordagem, não deixam de intermediar nossa relação, enquanto objeto capaz de expor diferentes perspectivas e de catalisar sentimentos e reflexões. Assim, enquanto processo de escrita da narração parece-me fundamental explorar os resultados que podem surgir da utilização das imagens em cena.

Pretendo exibir para meus pais, em um televisor, trechos selecionados das filmagens de Udihara. Explico do que se trata, e conversamos ao final ou durante a exibição, avançando ou voltando as imagens, parando em determinado frame. Procedimento semelhante também será realizado com minha avó. Dependendo dos resultados das conversas, partes delas podem ser diretamente aproveitadas na montagem dos material de arquivo, mas, principalmente, seus diferentes aspectos, como ritmo, a maneira com que informações e dúvidas são expostas, a relação entre imagem e fala, todos estes elementos servem de fundamento para a composição posterior da narração. Inclusive, este procedimento estabelece um antecedente vivencial à própria narração, permitindo com que ela possa mobilizar experiências do próprio ato de visualizar o material.

Além da referência formal e informacional proporcionada pela utilização das imagens em cena, há outros fatores que podem influenciar a concepção e o desenvolvimento dos comentários verbais. Trata-se do imaginário criado pelo *modus operandi* de Udihara ao exibir suas imagens. Caio Cesaro especifica três situações básicas de exibição:

- 1 – nas viagens que fazia às fazendas do interior de São Paulo e interior de Minas Gerais, onde trabalhavam os imigrantes japoneses. As imagens eram mostradas como elemento persuasivo complementar ao seu discurso de venda;
- 2 – nas viagens que fazia às capitais, Rio de Janeiro e Curitiba, pedindo recursos para melhorias de infra-estrutura em Londrina e no Norte do Paraná. Apresentava as imagens da cidade e da região mostrando a necessidade do investimento;
- 3 – em ocasiões festivas da comunidade londrinense e encontro com amigos. Os filmes eram entretenimento cultural. (CESARO, 2007, p. 161)

Sabe-se que Udihara costumava comentar as imagens durante a projeção. Seus discursos, ainda que se adequassem aos objetivos de cada circunstância, tinham como traço característico, segundo relato de sua nora, Casuhê Udihara, a informalidade e a espontaneidade. “Hikoma Udihara era muito expressivo, falante; o jeitão dele era de um italiano: muito alegre, muito falante.” Mesmo em situações formais, junto a autoridades governamentais, ele se soltava. Eis como Casuhê relata uma apresentação do sogro para o interventor federal do Paraná, Manuel Ribas:

Senhor interventor, senhora autoridade, senhores secretários, vejam o que o Norte do Paraná produz e não tem estradas para que os japoneses transportem a sua produção. Eu estou pedindo aos senhores que façam estradas de Londrina a Curitiba, de Londrina a São Paulo, para que a produção possa ser escoada. Tudo isto está sendo produzido no Norte do Paraná e não tem como sair. Olha, eu vou mostrar: esse sítio aqui é de fulano de tal... Olha, o senhor interventor andando no sítio dele. Esse que está atrás, é o sr. fulano de tal, secretário disso... esse daqui é fulano, secretário daquilo... esse é fulano, secretário de tal coisa... esse daqui é ... filha da mãe, esqueci o nome... (CESARO, 2007. P. 104).

As circunstâncias, os objetivos, e o estilo de narração de Udihara fazem parte da biografia social de suas imagens. Ela nos fornece elementos que tanto contribuem para a compreensão de aspectos factuais de seus usos e contextos, quanto estabelecem referências para exploração fabular destas mesmas imagens. As informações disponíveis não são exaustivas e não dão conta das inúmeras lacunas que elas próprias deixam entrever. É possível imaginar, por exemplo, discursos plausíveis que Udihara aplicava na venda das terras, ainda que não se tenha nenhum registro dos mesmos. A prática de comentar as imagens durante a projeção não deixa também de evocar a figura do *benji*, narrador tradicional japonês do cinema silencioso. Assim, ao abordar tais imagens, tendo em conta sua biografia social, não pretendemos seguir fielmente as informações factuais, mas, sim, tomá-las como base para possibilidades de criação.

Ao lidar com materiais de arquivo amadores, é comum que cineastas empreguem o comentário verbal para (re) contextualizar, organizar o material, ou atribuir e criar significados às imagens. Peter Forgács, cineasta conhecido por seu trabalho junto a arquivos amadores e familiares, é um exemplo significativo³⁰. Em seus filmes, é comum que a narração divida a cena com outros procedimentos também exógenos às imagens, como a música, letreiros, e mesmo os ruídos de sala ou de ambiente, já que as imagens eram todas silenciosas. Por isso, ainda que presente, a narração não assume a exclusividade ou o protagonismo, mas encontra-se combinada aos demais elementos. Vejamos como a narração é concebida e executada no filme *O Êxodo do Danúbio* (*Danube Exodus*, 1998).

Majoritariamente composto pelas filmagens de Nándor Andrásovits, capitão do barco *Erzsébet Királyini* (*Queen Elizabeth*) e “cineasta amador persistente”³¹, o filme narra duas viagens pelo rio Danúbio no contexto da 2ª guerra mundial. A primeira viagem transporta 900 judeus eslovacos e austríacos com destino à Palestina, e a segunda conduz alemães bessarábicos de volta à Alemanha, devido à ocupação soviética.

Um aspecto que logo chama atenção na construção da narração é o fato de existirem duas vozes narradoras, uma feminina e outra masculina. Trata-se, portanto, de um caso de polifonia. Cada uma das vozes assume pontos de vista e funções distintas. Na primeira parte do filme, que retrata a fuga de judeus para a palestina, a voz feminina transmite informações contextuais, determinando datas, acontecimentos, bem como aspectos objetivos sobre os percalços da viagem e a condição dos refugiados. Já a voz masculina reproduz trechos do diário de um dos passageiros, cuja natureza descritiva, no entanto, não deixa de ressaltar o relato na primeira pessoa e seu caráter subjetivo. Na segunda parte, que se ocupa da viagem de camponeses alemães da Bessarábia (Romênia) para Alemanha, as vozes se invertem: o homem narra os aspectos informativos e objetivos, enquanto a mulher lê o diário de uma das exiladas alemãs.

³⁰ Cineasta e artista multimídia húngaro, Forgács é autor de dezenas de filmes, muitos deles realizados a partir de filmagens amadoras encontradas em arquivos ou que ele próprio adquiriu ao longo dos anos. Realizou também ficções, instalações e performances. Sua obra, ainda pouco conhecida no Brasil, adquiriu certa ressonância a partir da retrospectiva realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2012, sob o título *Peter Forgács: Arquitetura da memória*, organizada por Patrícia Rebello e Rafael Sampaio. Relevante também é o livro editado por Bill Nichols e Michael Renov, *Cinema's Alchemist: The films of Péter Forgács*, do qual alguns dos artigos foram traduzidos para o catálogo da referida retrospectiva.

³¹ A expressão é utilizada pelo próprio Forgács, em letreiro sobre a imagem, ao apresentar o personagem do capitão, logo na sequência inicial do filme. Ao adotar o termo “cineasta” (*filmmaker*) para caracterizar a atividade do capitão, Forgács não apenas o responsabiliza enquanto autor das filmagens, como notou Eduardo Scorel, mas também deixa em aberto a questão da consciência histórica do mesmo, de seu papel no curso dos acontecimentos. SCOREL, Eduardo. Camadas ocultas. In: REBELLO, P.; SAMPAIO, R. (orgs.). *Péter Forgács: Arquitetura da memória*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Pp. 110-113.

A opção por dois narradores reforça a diferença de registros entre o relato pessoal e a informação objetiva, e, de certa maneira, determina o gênero dos autores dos diários³². Fica-se com a clara impressão de que o diário da primeira parte pertence a um homem, enquanto que o segundo foi escrito por uma mulher. Curioso perceber que esta lógica dualista presente na construção das narrações, também caracteriza outros elementos do filme. A estrutura em duas partes, as duas viagens do *Queen Elisabeth*, ressalta o contraste entre duas fugas antagônicas no contexto da 2ª guerra mundial, a de judeus e de alemães. A colorização da película em azul e vermelho simbolizam sequências também opostas. O azul tinge os momentos prazerosos, a alegria presente e a felicidade perdida ou desejada: as danças no convés do barco, os sonhos e as lembranças. Enquanto que o vermelho – sinal de perigo e de sangue – dá o tom das imagens da guerra, a ascensão e o avanço nazista, mas também a ofensiva soviética.

Apesar do contraste estabelecido entre diferentes elementos do filme, não há, contudo uma hierarquia entre as partes (com a evidente exceção das colorizações). O discurso subjetivo não surge para deslegitimar, ou concorrer com o objetivo, e/ou vice-versa. E tampouco os exilados judeus e alemães são postos como vítimas ou algozes. Inclusive, a estrutura bipartida corrobora para este efeito, já que as viagens, uma vez bloqueadas, conservam sua especificidade histórica, cada qual respondendo a contextos particulares, ainda que envoltas pelo fenômeno geral da guerra e pela história particular da embarcação.

As narrações possuem, por outro lado, características em comum. Ambas são vocalizadas em tom neutro, independentemente dos conteúdos que veiculam. Seja um relato pessoal das condições dramáticas da viagem, ou os desenlaces burocráticos envolvendo decisões políticas, o ritmo, o volume de voz e as entonações pouco se alteram. A ausência de modulações emocionais – efeito até comum na composição de narrações – estabelece um código de neutralidade cujo efeito tem estreita relação com o papel desempenhando pela música. Sempre citada enquanto um dos principais recursos estéticos e narrativos dos filmes de Forgács, a trilha musical, composta por Tibor Szemző³³, é o principal elemento na articulação de climas e sentidos. De fato, em praticamente todos os momentos que surge, a

³² A título de comparação, vale lembrar de um caso brasileiro que emprega dois narradores. Em *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), Ferreira Gullar e o próprio Coutinho cumprem a função de narradores, cujas vozes se intercalam para expor, de um lado, as informações objetivas, à maneira de um narrador tradicional (Ferreira Gullar), e, de outro, as memórias do diretor do filme, cujas experiências *in loco* definem a natureza da fala. Coutinho relata a experiência do filme interrompido pelo golpe militar de 1964 em relação à versão de 1984. O filme é tanto sobre a história de João Pedro Teixeira e sua família quanto sobre a realização do filme, sua interrupção e retomada.

³³ As trilhas musicais composta por Szemző são evocadas em praticamente todos os artigos publicados no catálogo *Peter Forgács: Arquitetura da memória*, sendo caracterizadas como “estranhamente vigorosa” (NICHOLS, 2012, p. 12), “escassa e evocativa” (ROSENSTONE, 2012, p. 36), “partituras extraordinárias [que] colocam a trilha sonora em pé de igualdade com os visuais” (RENOV, 2012, p. 59).

narração está combinada com a música. Assim, a neutralidade do tom da voz *over* permite com que ela assimile, e deixe-se impregnar pela carga emocional estabelecida pela música. O resultado desta combinação estabelece um equilíbrio entre a dramaticidade do relato da viagem e a distância necessária aos fatos, sem a qual esta mesma experiência poderia assumir contornos demasiadamente pesados, ou um acento vitimizante.

É preciso considerar igualmente que nem todas as informações estão a cargo das narrações. Parte delas surge em letreiros cuidadosamente diagramados sobre as imagens. Eles estão distribuídos ao longo de todo o filme e assumem uma diversidade de funções, por vezes curiosas e inesperadas. Os letreiros apresentam os personagens, desde o próprio capitão e sua esposa, passando por alguns dos passageiros, a figuras significativas para os acontecimentos, como Aron Grünhut, responsável pelo aluguel do *Queen Elisabeth*. Pontuam datas e acontecimentos históricos, como a nomeação, por Adolf Hitler, de Jozef Tiso para presidente da Eslováquia, em 15 de março de 1939. Citam o cardápio servido a bordo durante os cruzeiros turísticos, e em alguns momentos reproduzem as palavras das pessoas captadas pela câmera de Nándor. Sobre a imagem de um homem que encara a lente, dedo voltado para si, a inscrição “Me? Ich? Ja?” surge enquanto leitura gesto-labial, mas sobretudo como lembrete da mistura de idiomas e nacionalidades que conviviam a bordo.

Um dos letreiros é responsável ainda pelo estabelecimento do código de recepção da narração masculina. A primeira leitura do diário é antecedida por um letreiro cuja fonte cursiva busca imprimir graficamente uma conotação mais pessoal. Nele, explicita-se a origem da informação apresentada: “*from a passenger’s diary*”. Segundos depois, a voz masculina reproduz exatamente o mesmo texto apresentado no letreiro. Reiteração inesperada, cujo efeito estético imediato é dar voz àquelas palavras que inicialmente são ouvidas pela “voz interior” de cada espectador. Ao mesmo tempo, a repetição enfatiza a palavra “Dachau”, intensificando a dramaticidade inerente ao imaginário por ela suscitado. Outro efeito consiste na identificação da voz masculina à leitura do diário, pois a partir daquele momento, de fato, suas intervenções consistirão na vocalização de informações atreladas ao lugar e ao tempo específicos do sujeito que esteve lá. Isto é, as informações ajudam a compreensão dos acontecimentos, e permitem com que se tenha ideia, por exemplo, do grau de consciência dos refugiados, bem como de suas expectativas e estados de espírito. Num certo sentido, a leitura do diário presentifica a experiência passada, e deixa entrever o devir histórico vinculado àquele momento, em contraposição à consciência histórica retroativa.

A utilização de dois narradores, um representando a “voz do filme” e o outro dando voz à experiência *in loco*, sintetiza o projeto e as intenções do filme, na medida em que é

possível interpretá-lo como a tentativa de restituir uma experiência particular por meio de uma perspectiva histórica. Importam tanto a contextualização dos acontecimentos, mediada pela apresentação dos antecedentes das viagens e as razões que as motivaram, quanto a descrição de eventos singulares, como o casamento a bordo, a preparação das refeições, os banhos no convés, tudo explicitamente balizado pela presença do capitão Andrásovits no controle da câmera. Não à toa que o reiterado gesto de individualizar os passageiros, seja pelo uso de letreiros de apresentação dos nomes próprios ou pelo recurso de congelar a imagem em rostos e fisionomias, mostra-se tão significativo. Se o tema mais amplo do filme são os deslocamentos massivos, em escala global, decorrentes da 2ª Guerra Mundial, as viagens a bordo do *Queen Elisabeth*, no entanto, não metaforizam ou ilustram esse fenômeno, mas sustentam suas particularidades, seus acontecimentos únicos, ressaltando o lugar e o papel desempenhados pelos sujeitos ali presentes.

A fim de testar as ideias exploradas até aqui, montei uma sequência na qual busco articular as filmagens de Udihara com o material captado para o filme, tendo como elemento estruturador a narração em *over*³⁴. O fragmento serve tanto como teste de montagem do que poderá ser sua versão no filme finalizado, quanto dispositivo cênico no momento das filmagens. Ao exibi-lo para meus pais, pretendo suscitar os imaginários sobre a trajetória de vida de meus avós, e portanto de que maneira eles próprios as interpretam. Corresponderiam a suas memórias, ou surgiriam igualmente como fragmentos fabulares de um passado próximo porém estranho?

O fato da narração ser endereçada à minha mãe estabelece referências para o nível de linguagem empregado. Uma certa informalidade caracteriza seu tom. A moldura retórica gerada pelo discurso endereçado permite com que a transmissão de informações contextuais, como a descrição da personalidade de Udihara e de seu papel na colonização, adquira uma casualidade que alivia o peso da função informativa que exerce. Trata-se, em certo sentido, de apresentar para minha mãe a figura de Udihara. Sustenta-se, no entanto, certa ambiguidade com relação aos limites deste efeito. Até que ponto determinada informação passa a interessar mais aos meus propósitos enquanto diretor (e portanto a responder aos interesses do filme), do que ao que está em jogo na relação entre mãe e filho? Sempre há o risco de evidenciar o simples efeito retórico de dirigir a fala a alguém, quando o que se deseja de fato é comunicar algo que não interessa à relação, mas que usa de seu campo interlocutório para se manifestar.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=FyxAgU6NIAo>

Assim, a fala endereçada torna-se um álibi, ou se quisermos, um efeito formal que visa “esquentar” a informação, torna-la mais próxima, menos didática, imbuída do afeto das relações interpessoais. De todo modo, a moldura retórica sempre buscará equilibrar-se sobre esses dois efeitos: por um lado, diz respeito à relação dos personagens em jogo na interlocução, e, por outro, procura atender às necessidades e intenções discursivas do filme.

A realização do fragmento fílmico tornou evidente a importância que o som possui no trato com imagens de arquivo silenciosas. A questão se impõe na medida em que a “naturalidade” oferecida pelo som direto inexistente. Filmagens cujo som apresentam problemas técnicos graves também suscitam questionamentos semelhantes. É necessário refletir a respeito das possibilidades que se apresentam quando o som é inexistente ou então inutilizável em suas características originais. Dentre as estratégias mais comuns, estão a manutenção do silêncio ou o acréscimo do ruído típico dos projetores analógicos, como que simulando o som ambiente no momento da exibição. Tais opções orientam-se pela noção de fidelidade técnica ao material original, mesmo que factualmente não correspondam às situações sonoras onde eles eram exibidos. Sabe-se, por exemplo, que os filmes silenciosos jamais eram projetados sem acompanhamento musical. Além disso, havia toda gama de ruídos de sala provenientes das pessoas reunidas, como conversas, movimentações, barulhos corporais. Por serem exógenas ao filme, estas paisagens sonoras, é claro, estão perdidas para sempre, e qualquer tentativa de reconstitui-las não deixaria de ser igualmente um exercício de imaginação e codificação.

Inicialmente, optei em manter o silêncio das imagens. Com exceção da narração, não acrescentei nenhum outro som. Antes de corresponder a uma escolha conceitual que pretendo levar à cabo na elaboração subsequente do filme, foi a maneira encontrada, inicialmente, para por a prova a pertinência das imagens de arquivo. Corresponde a uma espécie de “grau zero” da composição sonora, útil para desenvolver junto à musicista e ao editor de som possibilidades formais para a elaboração sonora das imagens de arquivo. Trata-se, portanto, de uma opção temporária, que nem por isso deixa de ser, entretanto, uma das possíveis estratégias disponíveis para o som.

A obra de Peter Forgács permite também observar possibilidades do uso do som em imagens de arquivo silenciosas. Dentre os elementos sonoros mobilizados em seus filmes, encontram-se a música, as narrações, os ruídos de sala e as paisagens sonoras, bem como breves momentos de silêncio. Já dissemos um pouco sobre a importância da música em *O êxodo do Danúbio*, e, de fato, este é o recurso sonoro mais significativo do filme. Os temas musicais atravessam cenas, formando a base sonora sobre a qual os demais elementos se

somam. A música se impõe enquanto unidade dramatúrgica ao se desdobrar através de momentos cujos sentidos são evidentemente díspares, mas que, se analisados estruturalmente, formam as sequências narrativas do filme. Na primeira metade, que aborda a viagem dos judeus à Palestina, é possível identificar seis peças musicais distintas, além da breve composição presente no prólogo. Cada uma delas identifica-se com um bloco narrativo específico. É possível, por exemplo, identificar a primeira peça com a apresentação dos antecedentes históricos e circunstâncias da viagem, enquanto que as demais, cada qual, se relaciona à determinada etapa da viagem.

Os ruídos encontram-se tanto combinados com a música, como também nos momentos de transição de uma peça musical a outra. Dentre os sons mais utilizados estão o barulho de água, em diferentes estados de agitação, ruídos característicos de uma embarcação, como apitos e campainhas, o vapor expelido pelas chaminés, o motor em funcionamento. Esta seleção parte dos elementos visuais presentes nas imagens. São elas, portanto, que evocam e justificam os ruídos, que assim utilizados conservam seu caráter objetivo. Isto é, inexiste, por exemplo, sons abstratos, cujo referencial concreto não somos capazes de identificar. Como comenta Andréa França, “os efeitos sonoros (...) têm o papel de reparar e restituir a *anima* dessas imagens silenciosas, como se o som devolvesse ao documento sua “lembrança sonora”” (FRANÇA, 2012, p. 88). No entanto, não se trata da restituição sonora absolutamente fiel aos elementos da cena. Não se busca reproduzir ou simular o som direto, já que geralmente se opta pela escolha de um único ruído, ignorando as demais fontes sonoras visíveis na imagem. Trata-se do uso, portanto, estilizado dos ruídos, que se ancora nas imagens para se manifestar, mas simultaneamente mantém com elas relativa autonomia.

É possível argumentar que a utilização de ruídos provenientes da diegese reitera os sentidos já vigentes, sem acrescentar camadas semânticas que resultariam, por exemplo, da articulação entre sons e imagens não-coincidentes. Esta possibilidade, que procura estabelecer relações dialéticas entre ambos, privilegia o aspecto discursivo das cenas, na medida em que as imagens são interpretadas enquanto signos cujos sentidos, até certo ponto, as transcendem. Se sons de guerra, por exemplo, fossem adicionados às imagens da viagem, certamente causariam interpretações que ultrapassam o conteúdo propriamente visual das imagens.

A opção por manter coincidentes som e imagem parece atender às prerrogativas narrativas e destacar os sentidos endógenos das cenas. Procura-se preservar as características originais das imagens, sem o intuito de interpor sentidos ou interpretações por meio do som. Ainda assim, seria equivocado deduzir que, ao se adotar ruídos diegéticos, estes deixam de possuir significações específicas. Ao analisar o filme de Forgács, torna-se evidente o quanto

as qualidades sonoras (ritmo, textura, timbre e volume) dos ruídos selecionados afetam o clima das cenas. Predomina no filme uma espécie de calma ou melancolia, típica talvez das longas viagens em que o tempo parece arrastar-se, gerada pelo uso ralentado das imagens em concordância com a composição minimalista, de efeito hipnótico, de Tibor Szemző. Harmonizando-se com tais elementos, os ruídos mantêm-se na mesma faixa de vibração e intensidade. A água, as gaivotas, os ruídos mecânicos do barco fazem parte desta paisagem sonora um tanto triste e melancólica que o filme constrói; e mesmo o som do motor, por si só potencialmente agressivo, parece operar suavemente.

Há casos também em que os ruídos adquirem um sentido evidentemente musical. Em certas passagens, a forma com que o som da água é manipulado cria um ciclo de repetições que estabelece um ritmo próprio. Este som agrega-se à base musical e, apesar de se manter identificável enquanto ruído d'água, passa a responder não mais à indexicalidade com a imagem, e sim ao efeito sonoro característico de uma pequena peça de música concreta. É possível perceber também um movimento inverso, isto é, a música atuando como ruído. De forma pontual, mas ainda assim eloquente, instrumentos de sopro evocam o ruído característico do vapor expelido pelas chaminés do barco, cuja imagem surge em momento oportuno a fim de tornar evidente o jogo entre música e ruído.

Montagem associativa e o discurso dos corpos

Planejo utilizar as imagens do trabalho rural, filmadas por Hikoma Udihara, em articulação com cenas de danças japonesas, executadas durante a festividade do *Bon Odori*. A intenção da proposta é privilegiar o corpo enquanto elemento fílmico capaz de mobilizar diferentes temporalidades e atividades, por meio da memória corporal e da manifestação cultural. A ideia é articular três universos distintos, ainda que relacionados, tendo como eixo formal a presença do corpo; em particular, o corpo idoso da minha avó. Os três universos são: o trabalho rural ao qual se dedicaram a maioria da primeira geração de imigrantes japoneses; as danças típicas executadas durante o *Bon Odori*; a figura de minha vó, seja na execução de trabalhos rotineiros, ou durante sua participação nas festas da comunidade nipo-brasileira.

A montagem é o principal recurso estilístico mobilizado para formalizar os sentidos criados pela combinação dos diferentes universos e temas. A noção de *montagem associativa* surge então como principal referência conceitual que orientará a forma de relacionar as imagens e os sons. Entende-se por montagem associativa a conexão e interposição de planos

cujos elementos estabelecem rimas visuais ou temáticas, responsáveis pelo deslocamento espacial e temporal no interior das cenas. Sua organização é modulada pelo princípio de semelhança, que estabelece núcleos de atração entre diferentes materiais, passíveis então de serem aglutinados a partir de um elemento em comum. No caso da sequência a ser explorada, os gestos corporais representam o principal elemento formal mobilizado.

Talvez um dos exemplos mais eloquentes dos usos e efeitos da montagem associativa pode ser encontrado na sequência inicial do filme *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000). Ao adotar o *gesto de catar* enquanto núcleo temático, narrativo e formal, Varda constrói, no começo de seu filme, um fluxo associativo que atravessa diferentes suportes, lugares e tempos. O desenvolvimento associativo da sequência é exemplar. Partindo do verbete *glaneur*, encontrado no *Nouveau Larousse Illustré* (como é importante para a cineasta a definição concreta de seus materiais!), a cena destaca uma reprodução da pintura *Les Glaneuses*, de François Millet, para então se deslocar até onde o original está exposto, no Museu d'Orsay. Os elementos visuais da pintura, suas personagens femininas abrigadas pelo cenário rural, criam a rima para cena seguinte, onde uma mulher de origem camponesa é entrevistada em um campo recém colhido ou à espera da próxima safra. Esta mulher confirma a ancestralidade da atividade de catar, reverberando assim a ideia que a própria pintura já evocava, na medida em que data de meados do século XIX. A mulher reproduz o gesto de catar, simulando e atualizando a presença dele. Intercalado ao gesto, no momento exato em que ela toca o solo com a mão, surge por um breve momento uma imagem de arquivo P&B, onde um grupo de mulheres inclina-se igualmente em direção ao chão. Na sequência, surgem outras duas imagens pictóricas, representando o final da colheita e a saída do campo, para em seguida retomar a situação da entrevista, por meio de um plano frontal da casa da personagem.

Imagem 5 – Frames da sequência inicial do filme *Os Catadores e Eu*

Fonte: *Os catadores e Eu* (Agnès Varda, 2000)

Esta breve passagem é elucidativa quanto à forma com que os materiais são utilizados na montagem associativa. Cada plano cumpre a função de, ao mesmo tempo, atender às demandas narrativas, na medida em que se relaciona com o desenvolvimento do tema, e estabelecer relações formais com os planos vizinhos, de modo a criar um fluxo visual no qual as imagens são atraídas pela imagem anterior e introduzem a seguinte. Esse procedimento evidencia-se, particularmente, na maneira com que as imagens pictóricas estão presentes no trecho em questão. Antecedida pela filmagem de arquivo P&B, a primeira reprodução pictórica também aparece sem cores. Trata-se de uma rima temática, fundada na repetição do gesto, mas também cromática, cuja referência é a reprodução monocromática presente no *Larousse* (ainda que a pintura seja distinta). Um movimento de *tabletop* no interior da imagem desloca o enquadramento para um grupo de mulheres, em que uma delas carrega sobre a cabeça um apanhado de trigo. A ação de transportar os grãos introduz a imagem seguinte, onde mulheres parecem deixar o campo em estado de urgência (posteriormente saberemos que fogem de uma tempestade), carregando o resultado da coleta. Esta imagem, no entanto, é colorida, e apesar de não possuir nenhum vínculo temático-gestual com o plano seguinte, segundo modelo empregado até então, sua paleta de cores é muito próxima daquela encontrada na imagem subsequente – a casa da personagem entrevistada –, estabelecendo com ela, então, uma rima cromática.

A habilidade em tecer associações visuais, conceituais e narrativas é um aspecto bastante reconhecido em *Os Catadores e Eu*. Jean-Claude Bernardet utiliza a expressão

“célula base”³⁵ para se referir ao elemento por meio do qual as associações estão estruturadas. Assim, o gesto de catar corresponde a uma célula base, que na medida em que se “prolifera”, isto é, desdobra-se sob diversas abordagens, suportes e sentidos, cria as associações, cuja principal consequência, segundo o autor, é gerar o efeito de espontaneidade encontrado no filme. Partindo de outros referenciais, Sarah Yakhni faz uso do termo *leitmotiv* ou “linhas de força” para igualmente se referir à presença do gesto de catar.³⁶ “Todo esse primeiro andamento do filme se compõe pelo gesto, é ele a linha de força das cenas – em seu movimento esculpe os corpos, une temporalidades diferentes, se lança no caminho da memória, resgatando sentidos adormecidos” (YAKHNI, 2014, p.163).

Independentemente da nomenclatura adotada, o que se percebe ao analisar a sequência é a importância que os elementos formais assumem na criação da montagem associativa. Ainda que as imagens, em seus diferentes suportes e modos de abordagem, estejam à serviço do desenvolvimento discursivo e narrativo do tema, esta construção se realiza pela articulação entre formas análogas presentes nas imagens, seja o gesto, sob determinado enquadramento, à unidade cromática. Somada à presença da narração em *over*, cujo papel estruturante é impossível ignorar, encontra-se a fluidez da montagem, que devido às associações que articula, parece se desdobrar “naturalmente”, como se obedecesse à lógica interna dos materiais. Sabemos, no entanto, que esse efeito de naturalidade, ou como diz Bernardet, a sensação de espontaneidade narrativa, são construções (minuciosas, como pudemos observar). A tensão formada pela coerência interna dos materiais com o livre uso de associações é responsável pela sensação de liberdade e pelo senso de coerência que revestem o filme. Como se esta tensão fosse capaz de amalgamar a dimensão subjetiva que organiza as associações narrativas com a dimensão objetiva própria da imagem cinematográfica. Em outras palavras, elas parecem representar a aliança possível entre o imaginário pessoal e a realidade do mundo.

A montagem associativa busca conciliar as demandas narrativo-discursivas do tema com as características formais das imagens. Se esta relação é rompida há sempre o risco de

³⁵ No próprio texto, simplesmente intitulado *Os catadores e eu* (BERNARDET, Jean-Claude. *Os Catadores e Eu*. In. *O Movimento Perpétuo do Olhar - retrospectiva* (catálogo). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. Pp. 25 – 27), Bernardet comenta que o termo é extraído do livro de Noel Burch, *Práxis do Cinema*. No livro, ao analisar o segundo romance de Robbe-Grillet, *Le voyeur*, Burch apresenta a noção da seguinte forma: “ele criou um tipo de narrativa “prolífica”, que, como um cristal, cresce a partir de uma *ideia-célula*, para formar um conjunto absolutamente coerente, mesmo em suas contradições” (BURCH, 1969, p. 174 – grifo nosso).

³⁶ YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Agnès Varda: o documentário como escrita para além de si**. São Paulo : Hucitec : Fapesp, 2014. Pp. 154-180. O termo *leitmotiv* é tomado de empréstimo do livro de Renato Cohen, *Work in Progress na cena contemporânea*, no qual o autor sugere traduzi-lo como “linha de força”, e adota o conceito como uma das bases do desenvolvimento do *work in process*.

um mero formalismo, como não raro encontramos em peças publicitárias que brincam com a semelhança visual entre formas fotograficamente representadas. Nesse quesito, é possível considerar que existem variados graus de “evidenciação” das rimas visuais. Elas podem ser mais, ou menos, determinadas e perceptíveis. A rima operada pelo gesto de catar, por exemplo, é mais evidente do que a rima cromática que une as cores da pintura com o plano da casa. Entre a surpresa e a previsibilidade que a combinação de imagens pode gerar, manifesta-se, entretanto, o efeito de fluidez característico desse tipo de montagem.

Tal efeito é resultante das analogias visuais que conectam diferentes espaços e temporalidades, na medida em que operam a passagem entre materiais declaradamente distintos. Chris Marker, outro praticante assíduo da montagem associativa, apresenta, em *Sem Sol* (Sans Soleil, 1984), inúmeros exemplos destas “rimas de transição”. Ao articular filmagens realizadas na África – Cabo Verde e Guiné-Bissau – com outras, captadas no Japão, o cineasta empreende relações entre os mais variados aspectos das imagens. São tecidas analogias entre semelhanças fisionômicas, gestos e olhares. Os pares de frames abaixo, onde estão justapostos planos montados em sequência, ilustram alguns destes casos, onde combinações inusitadas dividem espaço com relações mais usuais.

Imagem 6 – Duplas de frames de cenas montadas em sequência, em *Sem Sol*

Fonte: *Sem Sol* (Chris Marker)

A fluidez se deve ao fato de que, ao justapor as sequências, não há a formalização de seus finais e começos. As rimas permitem com que as cenas se sucedam “em ato”, sem a necessidade de delimitar claramente seus limites, como a utilização de *fades* e de planos de passagem o fazem. Outros elementos filmicos concorrem também para a efetivação desse efeito, em particular, a homogeneidade sonora entre as cenas. Entretanto, a fluidez criada por estas rimas não se baseia na simples continuidade visual, na passagem direta entre as imagens. Há, sim, uma suspensão no momento em que as imagens se sucedem, interpondo ao mesmo tempo uma relação de semelhança e diferença entre elas.

As semelhanças conectam as diferentes sequências ao mobilizar elementos em comum. A fisionomia de uma boneca japonesa encontra um correspondente expressivo no rosto da menina africana. Este surpreendente achado visual deve-se, fundamentalmente, à maneira análoga com que as imagens estão estruturadas: o enquadramento em plano médio, o isolamento da figura, o olhar em direção à câmera. A manifestação das semelhanças depende, portanto, da representação fotográfica das imagens, sem a qual não seria possível sequer distinguir quais elementos estão em jogo na comparação.

Se as semelhanças entre elementos da imagem efetivam as rimas visuais, são suas diferenças que, igualmente, tornam possíveis tais rimas. A semelhança só pode se constituir num campo de diferenças. E, no fundo, quanto mais distintas forem as imagens, mais poderosa a rima se torna. É o mesmo princípio adotado na avaliação de versos poéticos tradicionais, em que rimas compostas por palavras de diferentes classes gramaticais despertam, em geral, maior interesse. A tensão entre diferenças e semelhanças é, portanto, o pressuposto básico para composição de rimas visuais.

A diferença entre as imagens é também o fator que modula a criação dos sentidos. Imagens com diferentes temporalidades, espaços, temas e bitolas, quando justapostas, estabelecem novos sentidos justamente pelo atrito entre suas características distintas. Os sentidos, naturalmente, desdobram-se caso a caso, com significados delimitados e outros mais abertos. No exemplo da cena de *Os Catadores e Eu* analisada acima, o uso do material de arquivo cria um sentido circunscrito, que visa argumentar em favor da ancestralidade da atividade de catar. Frente ao momento presente, em que cabe à senhora apenas simular o gesto de catar (ou talvez, atualizar a memória corporal), irrompe o passado, quando o mesmo gesto mostra-se em seu vigor enquanto ação viva no cotidiano dos camponeses. Já as rimas elaboradas por Chris Marker possuem um sentido mais vago, melhor compreendido não tanto na especificidade dos casos isolados, mas no conjunto formado pela estrutura narrativa como um todo. Esta maneira de conectar cinematograficamente a África ao Japão compõe o

discurso poético do filme, que busca diluir os contrastes entre dois universos tão distintos, mas, simultaneamente, preservar suas diferenças, ou até mesmo, ressaltar sua polaridade. Tal proposta, contraditória em si, é explicitada na narração: “Meu constante vai-e-vem não é a procura de contrastes. É uma viagem aos dois extremos da sobrevivência.”³⁷

A combinação entre os materiais de arquivo de Hikoma Udihara, com a execução das danças coletivas no *Bon Odori*, e as cenas com minha vó, trabalha com diferentes temporalidades e ações corporais. A ideia central que orienta a construção da cena é a relação existente entre o universo do trabalho camponês e os movimentos executados nas danças tradicionais japonesas. O *Bon Odori* é a oportunidade na qual a comunidade nipo-brasileira, com sua diversidade de fisionomias, mestiçagens e faixas etárias, pode se manifestar. A festividade ocupa o espaço múltiplo e coletivo da comunidade, onde, ao celebrar sua própria história, faz referência direta à condição original de seus participantes enquanto trabalhadores rurais. As coreografias buscam reproduzir, de forma estilizada, os gestos empregados no trabalho com a lavoura: carpir, colher, carregar, limpar as mãos. Dada a origem camponesa de grande parte dos imigrantes japoneses que vieram ao Brasil, as danças do *Bon Odori* não deixam de ser, portanto, a atualização e encenação corporal de suas trajetórias.

Utilizando as filmagens de pesquisa e as imagens de Udihara de que disponho, realizei mais uma cena a fim de experimentar as ideias até aqui desenvolvidas³⁸. A cena utiliza-se da montagem associativa, onde os gestos corporais assumem a função de conectar os planos. São eles que fundamentam as rimas visuais. Reaparece também o uso da fotografia em cena, já analisada no primeiro capítulo. As fotografias, de fato, desempenham um papel central na sequência, já que, ao atuarem como um elemento ao mesmo tempo interno e externo à cena – interno, já que é mobilizada na própria locação, e externa, na medida em que sua imagem projeta para outro tempo-espço –, permite com que a passagem ao material de arquivo ocorra de maneira mais fluida. O trecho articula diferentes temporalidades relacionadas às ações de dançar e trabalhar, em que a noção de passado resulta da combinação entre tradição cultural, o mundo do trabalho característico da imigração, e os corpos idosos.

A cena montada, no entanto, ainda está incompleta. Algumas das imagens não são exatamente as que pretendemos utilizar no processo de edição, já que planejamos filmar uma vez mais o *Bon Odori*. Em particular, há um plano a ser realizado, cuja sugestão surgiu das filmagens de pesquisa. Trata-se do que denominei “retratos em movimento” dos dançarinos,

³⁷ Trecho extraído da edição em DVD do filme, lançada pela *The Criterion Collection*.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EmcD3ALJkMI>

já que, devido ao próprio movimento circular da dança, um mesmo enquadramento fixo serve de moldura para que sucessivamente eles parem por um momento frente à câmera, dando lugar, em seguida, ao próximo dançarino. Esta é a maneira escolhida para compor um retrato de grupo da comunidade nipo-brasileira, apresentando sua diversidade fisionômica e etária. Pretendo filmar também a execução de uma das danças do *Bon Odori* de maneira didática e estilizada, desvinculada da situação da festa. Sobre um palco, de modo a se relacionar com a imagem de arquivo de Udihara, uma senhora, trajando *yukata* (kimono de verão), encena os gestos da dança lentamente, como uma professora a ensinar os passos. Esse recurso cênico visa tornar mais evidente a relação entre a coreografia da dança e os movimentos do trabalho no campo. Ao isolar o corpo do contexto da festa, é possível decompor os gestos, representá-los visualmente com didatismo, e, no limite, transcodificá-los de seu aspecto puramente coreográfico.

Outra questão que a realização do trecho suscitou diz respeito às músicas executadas ao vivo, que acompanham as diferentes danças, e como trabalhar com a sonoridade da sequência de modo a manter a coerência entre canção e coreografia e, ao mesmo tempo, criar fluidez entre as passagens dos planos. Esses dois aspectos podem entrar em contradição, já que provavelmente não será possível montar a cena com planos de uma única canção, e tampouco é justo desvincular a coreografia de sua música correspondente. O risco aqui é deturpar o sentido da dança sem explicitar a intervenção formal operada pelo filme, já que uma música poderia combinar, em termos de ritmo, com os passos de outra dança, sacrificando, no entanto, o significado da letra.

Dentre as possibilidades formais para lidar com essa questão, uma solução mais simples seria utilizar planos de passagem, como, por exemplo, espectadores assistindo às apresentações, nos quais diferentes músicas pudessem ser montadas em relativa continuidade, sem que se perceba a ruptura entre o final e o começo delas. Outra opção é compor uma música extra que, sobreposta às demais em termos de timbre e equalização, mas que ainda mantenha elementos em comum, crie uma unidade sonora capaz de conectar as canções, e consequentemente os planos e os diferentes universos.

Roteirizada, no contexto do filme, a sequência ficou assim:

INT. BON ODORI STA. FÉ DO SUL-SP - NOITE

No Bon Odori, diferentes pessoas passam em frente à câmera, parando ritmicamente, seguindo os passos da dança; como se fossem retratos em movimento.

Outros planos mostram o conjunto da festa: o grupo de pessoas dançando em torno o Yagurá (torre central onde ficam os músicos).

Minha vó surge dançando em meio às pessoas. Insiro então uma fotografia em primeiro plano, na qual ela participa de uma festa do Bon Odori décadas antes.

MATERIAL DE ARQUIVO - UDIHARA

Um fragmento do material de arquivo de Udihara mostra um grupo executando danças do Bon Odori sobre um palco.

INT. PALCO DE TEATRO - DIA

Uma senhora, vestida à caráter (yukata), sobre um palco, executa os movimentos da dança, de forma lenta, cadenciada e didática.

De volta à festa, Vó executa a dança encenada pela senhora, junto com as demais pessoas. Entro em cena e tento seguir seus passos. Desconheço a dança e movimento-me desajeitadamente.

V.O.: É possível que meu avô pensasse constantemente na sua falência. É possível que pensasse, relacionando-a com a necessidade de seus filhos retornarem ao seu país de origem. É possível que imaginasse que eles enfrentariam dificuldades que lembrariam as suas próprias, quando chegou no Brasil na condição de camponês: o desconhecimento da língua, o excesso de trabalho, a separação familiar.

Como contabilizar o sentimento de uma falência? Como resumir o trabalho de uma vida toda, de empregado a arrendatário, e deste a pequeno proprietário? A mudança pra cidade, a educação dos filhos, a posse e a perda, as dívidas?

INT. BON ODORI REGISTRO-SP - NOITE

Nipo-descendentes de diferentes idades (gerações) assistem uma apresentação. Próximo ao rio, a festa ao fundo, pulo a cerca carregando uma lanterna luminosa. Dirijo-me cuidadosamente até a margem, e deposito a lanterna sobre a água.

V.O: Meu avô, quando estava próximo de morrer, sonhava com pescarias. Nelas, ele atravessa todos os rios pescando todo tipo de peixe. Tucunaré, corvina, piauí, dourado, piapara. E ao chegar em casa, suas irmãs iriam limpá-los e depois prepara-los com shoyu. E todos comeriam peixe com arroz branco. Seu pai voltaria de uma partida de beisebol, bêbado, vitorioso e feliz, trazendo doces pra família. Choveria no tempo certo e faria sol na medida exata. E o algodão brotaria com tanta força que todos que o vissem se admirariam e diriam que o japonês sabe sim o que está fazendo. E meu vô, nesse momento, se sentiria orgulhoso e pensaria no seu pai, que também deveria estar orgulhoso, assim como o pai de seu pai, e o pai dele...

Inúmeras lanternas deslocam-se, formando uma constelação nas águas escuras do rio.

A cena mobiliza a questão da memória por meio da presença e performance dos corpos. O corpo é o suporte e veículo de memórias relacionadas à dança e ao trabalho rural. Ele atualiza tais memórias, que se encontram em estado de potência, pela performatividade dos gestos, do ritmo, do tônus, em suma, pelos atributos que determinam as ações corporais. Sua disposição no espaço, e, no caso da representação cinematográfica, sua abordagem pela câmera, complementam sua construção enquanto manifestação visível da memória. O corpo é um dos materiais capazes de tornar concretos aspectos do passado, e assim ele trabalha com a questão formal da representação da memória individual e/ou coletiva.

Dada a concretude de sua representação audiovisual, a memória corporal mostra-se particularmente útil na abordagem de ações vinculadas a processos materiais, sejam eles relacionados ao mundo do trabalho, às práticas cotidianas, às manifestações artísticas, aos gestos e procedimentos alimentados pelo hábito, terríveis ou belos. Presa a um corpo específico, a memória corporal explora aspectos da história pessoal de seu intérprete, cujo corpo vivenciou as experiências que manifesta. Potencialmente, tais experiências espelham outras mais, análogas ou semelhantes, que em seu conjunto constituem uma experiência coletiva, social e histórica. Ao operar esta passagem, o corpo se torna elemento de conexão entre a trajetória pessoal e acontecimentos históricos a ele relacionados, e por ele evocados.

A mobilização da memória corporal no documentário relaciona-se com as noções de performance e encenação.³⁹ Ao reproduzir os gestos da colheita do algodão em um pé de primavera, por exemplo, minha vó não executa uma ação cotidiana, supostamente flagrada pelo dispositivo de filmagem. Ela desempenha tal ação para o filme e por causa dele. Sua ação só faz sentido quando compreendida em relação aos demais materiais e à narrativa fílmica. Ela portanto encena um aspecto de sua memória corporal, por meio da performance física que lhe é própria, para uma finalidade proposta pelo filme. Diferentemente da reencenação tradicional, geralmente empregada para reconstituir determinada situação com uso de cenários e personagens que emulam versões do passado, a encenação, neste caso, não esconde as contingências e intermediações que a representação da memória possui para se manifestar. Não é possível recuperar o passado, mas somente mobilizar suas inscrições, sob as circunstâncias que o ato no momento presente permitem.

O desempenho da performance do corpo é, portanto, fundamental para atualização da memória corporal. Se o desempenho for insatisfatório, simplesmente a relação entre ato e memória não se efetiva. Uma “amnésia corporal” acometeria a ação. Por outro lado, é possível afirmar que toda solicitação física demandada pelo documentário aos seus personagens corresponderia à manifestação da memória corporal, na medida em que mobiliza gestos, ações e procedimentos físicos pertencentes às trajetórias particulares e/ou coletivas desses personagens. Todo gesto preso a um corpo conta parte da história dele. Assim, o que diferencia um gesto de memória corporal de tantos outros que os personagens desempenham é o direcionamento interpretativo que a enunciação fílmica estabelece. Isto é, a opção, por parte do discurso fílmico, em designar para determinada ação o estatuto de expressão da memória, seja pelos códigos da encenação ou pela interposição de outros materiais ou procedimentos discursivos, como arquivos, narrações e recursos de montagem.

Dentre os procedimentos utilizados para representar a memória no documentário, o emprego do corpo pode ser considerado uma modalidade de encenação. A memória corporal

³⁹ A noção de performance, e suas derivações, tem recebido especial atenção na teoria do documentário contemporâneo. Primeiramente, o termo foi utilizado por Bill Nichols ao cunhar a expressão *modo performático* para designar um tipo de documentário fundado nas dimensões subjetiva e afetiva de representação da realidade, em que a imaginação, a sensibilidade e a emoção impregnariam a forma de representar os fatos (NICHOLS, 2001, p. 169-176). Stella Bruzzi, com uma abordagem semelhante, ainda que voltada particularmente para a presença do diretor em cena (*performer-director*) e para expressividade do estilo, se refere a uma variedade de obras como *documentários performáticos* (*performative documentary*) (BRUZZI, 2006, p. 194-218). Em ambos os casos, constata-se a oposição que esse tipo de produção estabelece com obras em estilo observacional, em que se defende a objetividade da representação da realidade e a possibilidade de não-intervenção do aparato técnico. Nesse contexto, a ideia de performance busca oferecer outra referência ao binômio autêntico/falso, ao adotar, como diz Clara Leonel Ramos, uma “tradição rouchiana”, em que se pressupõe a “criação compartilhada entre cineasta e os sujeitos filmados”, demandando assim diferentes performances de parte a parte (RAMOS, 2013, p. 9-24).

não esconde seu caráter deliberado, já que necessariamente faz referência a outra realidade, aos gestos e movimentos relacionados a outro contexto, inscrito sob a insígnia do passado ou do presente interditado, frente ao qual a encenação apresenta-se como alternativa de representação. Outro aspecto diz respeito à relação entre desempenho performático e o contexto de sua execução. Há sempre uma defasagem entre o passado de um gesto e sua atualização num corpo, por exemplo, mais velho ou situado em outro espaço ou circunstância. A expressão da memória corporal não visa restituir a natureza original de um gesto, mas delimitar a própria existência de uma memória, enquanto resíduo de uma experiência, e as possibilidades de sua manifestação. Nesse sentido, a escolha do lugar (locação) tem um papel decisivo nos resultados da encenação. Afeta tanto a predisposição dos personagens, e, conseqüentemente, sua performance, quanto os sentidos que o espaço propõe na relação com a ação desempenhada.

Ao abordar a encenação no documentário, Fernão Pessoa Ramos estabelece uma distinção em três tipologias, nas quais a influencia do espaço é determinante. São elas: a *encenação-construída*, a *encenação-locação* e a *encenação-atitude (encenação)*. Para o autor, o que distingue as três propostas de encenação é o grau de indeterminação que a cena está sujeita quando realizada em estúdio ou em locação. O estúdio, separado do mundo externo, blinda a cena de imprevistos, estabelecendo uma “heterogeneidade radical” entre o campo e o fora-de-campo da imagem. Este é o caso da *encenação-construída*. Já a locação, enquanto espaço homogêneo à vida dos personagens, cria uma resistência entre a encenação e a “intensidade do mundo”. Como se, ao optar por um espaço real, mesmo que uma ação seja pré-concebida e executada segundo a solicitação do diretor – como ocorre na *encenação-locação* – ela está sujeita às influências que o espaço potencialmente traz à cena, sejam fenômenos incontrolláveis, como o clima, o som, os objetos e seres, ou enquanto disposições específicas sobre os personagens.

A proposta de Fernão Ramos destaca também a importância que o papel da câmera desempenha na modulação da encenação. Até mesmo o destaque que o espaço das ações (estúdio ou locação) recebe em sua classificação está vinculado à função que a câmera desempenha na construção da cena. Se é possível argumentar que na ficção mais tradicional, realizada em estúdio, o mundo cênico se organiza a partir do enquadramento da câmera, ponto de partida para se conceber a iluminação, a direção de arte e a *mise-en-scène* dos atores, a *encenação-construída* estaria fundamentada por tal pressuposto. A câmera adquire certa ubiquidade, por meio da qual é capaz de ocupar posições privilegiadas, expressas pelas possibilidades da decupagem. Já, ao filmar em locação, os limites colocados pela disposição

espacial dos lugares impõem certas restrições aos pontos de vista que a câmera dispõe. Ao invés de construir um universo em torno de si, a câmera passa a se inserir num mundo pré-existente. Esse fato em si já pressupõe um outro tipo de abordagem pelo cineasta. Sua engenhosidade consistiria então em obter melhor proveito dos limites que o espaço físico lhe coloca. Mesmo assim persiste a diferença fundamental entre selecionar um ponto de vista possível na geografia e arquitetura dos lugares tendo em vista uma ação pré-combinada, ou optar por um lugar potencialmente capaz de “flagrar” uma ação imprevisível, ainda que performativa, e portanto, passível de ser classificada como *encenação*.

O lugar original da experiência vivida torna-se referência central a partir da qual os significados de outros espaços se definem. Mesmo quando não está presente, a locação original figura como paradigma imaginário que orienta a utilização das demais. Atua como modelo de comparação, na medida em que o grau de semelhança ou diferença à ela acaba modulando os sentidos dos espaços, seja na tentativa de emular suas características ou então propor significados resultantes do contraste entre o espaço original e o local selecionado para filmagem.

Ao abordar o universo do trabalho em frigoríficos industriais franceses, o documentário *Entrée du Personnel* (Manuela Fresil, 2011) adota a encenação da memória corporal dos operários como recurso expressivo. Verdadeiro estudo visual dos gestos do trabalho fabril, o filme propõe aos personagens que executem os movimentos empregados na realização de suas respectivas funções no trabalho. Os locais escolhidos para tais ações são paisagens do bairro industrial onde os frigoríficos estão instalados: uma praia da região e a fachada da empresa, junto à rodovia. Voltados para câmera, os personagens realizam gestos no ar.

Cada uma das situações possuem características peculiares, apesar de que ambas evidenciam o caráter performativo da encenação. No caso da praia, os gestos se inserem no que supostamente seria uma situação de lazer, formada por um grupo de mulheres e crianças; não fosse o momento em que, voltadas para câmera, elas passam a comentar o tipo de trabalho que executam, destacando a repetição dos movimentos e suas consequências negativas para saúde física dos operários, enquanto uma delas – posicionada ao centro – realiza gestos mecânicos com os braços. A interposição de um gesto de trabalho em um espaço de lazer estabelece um contraste relacionado sobretudo aos impactos que o trabalho exerce sobre as demais atividades dos operários, como se levassem para outras dimensões de suas vidas as consequências exercidas pelo trabalho sobre seus corpos.

Já na situação em frente à empresa, um grupo de homens paulatinamente entra em quadro, compondo um fileira perpendicular ao eixo da câmera, e em silêncio, começam, um a um, a realizar diferentes gestos no espaço a sua volta. Aqui, diferentemente da situação anterior, não há qualquer referência a outra atividade que não a realização da encenação. A escolha do espaço remete ao interior da fábrica, onde já vimos os trabalhadores em suas funções. Cada um dos homens então executa um gesto singular, diferente dos demais, realizando-o em ciclos repetitivos. Não há cortes na cena. Toda ela se desenvolve num único plano aberto do grupo. Inicialmente estáticos, os operários passam a se movimentar seguindo uma ordenação, ainda que não seja absolutamente rigorosa. Na medida em que os gestos se desdobram na duração do plano, a movimentação em conjunto adquire uma conotação coreográfica inusitada. Uma orquestra de gesticulações ao mesmo tempo regrada e convulsa.

Outro aspecto importante das cenas é a ausência de anteparos materiais que sirvam de referência para execução dos movimentos. Se minha vó, ao encenar a colheita de algodão, possuía o pé de primavera atuando como objeto concreto para aplicação dos gestos, aqui os corpos dispõem apenas deles próprios, e a referência para a realização dos gestos é a imagem mental projetada por cada personagem. Assim, ao acompanhar a movimentação dos corpos, abstraída da presença das máquinas, constata-se a dificuldade em simplesmente identificar a finalidade dos gestos. Eles se apresentam como que esvaziados de sentido, reproduzindo a alienação a que estão submetidos neste regime de trabalho. A título de comparação, se o trabalho camponês, com seus gestos paradigmáticos do preparo da terra e da colheita, podem ser transfigurados em passos de uma dança coletiva, aqui, a especialização do trabalho fabril – encenada nos moldes de uma coreografia performática – inviabiliza tanto esse caráter coletivo, no qual as pessoas compartilham de uma mesma ação, quanto a relação entre gesto e função.

O gesto assim esvaziado tampouco permite a construção, pelo espectador, de imagens mentais no espaço da cena. Se não é possível saber para qual finalidade atende um gesto, como restituir seu lugar e elementos de origem? Efeito inverso ocorre, por exemplo, nas encenações da memória corporal dos antigos funcionários da prisão política apresentada no documentário *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (*S21: The Khmer Rouge Death Machine*, Rithy Panh, 2003). Ambientada na própria locação original, uma antiga escola convertida em prisão, e atualmente transformada em museu dedicado à memória do genocídio cometido pelo regime Khmer Vermelho (1975-1979), as encenações buscam representar os procedimentos padrões dos carcereiros no trato dos prisioneiros. Uma rotina de violência,

maus tratos e indignidade, representada com uma aparente falta de escrúpulos pelos próprios agentes.

Em uma sala vazia, filmada em plano geral, o personagem reproduz fisicamente os gestos de checar travas, verificar a disposição dos presos, movimentando-se pelo espaço, agachando, emitindo ordens. Suas ações estão apoiadas na fala, que varia, se quisermos, entre um registro épico, ao descrever as ações que realiza, e outro, dramático, quando se dirige aos supostos presos. Tais procedimentos vão construindo pouco a pouco, mas de forma bastante eloquente, os elementos imaginários evocados pelas ações. Enquanto espectadores, somos capazes de compor a imagem mental dos presos deitados, acorrentados, suas roupas, e até mesmo suas disposições de ânimo. Tal dispositivo assemelha-se ao efeito obtido em um palco de teatro, onde o ator, sem o auxílio de qualquer cenografia, é capaz de evocar através da fala e dos gestos os elementos invisíveis com que se relaciona, tornando-os presente para a imaginação do observador.

Comentários finais

O presente trabalho nutriu-se do desejo de refletir a respeito da prática cinematográfica a partir de um projeto cujo significado e importância pessoais são evidentes. Assim, parte significativa do seu esforço voltou-se para busca da melhor decisão possível na realização do filme, a partir de suas características e potencialidades. É certo que a pesquisa acadêmica pode contribuir para criação cinematográfica de inúmeras maneiras, desde a consciência do lugar que a obra ocupa junto à história e às tradições com as quais possui afinidades, à análise atenta de suas opções estilísticas frente às possibilidades apresentadas por outros filmes e abordagens teóricas. De certo modo, a estrutura da dissertação em si espelha essas duas opções. Se no capítulo introdutório, o documentário em primeira pessoa e o filme-ensaio se apresentam enquanto principais campos de referência, nos quais a problemática da relação entre sujeito, subjetividade e mundo se coloca em primeiro plano, repercutindo preocupações mais gerais sobre a expansão dos discursos subjetivos na contemporaneidade, o desenvolvimento de cada um dos capítulos explora procedimentos específicos previstos na realização do filme, cada qual com suas questões e problemáticas particulares. Essa estrutura textual caracteriza-se por uma certa flexibilidade quanto sua unidade discursiva, já que, a cada tópico, novas questões surgem, sem necessariamente se relacionar com aquelas que as antecederam. A fragmentação resultante talvez decorra da própria tentativa em manter o mais próximo possível as experiências da realização fílmica e da pesquisa. Foi a forma encontrada para estabelecer pontos de contato circunscritos aos limites colocados pelos próprios temas, sem forçá-los, necessariamente, a cumprir um itinerário mais amplo, que os transcenderiam e dariam um aspecto mais totalizante ao trabalho.

Provocativamente, algum crítico literário já comentou que todo primeiro romance será autobiográfico. Sem assim prever, acabo por cumprir esta profecia no campo cinematográfico. Se dermos crédito às mitologias que determinam a gênese das coisas, é possível argumentar que o filme começou a ser elaborado no momento mesmo que meus pais partiram para o Japão. De lá para cá, já se vão 18 anos. Se comecei a filmar minha família no mesmo ano em que ingressei no curso de cinema, em 2007, naturalmente não se trata de uma coincidência. Mas tampouco assume um caráter premonitório. Aproveitava a oportunidade de treinar meus novos conhecimentos na câmera amadora que acompanhou meu pai em seu breve retorno do Japão. Das primeiras ideias sobre o filme, escritas em um caderno datado de abril de 2015,

tenho dedicado minhas melhores horas desses últimos anos ao seu desenvolvimento e realização. A pesquisa de mestrado atravessa esta trajetória impondo uma outra dinâmica de trabalho, com prazos e demandas específicas. Nem sempre foi simples ou natural conciliar as duas atividades, ainda mais quando ambas se desenvolveram juntas, simultaneamente. Levou um tempo até que pudessem caminhar lado a lado, em relativo compasso. Ou talvez essa não seja a imagem mais adequada, na medida que a dinâmica que prevaleceu foi mais próxima de uma prova de revezamento. Às vezes o filme assumia a dianteira das propostas e ideias, para então entregá-las à pesquisa; que, por sua vez, avançava até certo ponto no qual o filme precisava novamente alcançá-la. Foi com este processo de estímulos cruzados, que pesquisa e filme se desenvolveram.

A maior aposta ao combinar criação, pesquisa e realização foi experimentar até que ponto, e de que maneiras, tais atividades poderiam enriquecer umas às outras, sem esbarrar nas armadilhas que permeiam esse tipo de imbricação. Uma delas consiste na busca de legitimação artística do trabalho por meio da argumentação e dos exemplos utilizados na pesquisa. Uma “defesa” do filme, baseada na legitimidade prévia das obras consagradas. Até certo ponto, senti essa pressão no momento em que estudava o filme-ensaio. Guiado pela admiração dos filmes geralmente classificados como ensaísticos, e pela positividade com que o conceito surge nas análises, buscava meios de transformar o filme em uma obra ensaística, mesmo consciente da contradição que esta postura programática representava frente à própria noção de ensaio. Foi necessário tempo, conversas e o amadurecimento das propostas do filme – segurança, afinal –, para compreender o tipo de contribuição que o filme-ensaio trazia para o filme, e consequentemente para a pesquisa.

Ao chegar no presente momento em que finalizo o mestrado, cristalizando no texto discussões que ainda aguardam sua concretização no filme finalizado, é possível argumentar que a dissertação – tal qual o roteiro – constitui um documento de processo, ao se adotar a perspectiva do filme. Encerro a pesquisa no momento em que me preparo para realizar as últimas etapas de filmagem. Por isso anexo ao trabalho, encontra-se a última versão do roteiro, resultado do percurso até aqui percorrido. Ainda assim, esta versão permanece em contínuo processo de elaboração, tendo em vista o trabalho agora em curso na composição das narrações, e os últimos acontecimentos envolvendo a trajetória de meus pais, que, após tentativas malogradas de obter fontes de renda no Brasil, decidiram retornar uma vez mais ao Japão. É possível que os desdobramentos dessa decisão acarretem transformações estruturais na forma do filme, sobre as quais tenho dedicado meus presentes esforços.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In. **Notas de Literatura I**, Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. Pp. 15-45.
- ALPENDRE, Sérgio. **Documentário “Elena” traz jorro de imagens impressionistas**. Folha de São Paulo. 10 de maio 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1275922-critica-documentario-elena-traz-jorro-de-imagens-impressionistas.shtml>>. Acesso em: 18 fev. 2018.
- ANDRADE, Fábio. **As formas da morte**. Revista Cinética. Setembro 2012. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/elena.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2018.
- BELLOUR, Raymond. O espectador pensativo. In. Raymond Bellour, **Entre-Imagens**. Trad. Luciana A. Penna - Campinas, SP: Papirus, 1997. Pp. 84-93.
- BELTRÃO, K. I. e SUGAHARA, S.. **Permanentemente temporário: decasségus brasileiros no Japão**. Revista Brasileira de Estudos de População, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 61-85, jan./jun. 2006, pp. 61-85.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os Catadores e Eu. In. **O Movimento Perpétuo do Olhar - retrospectiva** (catálogo). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. Pp. 25 – 27
- BONI, Paulo César e FIGUEIREDO, Daniel de Oliveira. **Hikoma Udihara: um imigrante colonizador inaugura o cinema no norte do paraná**. Doc On-line, n. 09, Dezembro de 2010, www.doc.ubi.pt, pp.43-59
- BORDWELL, David, **Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BRUZZI, Stella. **New Documentary**. New York, NY, Routledge, Second Edition, 2006.
- CESARO, Caio Julio. **Hikoma Udihara: um samurai no ocidente**. 2001. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado) - Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, 2001.
- _____. **Memória e identidade regional no cinema de Udihara**. Discursos Fotográficos, Londrina, v.3, nº 3, pp. 97-112, 2007.
- _____. **Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udihara**. Tese (doutorado em multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, São Paulo, 2007
- CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Texto & Grafia, Lisboa, Portugal, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno**. In: Revista Laika. São Paulo: Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, v.1, n.1, junho, 2012.

EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice. **Introduction: Photographs as objects.** In. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Routledge, 2004, pp. 1 – 15.

FELDMAN, Ilana. **Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho.** Revista Devires, Belo Horizonte, v. 5, nº 2, Jul/Dez 2008. Pp. 56-73.

FERNANDES, Marcos Leandro Kurtinaitis. **Found Footage em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil.** 2013. 201 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FRANÇA, Andréa. Imagens congeladas, imagens vivas: uma história da Segunda Guerra. In. REBELLO, P.; SAMPAIO, R. (orgs.). *Péter Forgács: Arquitetura da memória*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Pp. 87-92.

LINS, C., REZENDE, L. e FRANÇA, A. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo.** Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LINS, C. e REZENDE, L. **O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo.** In: FABRIS, M., SOUZA G., FERRARAZ, R., MENDONÇA, L., SANTANA, G. (Orgs) *Estudos de cinema e audiovisual*. X Encontro Anual da Socine 2010. São Paulo: Socine, 2010, p. 587-598. LINS, C. e REZENDE, L..

LOPATE, Phillip. **In search of the Centaur: The essay-film.** The Threepenny Review, No. 48 (winter 1992), pp 19-22.

NICHOLS, Bill. **Blurred boundaries:** questions of meaning in contemporary culture. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

OKAMOTO, Mary Yoko. **Dekassegui e família:** encontros e desencontros. 2007. 380 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** - Editora Senac, São Paulo, 2008.

RASCAROLI, Laura. **The Personal Camera: subjective cinema and the essay film.** Wallflower Press, London, 2009.

RASCAROLI, Laura. **The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments.** In: **Framework:** The Journal of Cinema and Media – Vol. 49, N. 2, 2008, p. 24-47.

REBELLO, P.; SAMPAIO, R. (orgs.). *Péter Forgács: Arquitetura da memória*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

RENOV, Michael. Investigando o Sujeito: Uma Introdução. In. MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 355-393.

_____. Domestic Ethnography and the Construction of the "Other" Self. In. **The subject of documentary.** Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004. Pp. 216-229.

_____. Video Confessions. In. **The subject of documentary**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004. Pp. 191-215

RUSSEL, Catherine. Autoethnography: Journeys of the Self. In. Catherine Russel, **Experimental Ethnography: the Work of Film in the Age of Video**. Duke University Press, Durham and London, 1999, pp. 275-314.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. Editora Contexto, São Paulo, 2014.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. – São Paulo : Companhia das Letras; Belo Horizonte, : UFMG, 2007.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In. **O Ensaio no Cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura contemporânea. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) Hucitec Editora, São Paulo, 2015.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaio de Agnès Varda: o documentário como escrita para além de si**. São Paulo : Hucitec : Fapesp, 2014.

Filmografia

Aqueles anos em dezembro (Felipe Poroger, SP, 19', 2016)

Os catadores e eu (Les glaneurs et la glaneuse, Agnès Varda, França, 82', 2000)

Elena (Petra Costa, SP, 82', 2012)

Entrée du Personnel (Manuela Fresil, França, 59', 2011)

O Êxodo do Danúbio (*Danube Exodus*, Péter Forgács, Holanda, 60', 1998)

Histórias que contamos (Stories We Tell, Sarah Polley, Canadá, 118', 2012)

Praça Walt Disney (Renata Pinheiro e Sergio Oliveira, PE, 21', 2011)

S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho (*S21: The Khmer Rouge Death Machine*, Rithy Panh, Camboja e França, 101', 2003)

Se eu tivesse quatro dromedários (*Si j'avais quatre dromadaires*, Chris Marker, França, 49', 1966)

Sem Sol (Sans Soleil, Chris Marker, França, 104', 1984)

BEM VINDOS DE NOVO

~ Abril 2018 ~

0. Créditos iniciais

0.1. Sobre a superfície padronizada do holerite da fábrica surgem os créditos. A cada nova cartela, os enquadramentos vão do mais abstrato à sugestão de que se trata de um holerite. Definir como se dá a encenação dos holerites e o tipo de iluminação.

1. O reencontro familiar: somos desconhecidos

(premissa do filme)

1.1. Fogos de artifício queimam no horizonte de Três Lagoas.

Minhas irmãs acompanham os fogos na sacada do apartamento. O som é abafado, estilizado, e não corresponde exatamente ao que seria o som direto da cena.

Num lampejo, uma imagem do réveillon de 2017 (2017-2018), em uma praia de Santa Catarina, mostra meus pais na beira do mar, para em seguida voltarmos novamente na sacada do apartamento.

OFF: *Pai, lembra que vocês eram os únicos moradores do prédio quando fui pela primeira vez pra Três Lagoas? Eu aproveitava pra entrar nos apartamentos vazios e filmar de vários ângulos a paisagem do bairro⁴⁰. A Tha e a Nati dividiam um dos quartos, e eu dormia na sacada por causa do calor. Foi a primeira vez que a família se reencontrou depois que vocês voltaram. A gente acordava de madrugada pra preparar o café da manhã do hotel. Eu tirava o suco de laranja, você cortava os frios, a mãe e as meninas preparavam os bolos e as tortas. Era final de 2013, e na virada do ano-novo, a mãe se lembra que a gente fez um churrasquinho. Só a gente, a família⁴¹.*

1.2. Diferentes imagens do entorno do apartamento realizadas no decorrer dos anos cobrem visualmente a narração.

Tais planos entregam a narrativa para a cena seguinte.

⁴⁰ Há imagens feitas na T3i e na MiniDV desse momento. Estava impressionado com a paisagem do bairro industrial onde meus pais moravam. Há imagens também das pessoas dormindo, ventilador sempre ligado. É possível sentir o calor daquele lugar.

⁴¹ FILMAGEM: converso com minhas irmãs, na tentativa de mobilizar suas memórias daquele período, combinando-as na minha própria narração. Se necessário, usar minhas memórias como referência.

1.3. Sentado na frente da TV, meu pai diz que nosso reencontro é um recomeço, em que, hoje, nós – os filhos – somos adultos e ele não nos conhece, como também nós não sabemos quem eles são.

2. Rotina da minha mãe

(sequência introdutória)

2.1. É madrugada e meus pais saem de carro rumo ao trabalho. Eles atravessam a paisagem noturna, semi-industrial, até o hotel. Minha mãe desce do carro, e meu pai retorna pro apartamento.

Ela vai até a cozinha, onde, junto com suas funcionárias, começa a preparar os alimentos. Elas pouco falam. Destaca-se o ritmo do trabalho, o deslocamento dos corpos na cozinha, os gestos do trabalho manual. Um plano mostra o relógio: são 5 da manhã.

Um televisor no salão ao lado está ligado e exibe imagens curiosas. Um enquadramento mais próximo mostra mulheres em uma cozinha industrial, com uniformes brancos e máscaras no rosto. Um olhar mais detido revela: é minha mãe! No vídeo, ela mostra um pedaço de frango pra câmera, fazendo graça.

No salão do restaurante, em frente à televisão, minha mãe e duas funcionárias assistem o vídeo de pé.

3. Quando meus pais foram pro Japão

(razões e circunstâncias da viagem dos meus pais em 2000)

3.1. Gravações amadoras em VHS dos primeiros imigrantes decasségus (déc. 90) registram aspectos de suas vidas no Japão. O que de fato encontraremos nesse material? Confraternizações entre brasileiros, churrascos, brincadeiras. A paisagem tecnológica de Tokyo?

Em OFF, comento que a própria existência dessas imagens são os responsáveis pelo imaginário de sucesso – o dinheiro rápido do Japão – que alimentou o desejo da imigração decasségui em seus primeiros anos. A própria posse da câmera representa em si o acesso ao consumo tecnológico. Talvez essas imagens foram feitas para serem exibidas no Brasil, para a família, no momento do retorno⁴².

3.2. Combinados ao material anterior, trechos da viagem que meus pais fizeram, em 2001, na companhia de meus primos, para uma estação de ski⁴³. Quase todo material é composto de imagens da

⁴² No momento de pesquisar esse material, é necessário entender a história dos materiais: quando foi filmado, onde, por quem, com qual objetivo etc.

⁴³ A combinação desses materiais deve ser dinâmica, de forma a interpor as razões pessoais ao imaginário social da imigração, sem relacioná-los diretamente numa hierarquia de causa e consequência. São discursos

estrada até a estação, com comentários dos diferentes ocupantes do carro. Aos poucos a neve começa a surgir, na medida em que sobem a montanha. O final do material é no estacionamento da estação, onde eles estão vestindo casacões tipo astronauta.

Em OFF, meus pais revelam as razões que os levaram ao Japão em 2000, e como tomaram essa decisão. O fato de terem prorrogado a viagem, já cogitada anos antes por meu pai, por causa da idade dos filhos. E a decisão de minha mãe em acompanhar meu pai, já que, segundo ela, nós sempre seríamos seus filhos, ao passo que meu pai poderia deixar de ser seu marido. Citam também familiares e conhecidos que já haviam trabalhado lá, sugerindo as diversas razões deles.

O que eles sabiam a respeito de lá, desde condições de trabalho e moradia, ao estilo de vida. Quais conhecidos tinham ido pro Japão, que impressão eles deixaram? Qual era o plano: quantos anos ficariam no Japão, o que fariam ao retornar pro Brasil?

E por que não tentar a vida no Brasil?

Como foi a decisão de se separar dos filhos. E qual foi nossa reação na época?⁴⁴

3.3. Em **OFF**, descrevo as memórias de quando meus pais me disseram que iriam pro Japão. Foi na copa da casa da tia Helena (Jales)⁴⁵ que recebi, por telefone, a notícia. Estava de férias e eles haviam decidido partir pro Japão. Para mim, o Japão era tão estranho quanto qualquer outro lugar. O fato de ser descendente de japoneses não me colocava mais próximo. Recebi a notícia e não lembro ao certo qual foi minha reação. Mas tenho uma imagem da situação. Estava sentado no sofá, sozinho – meus tios intencionalmente se retiraram – a luz apagada. Um feixe de luz vinha da sala e formava um plano geométrico na parede. *Se há algo que lembro daquele momento, é dessa parede recortada pela luz do cômodo vizinho.*

3.4. Minha irmãs entram na sala, e sentam-se no sofá. Elas permanecem um momento em silêncio, como se ouvissem o que digo na narração. Em seguida, uma vira-se pra outra, e elas rememoram quando receberam a notícia que meus pais iriam para o Japão.⁴⁶

4. A rotina do meu pai

paralelos porém misturados. Lembrar o contexto dessa viagem: meus primos visitaram meus pais, preocupados com a condição deles. Levaram uma cesta de alimentos.

⁴⁴ Filmar essa entrevista com minha mãe. Decidir as circunstâncias. Se a intenção for usar mesmo como v.o., isso é decisivo. Meu pai está junto? Ou faço uma entrevista paralela com ele? Considerar a possibilidade d'eu ainda manter a posse da narração, fazendo uso do discurso indireto livre pra citar meus pais. Como interpor às razões pessoais de meus pais com a multiplicidade das incontáveis razões dos imigrantes decasségus?

⁴⁵ Decidir como fazer a passagem entre os materiais de arquivo com o espaço da sala. A articulação pode surgir do material, com o uso de analogia espacial, p.e., ou então com uma imagem escura, que se ilumina no momento em que a luz do cômodo vizinho é acesa.

⁴⁶ PESQUISAR: perguntar pra elas sobre essa memória.

(o primeiro passo para conhecer um ao outro é estar junto)

4.1. Retornamos à situação em que meu pai leva minha mãe ao trabalho, de madrugada. Ela desce do carro, e ele volta pro apartamento.

No lusco fusco do raiar do dia, a movimentação de ônibus e caminhões nas ruas em torno do prédio. O dia nasce na janela do apartamento.

4.2. No restaurante, os hóspedes tomam café da manhã no raiar do dia, visível através da fachada de vidro do salão.

4.3. No apartamento, meu pai dorme. No pé da cama, Pit, o cachorrinho dos meus pais, também está dormindo.

Lá fora, em um dos terrenos próximos, um guindaste movimenta containers, colocando-os sobre caminhões. Vizinhos conversam na calçada. Cachorros desfilam pelas ruas. Um carro ou outro entra numa garagem.

Pit acorda e se espreguiça. Meu pai desperta, e, ao ver a câmera, protesta: “Pô, cê não vai me filmar dormindo?!”.
Já de pé, na cozinha, se prepara pra sair.
Seu carro deixa o prédio.

[4.4. Rodovia Washington Luís, com suas retas infinitas que cruzam o planalto paulista. Na lateral esquerda da pista, uma usina de cana de açúcar solta fumaça branca.]

OFF: *Encontro com meus pais duas ou três vezes ao ano. Atravesso o estado de São Paulo entediado com a paisagem da cana-de-açúcar. Ainda assim, uma emoção desponta sempre que cruzo uma ponte.*

4.5. Pai está no supermercado, onde faz compras. Ele escolhe os produtos, consultando um caderno amarelo que carrega. Explica suas estratégias para economizar nas compras, e a necessidade de frequentar diferentes mercados.

OFF: (ao meu pai) *O que importa em nosso reencontro é a presença. O encontro dos corpos. Filmando, descubro um gesto, um trejeito, um olhar que não conhecia. Já reparou como arrebita o dedinho quando segura um copo?*⁴⁷ *A filmagem é a testemunha de nossa convivência.*

⁴⁷ E meus pais, o que descobrem em nós, seus filhos? – Há um plano filmado no salão do restaurante, onde minha mãe brinca com minha orelha, olhando pra mim.

[4.6. Pai preenche um formulário na clínica de ressonância magnética (apesar de que neste momento, não é possível saber do que se trata). Ele pergunta pra minha mãe se tem problema de coração. Ela responde que sim, que não, que não tem, mas tinha. A atendente fica confusa. Ela então explica que no Japão meu pai fez tratamento para o coração.

Em outra sala, meu pai explica pra enfermeira que tem quatro cliques na cabeça, usados após a cirurgia.]

4.7. No salão do restaurante, minha mãe está sentada em uma das mesas, massageando as mãos, enquanto assiste TV. Talvez um plano detalhe de suas mãos.

Meu pai chega com as compras, e ela se levanta pra ajuda-lo.

5. Anúncios do futuro, passagem para o passado

(preparação narrativa [pista-recompensa] para o nascimento da neta e a mudança de cidade. Introdução para o primeiro período da separação familiar)

5.1. Sentados à mesa, eu e meus pais almoçamos, enquanto conversamos a respeito do uso do gengibre nos pratos japoneses. A conversa segue e pergunto sobre minha irmã, Thayse. Minha mãe comenta que ela foi prestar um concurso, para em seguida emendar no assunto da gravidez. Anuncia que a criança se chamará Lorena, e nascerá em novembro, quando minha mãe pretende ir passar um tempo com ela⁴⁸.

5.2. A louça suja na pia. A mesa vazia com os pratos. (Talvez seja necessário usar outras imagens para fazer esta passagem).

5.3. Meus pais estão sentados na sala, cochilando. O som da TV ao fundo. Repentinamente, insiro fotografias em primeiro plano. É um grupo de fotos que apresento sequencialmente, do apartamento em que meus pais moraram no Japão, e imagens do bairro, tiradas da sacada.

Em **OFF**, *numa fala dirigida a minhas irmãs, relembro que nosso pai nos enviou essas fotografias em seu primeiro ano no Japão, mas não recorro da minha (da nossa) reação ao recebe-las. Cito que vivíamos uma nova fase da vida – adolescência, com novos amigos numa cidade também nova.*

⁴⁸ Nessa mesma conversa, meus pais falam sobre os planos futuros, e surge a possibilidade de irem para Toledo ou Joinville. Também comentam a respeito da expectativa de se tornarem avós.

6. O primeiro período de separação

(caracterização do período imediato à partida dos meus pais, sob a perspectiva dos filhos e da vó. 1ª aparição do vô)

6.1. Um porta-retrato duplo pendurado em um dos quartos da casa da vó fazem a passagem entre as cenas. Em uma das fotos, meus pais estão sob a neve, no Japão, enquanto a outra foto é um retrato da Nati com uma rosa entre os dentes. O próprio formato do porta-retrato, portanto, representa a relação entre pais e filhos. O quarto, com camas e armários brancos preserva o ar feminino de quando minhas irmãs moraram na casa.

Em **OFF**, *Nati relembra que costumava, no primeiro ano de separação familiar, dar boa noite à fotografia dos meus pais antes de dormir. O que mais ela tem a dizer sobre esse primeiro momento da separação?*

No interior do guarda-roupa ainda existem objetos remanescentes da presença de minhas irmãs na casa.

6.2. Eu e minhas irmãs estamos ao redor da mesa de centro na sala ao lado do quarto – *(é noite ou dia? Qual nossa disposição no espaço? Como filmar?)*.

Vemos juntos o conjunto de fotos que meu pai nos enviou do Japão. Pergunto se elas se lembram dessas fotos, e se recordam como reagimos ao recebe-las. (Comento que ao descobrir essas fotos, tantos anos depois, o que me chamou atenção foram os comentários do meu pai no verso das fotos?).

Como cada um de nós lidou com a ausência dos pais? Costumava dizer aos amigos que era órfão de pais vivos. Já minha irmã mais velha comentou que achava que sentiria mais falta do que realmente sentiu. Pergunto à Nati se ela decidiu fazer psicologia por causa da separação familiar. Ela me olha de lado e diz: “não, nada a ver”. Os presentes enviados do Japão eram uma compensação pela ausência? Lembro que pedi e ganhei um MDplayer, enviado do Japão. **Em que momento percebemos que os três ou quatro anos prometidos inicialmente acabariam se estendendo? Nessa conversa, explicita-se que fomos morar com nossos avós assim que nossos pais foram pro Japão – em particular, falamos sobre nosso avô, que na época de nossa mudança ainda trabalhava como frentista noutra cidade, no posto de um sobrinho.**⁴⁹

⁴⁹ Esta cena serve de pesquisa para possibilidade de uma narração polifônica, em que as memórias desse primeiro período de separação podem ser apresentadas de maneira cruzada entre minha voz e de minhas irmãs – mesmo que isto seja elaborado e gravado posteriormente.

Retomo as fotografias do meu pai, manuseando-as de modo análogo ao que fiz no apartamento.

Em **OFF**, digo que ao reencontrar as fotografias do meu pai mais de 10 anos depois, o que me interessou sobretudo foram suas descrições no verso.

6.3. Um plano do quarto vazio. Fora de quadro, a janela é fechada, deixando o ambiente às sombras.

Um plano da janela da sala, com a cortina de voil movimentando-se levemente com o vento.

OFF: *nas viradas de ano novo meu avô costumava abrir todas as janela da casa.*

Plano das pernas magras do meu vô.

Plano da sala, filmado no réveillon de 2011, onde a família toda está reunida cumprimentando uns aos outros. Nas frestas que se abrem com o movimento dos corpos, é possível entrever meu vô sentado no centro da imagem.

OFF: *A família se reunia e esperava a contagem regressiva da Globo pra abrir uma garrafa de espumante. Estes são os primeiros momentos de 2011, o último ano de vida do meu avô. Nela, vejo a janela totalmente aberta, e vejo que coloquei meu vô no centro da imagem⁵⁰.*

Nati recosta a cabeça nas costas da vô.

6.4. Plano da sala agora vazia.

A fachada da casa.

Imagens realizadas desde 2007 mostram a fachada da casa, o banco de pedra, a varanda da frente, que combinadas com as imagens mais recentes apresentam algumas diferenças, como por exemplo a ausência do próprio banco de pedra.

OFF: *(dirigida pra minha vô) há anos tento me despedir dessa casa, filmando-a.*

6.5. Cozinheiro na pia com minha vô. Ela me ensina a preparar sua berinjela agri-doce.

Enquanto cozinhamos, conversamos sobre o período que viemos morar com ela e meu vô. O que perguntar exatamente?⁵¹ Pedir que minha vô explique como funcionava a dinâmica da minha mãe mandar dinheiro pra gente.

6.6. Na TV, um vídeo de músicas japonesas, com imagens tipo videokê, é exibido.

No contracampo, lemos uma das descrições, para em seguida, baixar a foto, exibindo a sala da casa da vô, com ela deitada no sofá.

⁵⁰ Seria o caso de acrescentar algum comentário sobre meus pais, ausentes na imagem, cujo ano começara havia 12 horas?

⁵¹ Pra essa cena, parece importante que eu realize uma pesquisa prévia com minhas irmãs e mesmo meu pai, pra saber antecipadamente quais eram as questões que minha vô enfrentava durante o período em que ficamos com ela, ainda adolescentes. É necessário que as respostas não sejam uma reflexão ou avaliação retrospectiva, mas sim – na medida do possível – uma recuperação das questões da época, isto é, qual a perspectiva que se tinha durante aquele período. !! Será que essa conversa, que demanda uma atenção para recuperar a memória (ainda mais de uma idosa) dá certo em ser feita durante a ação de cozinhar?

Vó, deitada no sofá, assiste, balbuciando a canção.

6.7. Em um vídeo (arquivo doméstico), apareço ao violão – adolescente – terminando de cantar uma música (*Que país é esse?*). Começo então a falar, dirigindo-se aos meus pais, dizendo que estou bem, mas é um ano de pressão, “terceirão”, e tenho que estudar pro vestibular.

7. Clínica de estética: planos frustrados

(as perspectivas de trabalho no momento do retorno e as mãos da minha mãe)

7.1. Nos fundos da casa da vó, meu pai vasculha caixas. Ele retira peças, e, com dificuldade, tenta montar uma maca. Minha mãe busca ajudar. Ela encontra outras partes dos equipamentos. Os dois batem cabeça. Ele se concentra e testa possibilidades.

OFF (meu pai): *(dirigindo-se a mim) explica que antes de voltar pro Brasil, minha mãe fez um curso de esteticista. A ideia era retornar pro Brasil e abrir um salão de estética.*

Entro em cena tentando ajudar meu pai, sem muito sucesso. Com ajuda da Chris (em off) descobrimos como montar a maca. Apareço então apertando parafusos, quando uma parte da maca desliza e cai sobre meu ombro. Praguejo.

OFF: *(dirigindo-se ao pai) relembro quando ele propôs que eu administrasse o salão, e diante da minha recusa, ele se frustrou mas depois entendeu.*

7.2. Após a montagem da maca, minha mãe está deitada sobre ela. Em seguida, estamos lado a lado, sentados nos degraus da varanda. Peço pra ver suas mãos, perguntando o que ela sente. Ela me explica seu problema de artrose. Pergunto então se ela deixou de trabalhar como esteticista por causa de suas mãos. Ela responde que também, mas principalmente porque precisava estudar mais. “Insegurança também”.

Toco suas mãos, filmadas em close.

8. O Japão: memórias e trabalho manual

(A experiência de trabalho na fábrica – também fui ao Japão!)

8.1. Na fábrica Gourmet-Delica (Bentoya), uma mulher executa o trabalho que minha mãe um dia realizou: prepara misturas, corta ingredientes. A mesma cozinha que apareceu no vídeo do salão do restaurante. Em detalhe, os movimentos de suas mãos, e seus olhos, única parte visível do rosto.

8.2. A passagem de um setor à outro da fábrica se realiza por meio dos produtos (a comida), que na época em que trabalhamos por lá eram armazenados em caixas de plástico amarelas chamadas “bacan”. Assim, da cozinha vamos para a linha de montagem, acompanhando o deslocamento de um *bacan*.

8.3. O *bacan* é colocado sobre a linha de montagem. Uma fotografia do prato montado passa pela esteira. Operários perfilados montam as marmitas, cada qual se ocupando de um ingrediente específico. Olhos baixos e mãos ágeis. Há algo de hipnótico na repetição dos gestos.

OFF: *Comento como costumava contabilizar os gestos. Cada um deles representava uma fatia de tempo, que por sua vez correspondia a uma quantia de dinheiro. Recebia 1200 yenes (12 dólares) por hora. 1500 na hora extra.*

Um movimento lateral busca captar o que é possível perceber das expressões.

OFF: *após o almoço, delirava, imaginando deitar sobre o lençol da minha cama.*

*Os pensamentos e desejos dos operários(as) brotam, se misturam aos meus. No que pensam enquanto seus corpos realizam o trabalho mecânico e repetitivo? Valem sobretudo as banalidades.*⁵²

8.4. No setor de despacho das mercadorias (“Shiwake”), onde trabalhei, insiro uma fotografia em que apareço, num cenário de neve, tirando gelo do para-brisas do carro do meu pai.

OFF: *com 18 anos decido ir pro Japão, como aventura pessoal para juntar dinheiro e ajudar meus pais, que já estavam no Japão há 4 anos.*

8.5. Imagens do trajeto até a fábrica. Um salão de beleza: a cabeleira lá dentro, com um cliente com toalha quente sobre o rosto. A fábrica vista de fora.

Lojas de conveniência. Boliche. Loja de departamento. Uma loja de produtos brasileiros. Restaurantes que costumávamos frequentar.⁵³

OFF: *No dia de folga, saíamos juntos pra almoçar. Os restaurantes prediletos eram o Bamyam (comida chinesa), o Saizeria (italiana) e um Yakiniku que nunca soube o nome. Foi quando descobri o refil irrestrito de bebidas. Guardo um sentimento agradável daqueles momentos na companhia dos meus pais, das conversas que tínhamos, que me pareciam na época importantes e significativas.*

8.6. O prédio onde moramos surge interposta por uma das fotografias do meu pai. Máquinas que vendem bebidas na rua. Outra foto que mostra tais máquinas, que ao ser retirada de quadro, revela a sala de um apartamento.

⁵² É necessário conversar com os operários brasileiros, e gravar essas falas, se necessário com algum grau de elaboração.

⁵³ PESQUISA/FILMAGEM: ver com meu pai suas memórias do Japão, de maneira a pensar em opções de filmagem e também de uma costura de narrações, onde suas memórias podem se misturar às minhas.

OFF: *ao redescobrir as fotos 10 anos depois, o que me mais me interessou foram as descrições escritas no verso pelo meu pai.*

Sequência de planos onde aparece dois ou três exemplos do texto escrito pelo meu pai no verso das fotos (plano do quarto, da sala com minha mãe, da privada). No plano final, revela-se a privada.

9. Dois dólares & cirurgia na cabeça

(2ª aparição do vô – os dois dólares, a falência (citada) – em relação aos antecedentes e contexto da cirurgia do pai)

9.1. Sobre uma mesa, documentos, fotos, passaporte – objetos ligados à minha experiência no Japão. Dentre eles, destaco uma nota de dois dólares, antiga e desgastada, separando-a das demais coisas.

OFF: (dirigido pra minha mãe) *O vô me deu essa nota de dólares antes d’eu ir pro Japão pela segunda vez. A gente tava no quintal da casa, e ele esperou até o último minuto pra me passar ela.*

Varanda dos fundos da casa da vó. Interponho uma foto do meu vô comigo criança, sentados no sofá (existe alguma fotografia do meu vô em Ciudad D’estre?).⁵⁴

OFF: *Os dois dólares vinham do período que meu vô trabalhou no Paraguay, como funcionário de uma loja de tênis. Ele tinha 60 anos e precisou recomeçar a vida após perder seus sítios e um posto de gasolina, do qual era fiador.*

*Os dois dólares eram o amuleto da sorte do meu vô*⁵⁵.

A nota de dois dólares em close, e no momento em que é virada, corta para o peito nu e magro do meu vô.

9.2. Exame de ressonância magnética: na tela de um monitor, as imagens fatiadas da cabeça do meu pai.

Dentro da sala, minha mãe de pé, observa. Meu pai está deitado na máquina.

Após o exame, ele se levanta, meio cambaleante.

9.3. Minha mãe está sentada comigo (e minhas irmãs? Na casa da vó?) e começa contando quando seu pai (o vô) se disponibilizou a emprestar o dinheiro que tinha pra cirurgia do meu pai, mais ou menos 10 mil reais.

Em seguida, ela retoma os acontecimentos: quando meu pai descobriu o tumor na cabeça, “do tamanho de um limão”. E nós, os filhos, indicamos qual era o contexto naquele momento, eu havia

⁵⁴ Estaria abusando desse recurso de interpor fotografias às imagens?

⁵⁵ A passagem da nota representava também um voto de confiança e responsabilidade de quem assumia ali o papel de “homem da casa” – como talvez meu vô sentiu, quando, com 16 anos, precisou assumir esse papel com a morte do seu pai.

acabado de voltar do Japão, e com Nati, iríamos fazer cursinho, enquanto que a Thayse estava fazendo faculdade de psicologia. Ela expõe que a solução foi irmos – os filhos – trabalhar no Japão, enquanto meu pai se recuperava e minha mãe cuidava dele. Não me lembro como meu pai agiu a toda essa situação. Peço que minha mãe exponha suas memórias sobre isso.

9.4. Estou com meus pais no parque de exposições de Joinville, onde há um cercadinho para cachorros. Meus pais observam Pit, que corre pelo local. Minha mãe tenta fazer Pit realizar um circuito de obstáculos, inutilmente.

Sentados em um dos bancos, comento com meu pai sobre a carta que enviei pra ele, na noite anterior à sua viagem pra São Paulo. A última vez que o veria antes da cirurgia. Falo que ele ficou de encontrá-la. Ele provavelmente dirá que não encontrou. Estou com o rascunho. Meu pai lê a carta, em silêncio? Em seguida, leio pra eles em voz alta. A carta era a tentativa de dizer ao meu pai que o amava, e de enfrentar meu medo de sua morte.

Depois da leitura, meu pai comenta que o que mais o afligia era o fato de todas as vidas da família terem sido afetadas por causa da cirurgia.

10. Tocar a cabeça do meu pai

(irmãs no Japão como consequência da cirurgia. As sequelas do meu pai que antecedem o toque na cabeça.)

10.1. Imagem do apartamento no Japão. Imagens da paisagem ao redor, tendo como ponto de vista o apartamento. *(E quais outras imagens as memórias de minhas irmãs suscitarão?)*

OFF: *(pra minha irmã) Por mais de um ano meu pai não pôde realizar trabalho remunerado. Lembro de retornar do trabalho e encontrar a cozinha do apartamento num caos, com meu pai exasperado tentando preparar o jantar. Quando retornei ao Brasil, ele ainda não trabalhava, e minhas irmãs .*

(minha irmã, para mim) Pra ocupar o tempo livre, fez cursos de cerâmica japonesa, ikebana, e tomou aulas de violão. O que mais ela lembra desse período?

(meu pai) Relata pra gente, seus filhos, sobre as perspectivas que nutria naquele período. Pensava que voltaria a trabalhar? Como lidava com o sentimento de impotência que sua condição impunha?

[A narração do meu pai desdobra-se misturada às memórias de trabalho das minhas irmãs, apresentadas nas cenas a seguir.]

10.2. Imagem na fábrica: setor de embalagem das marmitas. Garotas e mulheres trabalham, operando as máquinas, colando adesivos, organizando a produção em caixas. Exclamam orientações, misturando português com palavras japonesas.

OFF: *Nati, descreve o trabalho que realizava. E relembra como se sentia com relação ao trabalho. O que mais dirá? Um acontecimento, um sentimento?*

Imagens do setor de sushi. Mulheres nas máquinas.

OFF: *Thayse faz o mesmo: descreve o trabalho e mobiliza memórias.*⁵⁶

10.3. Plano no refeitório da fábrica. Aqui, é possível ver os rostos das pessoas que após almoçarem, olham os celulares, observam a paisagem lá fora.

Sobre uma das mesas, uma foto dos meus pais no refeitório.

OFF: *Um ano depois da cirurgia, meu pai voltou a trabalhar na fábrica. Uma das sequelas da cirurgia foi que ele perdeu a sensibilidade de um dos lados da face. Durante muito tempo, era comum que ele babasse sem perceber.*

Imagem de um mercado de produtos brasileiros.

OFF: *Lembro que estávamos no mercado, e flagrei a saliva escorrendo. Pra mim era claro, ainda que exigisse esforço, a necessidade de agir naturalmente. Simplesmente dizia, dissimulando qualquer constrangimento: pai, você tá babando. Como se forçar naturalidade tornasse o fato normal.*

10.4. Meu pai tem o hábito de massagear a fronte insensível. É um gesto que provavelmente adquiriu por causa da cirurgia. Filmo – que luz usar? – esse gesto. Não se trata de um flagrante. Peço que ele desempenhe sua realização.

OFF: *meu pai lista os sintomas que sentiu ou ainda sente por conta da cirurgia. Como se ele lesse uma lista que escreveu antecipadamente. Sêrio, mas relaxado.*

10.5. Na sala-cozinha do apartamento, peço pra tocar a cabeça do meu pai. Ele interpreta meu pedido metaforicamente, como se “tocar” significasse transmitir uma ideia. A confusão cria certa graça.

Toco sua cabeça e seu rosto. Ele fecha os olhos, oferecendo-se ao toque.

11. As visitas dos meus pais

(cena digressiva, que apresenta as visitas dos meus pais para o Brasil, relacionadas à presença de meus avós. Material de arquivo de Udihara e trajetória dos meus avós.)

11.1. Imagens de um **vídeo familiar de 2007** mostram o nascer do sol de dentro de um carro viajando por uma rodovia. Em um dos planos, um movimento de câmera revela que estou dirigindo o carro. Portanto, não sou eu quem filma.

OFF: *Em 2007, meu pai retornou ao Brasil por causa da morte de sua mãe, e juntos viajamos pra Maringá, onde minhas irmãs moravam.*

⁵⁶ Elaborar essas conversas.

Minhas irmãs aparecem atrás de um vidro, em um shopping. E uma outra cena, filmada em *nightshot*, em que meu pai se despede da minha irmã, já que não a veria mais antes de retornar pro Japão.

OFF: *Nessa mesma viagem, paramos em Araçatuba, em uma ponte sobre o rio Tiete, e de lá meu pai espalhou as cinzas do que eu imaginei durante um tempo serem de sua mãe. Depois ele me disse, um tanto incrédulo com minha suposição, de que eram as de um irmão que morreu recém nascido, cujas cinzas sua mãe guardou por toda vida. Lembro de ter filmado na câmera do meu pai, ele abrindo uma sacola plástica no parapeito da ponte, e as cinzas voarem por causa do vento. Nas inúmeras mudanças dos meus pais, essas imagens se perderam.*

11.2. Imagens da beira da rodovia anunciam a chegada em Três Lagoas, onde atravessamos uma ponte com a Usina Hidrelétrica ao fundo.

No apartamento, à noite, a família está reunida na sala. Meu pai pergunta, sério e com um tom de cobrança, se conhecemos seu pai, sua mãe, seu irmão. Respondemos, um tanto constrangidos, que não. Ele prossegue até dizer que seu pai faliu, vítima de uma traição, e que ele parece carregar essa sina paterna.

11.3. **Imagens de arquivo (Udihara)** mostram cenas do trabalho rural executadas pelos imigrantes japoneses. A colheita e o processamento do café. Um caminhão repleto de sacos. Um homem desce de um carro, e cumprimenta o cinegrafista (câmera).

OFF: *vó comenta as imagens. Pergunto, na expectativa de ser desmentido, se os japoneses costumavam cantar músicas enquanto trabalhavam.*

11.4. Os comentários migram para algumas fotografias familiares fixadas nos álbuns de família, que possuem elementos em comum com as filmagens de Udihara: os caminhões abarrotados de sacos de café; lutadores de sumô; retratos dos sítios.

11.5. No quintal, vó brinca com sua cadelinha, que corre em disparadas pela casa.

OFF: *A casa é o cenário de muitos dos meus sonhos. Estou na casa, e de repente meu vô entra na cozinha carregando uma caixa de frutas que ganhou de algum conhecido. Penso que teremos manga por um bom tempo. Mas lembro então que ele já morreu, e concluo: estou sonhando.*

Uma imagem (arquivo doméstico) mostra o vô entrando na cozinha carregando um isopor. Minha vó, que mexe na geladeira, diz que já conseguiram um isopor. Ele então dá meia volta.

11.5. Um **vídeo familiar de uma festa na casa da vó** mostra minha mãe operando a câmera, enquanto intima os convidados a enviarem uma mensagem para meu pai. Ela filma a festa com a intenção de mostrar pra ele, que permaneceu no Japão. Por vezes, intercedo, pedindo para que ela filme com mais calma. Ela passa pelos diferentes cômodos da casa, apresentando e abordando quem encontra. A situação é engraçada e constrangedora.

11.6. Ruas de São Paulo, no bairro próximo ao aeroporto de Congonhas. Um avião cruza o céu. A câmera entra no prédio e atravessa seus corredores.

OFF: *Em 2010, minha mãe retornou ao Brasil pro aniversário de 85 anos do meu avô. E apesar de não vê-la há quase 5 anos, não estava especialmente motivado pra encontra-la. A bem da verdade, tinha certa preguiça em me deslocar até o apartamento da minha prima, pra onde ela foi ao deixar o aeroporto com meu tio. Eles desembarcaram de manhazinha. Já no meio da tarde, atravessei a cidade de moto até o prédio da minha prima. Um edifício com fachada de igreja, onde os andares desciam morro abaixo, por causa da limitação imposta pela proximidade com o aeroporto de Congonhas. Percorri o longo corredor, e toquei a campainha. Minha mãe prontamente atendeu, abrindo a porta. Se mantinha-me um tanto indiferente, no momento em que a vi, minhas pernas estremeceram, e senti um nó na boca do estômago que se desatou num choro compulsivo, ali mesmo, no hall do prédio. Meu corpo que reagia à presença dela.*

11.7. De volta ao vídeo familiar, no corredor da sala, minha mãe pede para que eu a filme, e faz uma pose, chamando atenção para como está bonita.

12. Meu vô paterno

12.1. Na sala da casa da minha vó, **meu pai e eu assistimos um jogo do palmeiras**. Acompanhamos um tanto silenciosos os lances narrados pelo som da TV.

No **apartamento em Três Lagoas**, assistimos a um outro jogo, onde comentamos o desempenho dos jogadores e o andamento da partida, discordando em quase tudo.

No **restaurante**, enquanto meu pai trabalha, assisto a mais um jogo. Diferentemente das situações anteriores, aqui estamos fisicamente separados. Permaneço sentado em uma das mesas, enquanto ele caminha pelo salão ou atende o caixa. O Palmeiras leva um gol... Que decepção!

Na mesma noite (ainda uso a camiseta do Palmeiras), converso com meu pai no caixa do restaurante. Pergunto sobre uma memória de seu pai. Ele comenta que, mesmo sem qualquer estudo formal, seu pai possuía a letra mais bonita que já conheceu. E começa a contar uma memória da adolescência, mas é interrompido por clientes que surgem pra pagar a conta.

12.2. Meu pai atende clientes no restaurante. Ele é muito solícito e atencioso – as vezes até demais.

12.3. Meus pais estão dentro do carro, em Três Lagoas (indo à prainha), e conversam sobre a gravidez da Thayse. Minha mãe anuncia que irá passar um mês com ela. Eles expressam preocupação com a Nati. Em certa altura, Gabriel pergunta se eles se preocupam comigo. Eles dizem que não, mas que preferiam que eu conseguisse estabilidade financeira. As águas da prainha surgem no horizonte, pelo para-brisas do carro.

13. Imagens de Udihara & trajetória dos avós

(principal cena com a presença do meu vô materno: seus sonhos de pescaria. A dança do Bon Odori e os movimentos do trabalho. Sequência lírica)

13.1. Imagens em P&B de Udihara mostram pessoas passeando de barcos, brincando no rio.

OFF: *meu vô, quando estava próximo de morrer, sonhava com pescarias.*

13.2. Estou com minha mãe no salão do restaurante, e começo a relatar quando, num aniversário do meu vô, me emocionei. Fui me desculpar por não ter dado parabéns pra ele no dia anterior – data real do seu aniversário – quando ele olhou em volta, a casa cheia, os parentes vindos de longe, e com o maior despojamento respondeu: “Tá tudo bem”.

Ela diz – segurando o choro – que sempre pensa nele. Tem muitas saudades.

13.3. Minha mãe sozinha no salão do restaurante. A TV ligada.

OFF: *Mãe, queria te mostrar uma coisa.*

13.4. Imagens do Udihara que mostram cenas do trabalho rural.

OFF: *Descobri essas imagens tentando conhecer um pouco mais do trabalho nas colônias japonesas que a vó tanto conta. A colheita do café, a secagem dos grãos. A preparação da terra. Os pés de algodão abarrotados de pequenas plumas sob a luz das primeiras horas da manhã.*

13.5. Vó, no quintal de sua casa, simula que colhe algodão em um pé de primavera, ao meu pedido.

13.6. Imagens de Udihara mostram ele na copa de uma árvore, e em seguida, com um galho cheio de laranjas, caminhando na direção da câmera.

OFF: *Esse homem apanhando laranjas é o autor das filmagens. Ele se chama Hikoma Udihara, e apesar de ser japonês, gostava de se vestir como os ingleses. Trabalhava com corretagem de terras e se auto-denominava um colonizador. Suas filmagens serviam pra convencer os compradores, imigrantes japoneses que vieram a ocupar o norte do Paraná.*

Udihara sai de seu carro, e cumprimenta um grupo de pessoas.

13.7. Crianças exibem frutas e verduras nas mãos, e caminham na direção câmera. Um homem se abaixa para apanhar laranjas, que exhibe para câmera.

OFF: *Eram com essas imagens que sonhava o meu avô?*

13.8. No Bon Odori, diferentes pessoas passam em frente da câmera, parando ritmicamente, seguindo os passos da dança; como se fossem retratos em movimento.

Outros planos mostram o conjunto da festa: o grupo de pessoas dançando em torno o *Yagurá* (torre central onde ficam os músicos).

13.9. Minha vó surge dançando em meio às pessoas. Insiro então uma fotografia em primeiro plano, na qual ela participa de uma festa do Bon Odori décadas antes.

13.10. Um fragmento do material de Udihara mostra um grupo executando as danças do Bon Odori sobre um palco.

13.11. Uma senhora, vestida à caráter (yukata), sobre um palco, executa os movimentos da dança, de forma didática.⁵⁷

OFF: *a senhora explicita a referencia ao gestual do trabalho camponês que orienta cada um dos movimentos.*

OFF: *em paralelo, minha vó relata o trabalho excessivo que realizou no campo.*

⁵⁷ É preciso PESQUISAR sobre qual dança tem esse conjunto de movimentos, e quem – em São Paulo – poderia encenar para que filmássemos. Ou mesmo, se minha vó poderia ensinar para alguém (eu?) os movimentos da dança. Perguntar pra vó se ela sabe que a dança se baseia nos movimentos do trabalho.

13.12. De volta à festa do Bon Odori, Vó executa a dança encenada pela senhora, junto com as demais pessoas. Entro em cena e tento seguir seus passos, desajeitadamente.

OFF: *É possível que meu avô pensasse constantemente na sua falência. É possível que pensasse, relacionando-a com a necessidade de seus filhos retornarem ao seu país de origem. É possível que imaginasse que eles enfrentariam dificuldades que lembrariam as suas próprias, quando chegou ao Brasil na condição de camponês: o desconhecimento da língua, o excesso de trabalho, a separação familiar.*

Como contabilizar o sentimento de uma falência? Como resumir o trabalho de uma vida toda, de empregado a arrendatário, e deste a pequeno proprietário? A mudança pra a cidade, a educação dos filhos, a posse e a perda, as dívidas?

13.13. No *Bon Odori*, nipo-descendentes de diferentes idades (gerações) assistem uma apresentação. Próximo ao rio, pulo a cerca carregando uma lanterna luminosa. Dirijo-me cuidadosamente até o rio, e deposito a lanterna em sua margem.

OFF: *Meu avô, quando estava próximo de morrer, sonhava com pescarias. Nelas, ele atravessa todos os rios pescando todo tipo de peixe. Tucunaré, corvina, piau, dourado, piapara. E ao chegar em casa, suas irmãs iriam limpá-los e depois prepara-los com shoyu. E todos comeriam peixe e arroz branco. Seu pai voltaria de uma partida de beisebol, bêbado, vitorioso e feliz, trazendo doces pra família. Choveria no tempo certo e faria sol na medida exata. E o algodão brotaria com tanta força que todos que o vissem se admirariam e diriam que o japonês sabe sim o que está fazendo. E meu vô, nesse momento, se sentiria orgulhoso e pensaria no seu pai, que também deveria estar orgulhoso, assim como o pai de seu pai, e o pai dele...*

Inúmeras lanternas deslocam-se, formando uma constelação nas águas escuras do rio.

14. A mudança de cidade

(A mudança de Três Lagoas, e um pequeno flashback: a cena do violão com meu pai)

14.1. Meus pais descem bolsas e sacolas que estão junto da porta.

De um outro cômodo, meu pai desce a TV, embrulhada em um edredom.

OFF: *ligação de telefone, falo com minha mãe, que me explica um pouco do contexto da mudança.*⁵⁸

14.2. Estou sentado na mesa falando com ela pelo telefone.

⁵⁸ Filmar em Joinville uma situação em que meus pais retomam a situação da mudança: dizendo que a sociedade foi desfeita, e que eles estavam deixando o negócio do restaurante. E decidiram ir morar com minha irmã mais nova, em Joinville.

14.3. Meus pais tentam colocar as coisas no carro. O carro está lotado.

Vou ajuda-los. Meu pai se exalta ao tentar colocar um quadro no carro, que não está entrando: “Meus sonhos... arrebentaram com tudo. Se você quiser eu termino de arrebentar com o resto.”

14.4. Minha mãe fecha as janelas dos quartos vazios. A sala sem móveis.

14.5. Pergunto ao meu pai se ele sabe tocar alguma coisa ao violão. Nada, responde. Fico sem reação. “Nada mesmo?” “Nada.” Passamos então a procurar uma canção pra quem sabe tocarmos juntos, até eu mostrar no celular uma música japonesa muito famosa: *Kawa no nagare no yoni*, interpretada por Misora Hibari. Balbuciamos a canção. Minha mãe sai do quarto, e em *off*, exclama: Essa música é muito linda!

15. Chegada em Toledo e parte final do Japão

(visita a minha irmã grávida em Toledo, com última digressão pro Japão)

15.1. Chegamos na casa da Thayse em Toledo-PR. Ela abre o portão, barriguda. Nos cumprimentamos. Meus pais ficam espantados com o tamanho da barriga dela.

15.2. Na cozinha, meu pai conversa com a Nati no telefone. Ele contextualiza a situação da casa, com todo mundo amontoado: “Uma família muito unida, sabe.” Minha mãe diz, que segundo minha vó, a criança vai nascer na virada da lua.

15.3. Câmera dentro do carro. Chegamos na rodoviária para pegar a Nati.

15.4. Eu e a Nati tocamos a barriga da Thayse, sentindo os chutes de Lorena. Expressamos nosso desejo para que ela nasça.

Meu pai conta a história de como minha mãe, a princípio resistente à ideia de ficar com Pit (o cachorrinho), criou um enorme amor por ele. Ele conta essa história pra falar sobre o amor pelos filhos. “O Pit é um animal. Imagina alguém que é gerado dentro da gente?”

15.5. Cenas do cotidiano das pessoas na casa. Minha mãe varre o chão da cozinha. Thayse, barriguda, passa roupas. Nati dá banho nos cachorros. Eu e meu pai instalamos uma TV na parede da sala.

15.6. Imagens do jantar promovido pela empresa que meus pais trabalharam (rimando com a presença da TV).

Uma família está sentada na frente do televisor, assistindo ao vídeo de seu familiar. Eles se levantam. Entro em quadro, e sento na frente do televisor.

No salão do restaurante, o diretor da fábrica discursa em japonês. Legendas em estilo videokê traduzem sua fala. Ele agradece as pessoas que vieram de longe. Explica que será servido um jantar e exibido um vídeo aos familiares. Conclui dizendo que, independentemente da hora, é praxe na fábrica cumprimentar usando “Ohayo gozaimasu!” (Bom dia), porque a fábrica funciona 24 horas.⁵⁹

15.7. Na fábrica, as pessoas passam pelos corredores cumprimentando umas às outras: “Ohayo gozaimasu!”.

Repassamos nos diferentes setores da fábrica.

Em **OFF**, uma costura de falas dos operários(as) relatam quais são seus planos futuros: quanto tempo ainda planejam ficar no Japão (se é que voltam pro Brasil), e o que pretendem fazer quando voltarem.

Um plano do setor onde meu pai trabalhou faz a passagem para o retorno do vídeo.

15.8. Imagem do vídeo (tela cheia) mostra meu pai trabalhando em seu setor. Ele começa a falar pra mim como é seu trabalho.

O plano do contexto do jantar, onde o mesmo vídeo é exibido no televisor.

Em **OFF**: *meu pai fala porque, depois de tantos anos, eles decidiram pro Brasil.*

Imagem da minha mãe trabalhando.

Em **OFF**: *ela complementa, e dá sua versão da decisão do retorno. Provavelmente a questão da idade, do dinheiro que não compensava mais, da possibilidade de ficar mais próximo dos filhos*⁶⁰.

16. Despedidas em Toledo e ano novo na praia

(O nascimento frustrado, a promessa de futuro)

⁵⁹ Será que o próprio material é capaz de apresentar o contexto do jantar? Ou será necessária uma narração explicativa, que poderá cumprir também o papel de síntese?

⁶⁰ Dependendo do que minha mãe dizer, há a possibilidade de se trabalhar esse material do vídeo tentando reproduzir formalmente (montagem) a relação que tive com ele. Quando revi o material, devido à precariedade do som, custei a entender o que minha mãe dizia. Mesmo porque ela está no meio de uma ação, quase de costas. Dei um tempo, e quando retornei e assisti mais uma vez, entendi de imediato. Foi uma das únicas vezes que me comovi ao ouvir minha mãe dizer que me ama. “Bom, Vinicius, mamãe te ama”, enquanto abre uma embalagem de maionese. Não contive o choro, apesar da música melosa adicionada ao vídeo.

16.1. Lua coberta de nuvens.

Na rodoviária de Três Lagoas, Nati se despede da família, e entra no ônibus. Meus pais acenam enquanto o ônibus parte.

16.2. Câmera dentro do carro, voltada para o vidro traseiro, filmando o portão da casa (Toledo). Eu e Chris nos despedimos de meus pais e da Thayse, ainda prenha. Entramos no carro e partimos. A câmera se afasta, deixando a casa se perder no horizonte.

OFF: (ligações de telefone) *trechos de uma conversa com meu pai dão a entender que eles estão morando em um apartamento com a Nati. Há lugar para os cachorros. Ele diz que vai começar a trabalhar como motorista do Uber*⁶¹.

16.3. Na estrada: atravessamos a Serra do Cafezal em direção a Joinville.

16.4. Em uma praia de SC, meus pais, Nati, eu e Chris aguardamos, junto com uma multidão de pessoas, pelo ano novo. O momento se aproxima e meu pai estoura um espumante. Enchemos nossos copos e brindamos.

Os fogos queimam sobre o mar.

Meus pais caminham juntos até a praia e pulam algumas ondas.

17. A rotina em Joinville e os planos para um novo negócio

(Sequência final do filme: o que será dos meus pais?)

17.1. No apartamento (onde? Que horas?) a família se reúne com Thayse à distância, via Skype. Ela mostra Lorena, e a família fica paparicando. Não vemos a imagem de Lorena, apenas a reação da família.

O tema da conversa são os negócios futuros dos meus pais⁶².

17.6. Minha mãe está escorada na pia, e olha no celular fotografias de Lorena, falando com elas.

No quarto, minha irmã treina suas primeiras canções ao violão (toca Asa Branca).

⁶¹ Essa conversa ainda não existe e precisa ser gravada, em certo sentido, encenada. Caso não funcione, pensar em uma narração em over que dê conta de transmitir a informação da nova vida dos meus pais em Joinville.

⁶² Como estratégia, antecipo com Thayse para que seja a interlocutora privilegiada para que meus pais possam expressar seus planos, numa mistura entre coisas práticas a se fazer e a fabulação que cria uma imagem de futuro.

Meu pai assiste TV com Pit dormindo no colo.

Na casa da vó, ela rega suas plantas, enquanto murmura alguma canção em japonês.

Na rede do meu apartamento, estou deitado, pé suspenso, dormindo.

OFF: *meu pai registrava o cotidiano nas fotos que costumava nos enviar do Japão. Percebo agora que sigo seu exemplo. Nos encontramos neste gesto. Filmo a nossa vida com o intuito de compartilhar uma paisagem, um gesto, um rosto que envelhece. Com o desejo inconfesso e talvez impossível de vislumbrar meu avô, que olha em volta de si, e diz “tá tudo bem”, vai ficar tudo bem.*

FIM