UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

THAÍS DE ALMEIDA PRADO GAVA TORÁCIO

QUANDO O PROCESSO COLABORATIVO TRANSBORDA NA
ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA

São Paulo
2014

THAÍS DE ALMEIDA PRADO GAVA TORÁCIO

QUANDO O PROCESSO COLABORATIVO TRANSBORDA NA
ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo
2014

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 fornecidos pelo(a) autor(a)

Torácio, Thaís de Almeida Prado Gava

Quando o Processo Colaborativo Transborda na Estética Cinematográfica / Thaís de Almeida Prado Gava Torácio. -- São Paulo: T. A. P. G. Torácio, 2014.

126 p.: il. + anexos, cartas e fragmentos do processo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Cristian da Silva Borges

Bibliografia

1. Processo Colaborativo em Cinema 2. Redes da Criação 3. Esboços e Rascunhos na Criação 4. Literatura como inspiração para filme 5. Gilberto Mendes; Hilda Hilst I. Borges, Cristian da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

THAÍS DE ALMEIDA PRADO GAVA TORÁCIO

QUANDO O PROCESSO COLABORATIVO TRANSBORDA NA
ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Meios e
Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos
Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR.: _____

INSTITUIÇÃO: _____

ASSINATURA: _____

PROF. DR.: _____

INSTITUIÇÃO: _____

ASSINATURA: _____

PROF. DR.: _____

INSTITUIÇÃO: _____

ASSINATURA: _____

*Dessignificando
Vou derretendo os compassos
Que criei.
Desapagando linhas:
Círculos
Que à minha volta desenhei
E onde vivi
Distorcido e fremente
Frente à ruívez da vida.
H.Hilst*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Cristian Borges por sua abertura em me deixar fluir nas aventuras e nos riscos dos processos criativos.

AOS AMIGOS

Agradeço à **Flávia Couto** por me acolher e por ter sido a primeira atriz, a qual me escolheu como diretora, onde o colaborativo foi possível. Agradeço por sua crença em mim.

À **Paloma Oliveira** e à **Nathalia Lorda** por estarem sempre ao meu lado nos momentos de ascensão e quedas, ainda que eu não pule de “pára-quedas”... (ainda...) na vida e na arte e por me servirem de inspiração e incentivo criativo.

À **Sebastian Mez** por me instigar a trazer de volta o prazer vital em criar e me recriar.

À **Rudá K. Andrade** pelas infinitas parcerias, acolhidas e longas conversas sobre o sacy, o mato, a arte, a vida

À **Rubens Rewald** por ser uma influência e por me desorientar sempre que pode rumo ao oriente.

À **Daniel Mora Fuentes**, por abraçar a barca para “o não se saber onde”.

Aos meus **pais** e meus **irmãos** por serem meus companheiros e por sempre me darem base para continuar, sempre.

Agradeço à **Gilberto Mendes** por seus braços abertos e pelo grande aprendizado que tenho tido.

À **Hilda Hilst** por sabe-se lá o que de tantas coisas. As moças-artistas de *Nowhere* pela sua entrega.

AGRADEÇO À

Cecília Almeida Salles por abrir as portas às suas aulas e à um novo horizonte de pesquisa em arte e processo. Jean-Claude Bernardet pelo “chacoalhar” nos últimos minutos do segundo tempo.

Patrícia Moran e Pedro Maciel pelos conselhos durante a banca de qualificação. Cristiano Burlan, Ana Carolina Marinho, Henrique Zanoni e equipe pela generosidade em me deixar acompanhar as filmagens de *Hamlet*.

QUANDO O PROCESSO COLABORATIVO TRANSBORDA NA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA

RESUMO

O presente projeto visa a contribuir com os estudos no campo da reflexão estética e principalmente da gênese da criação do fazer cinematográfico, destacando possíveis dinâmicas colaborativas na produção de cinema do Brasil, através da análise de dois filmes (*Ex-Isto* e *Desassossego*) e do relato de dois processos criativos (*Com Meus Olhos de Cão* e *Nowhere*), com o intuito de identificar estratégias, viabilizar, ampliar e sistematizar o conceito de criação em colaboração, atentando para o papel do ator, do montador e dos próprios diretores como co-autores na produção contemporânea do cinema.

QUANDO O PROCESSO COLABORATIVO TRANSBORDA NA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA

ABSTRACT

The project intends to study the aesthetic implications concerning a specific type of contemporary film production in Brazil, by analyzing the creative process of two recent fictional films: *Ex-Isto* and *Desassossego* and by the reporting process of two other movies under construction: *Com Meus Olhos de Cão* and *Nowhere*. It's main aim is to identify their artistic strategies, through a systematization of the concept of 'creation' as applied to these films, focusing on the ways the actor, the editor and the filmmakers can collaborate as co-authors within their production.

SUMÁRIO

UMA INTRODUÇÃO?

COLABORATIVO OU COLETIVO?	1
PARA OS PRÓXIMOS CAPÍTULOS	4

1

DO OLHAR PARA ESTÉTICA TRANSBORDADA

PROCESSOS COLABORATIVOS I – DIRETOR / ATOR

EX-ISTO	6
---------------	---

PROCESSOS COLABORATIVOS II – ENTRE DIRETORES

DESASSOSSEGO – O FILME DAS MARAVILHAS	19
---	----

2

DO OLHAR PARA O PROCESSO COMO ESTÉTICA

O processo como um resquício do percurso das interferências e das contaminações de um artista	36
---	----

PROCESSOS COLABORATIVOS I – DIRETOR / ATOR

COM MEUS OLHOS DE CÃO	37
Da Gênese – Balada de Hillé	38
Sobre Hillé	40
Gilberto Mendes com seus olhos de Cão	56
Propostas para um filme – primeiras tentativas	64
A primeira Visita à velha senhora, Madame Hillé ---	70
A Primeira Visita ao velho senhor – Gilberto, Amós?	73
Dos preparativos	77
Trovas a um ilustre senhor	88
Enquanto Santos não vem.....	97

PROCESSOS COLABORATIVOS II – ENTRE DIRETORES

NOWHERE	99
Sobre a proposta do filme	99
Das temáticas	100
Uma leve observação	102
Contra-propostas	103
Algumas delongas antes do fim	118

COM FIM SEM FIM	120
-----------------------	-----

Bibliografia	122
--------------------	-----

Anexos	126
--------------	-----

UMA INTRODUÇÃO? COLABORATIVO OU COLETIVO?

Há mais de 10 anos venho trabalhando com processos de criação colaborativos e coletivos. Comecei a ter contato com estes tipos de processo no teatro e com o tempo fui aderindo à colaboração criativa na dança, em trabalhos de performance, instalação audiovisual, chegando ao cinema através do documentário e agora da ficção. A proposta desta pesquisa no mestrado veio pela necessidade de se discutir e compreender um processo de criação onde a colaboração entre os artistas é a chave-mestra dentro da criação de uma ficção cinematográfica.

É importante esclarecer que há diferenças entre trabalhos colaborativos e trabalhos coletivos. Trabalhos colaborativos pressupõem funções definidas (diretor, ator, dramaturgo etc.), então durante o processo de criação os atores trazem cenas, textos, anseios pessoais e estes materiais vão sendo lapidados textualmente pelo dramaturgo e cenicamente pelo diretor. Se pensarmos em termos de cinema, seria algo como o que acontece no momento da montagem, quando diretor e montador lapidam o material que foi trazido pelos atores e/ou filmado, ou quando o material proveniente de improvisações é reescrito e organizado por um roteirista e depois filmado já com um roteiro elaborado.

Tanto no teatro como no cinema colaborativo, o material é construído pelos atores juntamente com o diretor e vice-versa, havendo discussões sobre a estética e a temática, entre outros, mas será lapidado. No teatro, muitas vezes acontece de uma cena trazida ser descartada, ou então de uma cena proposta por um ator, passar para as mãos de outro. Antonio Araújo, em seu texto sobre o processo colaborativo do Teatro da Vertigem, explica a transição de seu trabalho a um esquema mais colaborativo:

Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo. Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam”, enquanto os atores são “aqueles que fazem”. O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou da direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem uma visão geral de suas personagens. Este “ator-linha de montagem”, que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do “todo”, parecia não fazer parte do nosso coletivo de trabalho nem de nossos possíveis interesses de parceria. Pois, se dramaturgo e diretor necessitam sempre transitar do fragmento ao todo e do todo ao fragmento, por que seria diferente com os atores?”¹

Em processos colaborativos, a direção não se

¹ Araújo, António. “O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem”. In: *Revista Sala Preta*, v. 6, n. 1, 2006, p. 128, disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/174>

encontra mais desvencilhada de seus atributos convencionais, como ocorre nos processos coletivos, nos quais, em um projeto sem diretor, cada artista traz sua proposta, seja cênica ou fílmica, e a decisão do que ficará no produto final cabe a todos, ou pelo menos à maioria, como é o caso dos trabalhos do Bijari e da Casa da Lapa, entre outros.

Como experiência pessoal, posso citar os exemplos da *Companhia Auto-Retrato*², onde há uma dinâmica de criação colaborativa, e todo o material proposto pelo grupo passa pela filtragem do diretor juntamente com o dramaturgo. No caso do *Coletivo Corrosivo*³, todas as propostas artísticas eram discutidas por todos e a decisão cabia ao conjunto, o resultado final sendo em geral artisticamente híbrido, pela diversidade de linguagem originária dos próprios artistas (incluindo artes plásticas, vídeo, performance, som). Aliás, algo muito recorrente em trabalhos coletivos é o fato de os artistas virem de diferentes áreas artísticas e produzirem trabalhos híbridos.

Será importante diferenciarmos o colaborativo do coletivo, porque aqui tratarei de trabalhos colaborativos, seja entre diretores ou entre ator e diretor. Assim, os filmes e as dinâmicas que abordo aqui partem de uma

² A Companhia Auto-Retrato existe desde 2000 e propõe trabalhos no âmbito do teatro e da dança. Recentemente, passou a englobar a pesquisa de intervenção urbana abrindo ainda mais suas fronteiras artísticas. www.companhiaautoretrato.com.br

³ O Coletivo Corrosivo surgiu em 2008 com a união de artistas de várias áreas que buscavam um projeto em comum e propunham pesquisar o terreno híbrido em que as artes se encontram. O primeiro trabalho ocorreu na residência artística da Casa das Caldeiras e envolvia artes plásticas, vídeo, performance e som. www.corrosivo-coletivo.blogspot.com.br

relação colaborativa e têm uma costura final que fica a cargo dos diretor(es) gerais/ montador(es), o que não tira o mérito dos atores e dos outros realizadores como co-criadores. Suas propostas iniciais estão lá, registradas, porém a ordem e o rumo que elas tomam fica a cargo da direção final.

PARA OS PRÓXIMOS CAPÍTULOS

Falar de um processo colaborativo sem ter acompanhado a fase embrionária e seu progresso é bastante difícil e controverso. No primeiro capítulo desta dissertação, buscarei, através de resquícios estéticos captados no próprio filme, alguma pista para compreender a criação em colaboração. Analisarei dois filmes, com o auxílio de conversas informais com os respectivos diretores, abordando em um deles (*Ex-Isto*) a relação entre ator, diretor e literatura, e no outro (*Desassossego, o filme das maravilhas*), a relação entre diferentes diretores e a noção de *filme-resposta*.

No segundo capítulo, criando um contraponto entre a análise estética e a análise processual, relatarei parte da criação de duas obras colaborativas construídas de modo bastante distinto e que dialogam com *Ex-Isto* e *Desassossego*, para que assim seja possível expor algumas dinâmicas de trabalho que começam antes de se entrar no set de filmagem, e vão se transformando pouco a pouco. Apresentarei então, no segundo capítulo, detalhamentos criativos e colaborativos de dois

trabalhos ainda em progresso. São eles: *Com Meus Olhos de Cão* (a relação entre ator, diretor e literatura) e *Nowhere* (a relação entre diretores, e a ideia de *filme-resposta*).

1

DO OLHAR PARA ESTÉTICA TRANSBORDADA

1

PROCESSOS COLABORATIVOS I – DIRETOR / ATOR

EX-ISTO ou quando o ator é parte essencial na criação da obra.

Como tratar de processo de criação colaborativo entre diretor e atores de um filme já finalizado, sem ter presenciado a sua gênese e sem ter tido acesso as anotações, rascunhos, *storyboards*, ensaios, conversas e filmagens? Como encontrar pistas desta colaboração na própria imagem fílmica?

O que vem primeiro à mente é o registro da “experiência” em si, ou a tentativa de se registrar o instante em que a experiência transparece aos olhos de um espectador, seja numa improvisação entre os atores, seja num ato solo mais performático para câmera, e aí então tentar desmembrar e compreender momentos em que a narrativa fílmica pré-elaborada, ou não, tenha ganhado forma a partir deste registro, isto é, sendo aderida na montagem.

No cinema, assim como em outras formas artísticas, o processo criativo acontece em diferentes âmbitos, é mais usual que parta de um roteiro fechado, como também o fora em outros tempos no teatro (hoje é muito usual que atores e diretores junto com dramaturgo, criem uma peça conjuntamente).

Porém, para alguns cineastas que vêm de uma formação teatral deste gênero, o exercício de trabalhar colaborativamente já faz parte de seu método criativo.

Quando passam a fazer cinema, acabam transportando isso para a criação cinematográfica.

*Mesmo não sendo um procedimento padrão na atividade audiovisual, a ideia de processo começa a contaminar a prática cinematográfica, principalmente se feito num período anterior à filmagem, como o realizado por Mike Leigh. Cada vez mais roteiristas e diretores trabalham com a noção de processo colaborativo na construção de suas obras.*⁴

Hoje, vemos diretores como Mike Leigh, Andreas Dresen, Richard Linklater, Cao Guimarães, Marcelo Gomes, Kiko Goifman, Taciano Valério, entre outros, buscando no encontro com seus atores o foco para a criação do filme. Mas obviamente esse movimento já acontecia desde as décadas de 60/70, com Cassavetes, Rivette, Godard, Bressane, Sganzerla o qual cita a importância do ator em seu texto “Papel do Ator”:

*(...) e toda moderna mise-en-scène fundamenta-se no ator, único conteúdo possível: o homem e suas aventuras vitais. Ou melhor, ainda, o conteúdo é o próprio ator, sua presença diante da câmera (Godard).*⁵

Outro motivo que também pode ser aplicado à recorrência de trabalhos colaborativos no cinema é a questão orçamentária. Quando se tem baixo orçamento, ou orçamento nenhum o diretor passa a buscar

⁴ Rewald, Rubens. “Caos/Dramaturgia”. Editora Perspectiva; FAPESP. São Paulo, 2005. *Op. cit.*, p. xi.

⁵ Sganzerla, Rogerio. “O Papel do Ator” (1981), in *Por um Cinema sem Limite*. Rio de Janeiro: Azougue. 2001, p. 59.

parceiros que se afeiçoem com a idéia do filme e se proponham a pensar e criar estratégias juntos.

* * *

“Ex-Isto” (2010), é um filme que parte de uma obra literária, *“Catatau”*, de um poeta bastante polêmico Paulo Leminski. Ele é realizado por Cao Guimarães, um cineasta que é mais conhecido por seus trabalhos em documentário e *videoarte*, e por João Miguel, um ator que veio do teatro e do trabalho de palhaço (onde a relação com a arte da presença é o ponto crucial) e que foi praticamente “abduzido” pelo cinema no Brasil de uns tempos para cá.

O filme surgiu de um convite do Instituto Itaú Cultural, que convidou alguns cineastas para retratarem de maneiras bem particulares figuras de vários nichos da cultura brasileira para o projeto *ICONOclássicos*. Em entrevista à Marcelo Miranda, Cao Guimarães explica: *“Eu avisei que não sei fazer biografia, e eles disseram que buscavam mesmo um olhar poético sobre o artista”*⁶.

Para a elaboração do filme Cao leu tudo de Leminski e claro *“Catatau”*, lançado em 1975 e definido pelo curitibano como “prosa experimental”. Cao Guimarães, comenta em diversas entrevistas de pré-lançamento do filme que antes de começar as gravações de *“Ex-Isto”*, ele reuniu sua equipe (de seis integrantes)

⁶ Miranda, Marcelo. “Cao Guimarães”, in *O Tempo*, 29.01.2010.
<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/cao-guimar%C3%A3es-e-marcelo-gomes-terminam-filmagem-1.253062>. Acessado em 28/09/2013.

para se debruçar sobre a obra completa de Leminski, transformando o trabalho em um processo altamente colaborativo. Duas semanas antes das filmagens ele e João Miguel se isolaram num sítio, e passaram todo o tempo “devorando” o *Catatau* - um livro que propõe um “jorro” de palavras, um fluxo de texto interminável com poucas pausas para a respiração - e textos de René Descartes, para que João se apropriasse não da personagem Descartes, mas sim do universo que Guimarães queria abordar.

Nesse livro, o Leminski imagina (o filósofo) René Descartes vindo aos trópicos, na época da invasão holandesa do Maurício de Nassau. É um livro que tem o Descartes aparecendo com uma luneta e um cigarro de maconha na mão, sentado embaixo de uma árvore e enlouquecendo a mente cartesiana dele⁷.

Todo o texto que aparece no filme é retirado do livro - exceto no início quando aparecem trechos da obra de Descartes - e Cao se utilizou de informações sobre a vida de Descartes, além do olhar de João Miguel, e mesclou estes elementos a cenários da atualidade, dissolvendo as estruturas temporais.

...esta lente me veda vendo me vela me venda me desvenda me revela (...) ver é uma fábula (...) é para não ver que estou vendo.”⁸

⁷ *Ibid.*

⁸ Texto contido no filme *Ex-Isto*, retirado de um fragmento do livro *Catatau*, de Paulo Leminski.

9

Cao Guimarães veio das artes plásticas, chegando ao cinema através da *videoarte* e de filmes considerados documentários pela crítica. Reflexo disto, é que ele não costuma ter um roteiro fechado antes das filmagens. Em “*Ex-Isto*” ele trabalha pela primeira vez com um ator profissional, porém não diferencia seus outros “atores”, como os andarilhos e o eremita (de seus filmes documentários), do ator João Miguel. Todos de uma certa maneira estão representando a si mesmos, todos são “filósofos” dentro de seus filmes, seja em o “*Andarilho*”, em “*A Alma do Osso*” ou em “*Ex-Isto*”.

Essa discussão entre ator/não-ator não faz muito sentido na obra de Cao Guimarães, já que para ele a diferenciação entre documentário e ficção é desinteressante, o cineasta indaga: “*como definir o aspecto real do ficcional? (...) é difícil quantificar quanto há de ficção e quanto há de documentário em*

⁹ Frame do filme *Ex-Isto* referente ao texto acima citado.

meus filmes. É tudo cinema.”

João Miguel começou aos nove anos fazendo um programa de entrevistas na televisão, e em seguida se voltou ao trabalho de palhaço, que ele considera base de sua formação. No teatro sua penúltima experiência traz um elemento especial, a peça “*O Bispo*”, um solo criado pelo próprio ator a partir das histórias e da obra do artista Bispo do Rosário, nas quais João mergulhou durante bastante tempo antes da estréia para se contaminar deste universo. A peça foi criada em duas versões: uma como espetáculo teatral e a outra como uma *performance* fora do palco e feita muitas vezes em lugares públicos, onde ele interagia com os espectadores e modificava suas ações a partir desta relação. João Miguel, no teatro, tem a presteza de “presentificar” suas personagens, de humanizá-las sem deixar o ator João desaparecer. Isso se reflete em seus trabalhos no cinema, mas é em *Ex-Isto* que vemos João Miguel para além de René Descartes.

Em *Ex-Isto*, percebemos o ator João Miguel de uma maneira distinta dos atores do cinema clássico. Saímos da narrativa clássica e psicológica de um Descartes e vemos um ator/ um performer. “(...) *o performer é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser em um plano secundário.*”¹⁰ Ele é um filósofo, é o próprio João Miguel jogando com elementos de René Descartes, Paulo Leminski e o livro

¹⁰ Glusberg, Jorge. A Arte da Performance. Ed. Perspectiva. São Paulo pag 73

Catatau. Carlos Alberto Mattos, em uma artigo para a revista *Filme Cultura*, relata algumas experiências onde a performance transparece no filme:

Tanta rarefação de intenções e resultados pretende, de alguma maneira, apagar os limites entre arte e vida, incorporando elementos de uma a outra – algo aliás muito caro a performance art. Estamos então no terreno da teatralização da vida e da distensão da arte para fora dos limites da economia narrativa. A performance se aproxima do ritual, em que o tempo é aquele que a cerimônia requer, não o que lhe seria imposto por outras razões. (...) Nos rituais da performance, a confusão entre atores e personagens é uma constante. Isso esta na raiz das experimentações de vários filmes.¹¹

No filme, João mergulha no livro *Catatau*, ao lado de Cao Guimarães, e apesar de sua experiência com a improvisação ele relata que ficou apreensivo ao fazer seu primeiro longa sem um roteiro.

Nunca estamos confortáveis, há sempre o risco. Como o galho de uma árvore, sobre o qual estou sentado, se quebrar durante a pororoca¹².

Não interessa a Cao, no filme *Ex-Isto*, uma ficcionalização dramatizada do livro, e sim uma fricção entre diretor, ator, autor/o *Catatau*.

¹¹ Mattos, Carlos Alberto. *Ecos das chanchadas e dos marginais na teatralização dos novos cotidianos*. In: Revista Filme-Cultura, nº56, Junho de 2012.
www.filmecultura.org.br_edicoes_56_pdfs_edicao56_completa.pdf

¹²João Miguel em entrevista ao CineEsquemaNovo.
 (http://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/27/segundo-dia-da-mostra-de-longas-ex-isto)

*A ficção é por natureza um documentário: ontologicamente a câmera sempre filma a realidade que se passa diante dela. No caso de um trabalho dito ficcional, está sendo documentado todo aquele processo que envolve atores, roteiristas e técnicos.*¹³

A idéia não é envolver o público com uma história, mas deixar as imagens e textos permearem este universo que Paulo Leminski propõe. Cao Guimarães comenta sobre a insegurança de J.Miguel no início das filmagens: *“Ele me dizia: ‘como vou fazer, nunca fiz um filme sem roteiros’. E eu respondi: ‘Você é um filósofo. Pense.’ E deu certo.”*¹⁴

O jogo atemporal criado por Cao, ao trazer Descartes para o século XXI fica evidente quando vemos o próprio “Descartes” em uma feira-livre em Recife. Estas imagens causam uma estranheza saborosa ao espectador. Ocorre ali uma espécie de *intervenção urbana*, vemos João que está vestido com roupas de época, em meio a pessoas comuns que o observam muitas vezes com um olhar de estranheza. Ou então, Descartes/João que observa com olhar de descoberta os alimentos do “Novo Mundo”, os objetos, as pessoas que dançam no meio da praça pública.

¹³ Idem

¹⁴ Cao Guimarães em entrevista ao CineEsquemaNovo CineEsquemaNovo <http://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/27/segundo-dia-da-mostra-de-longas-ex-isto>. Acessado em 30/09/2013

Percebemos também a “Bahianidade” deste Descartes/João que dança com um gingado bem brasileiro sozinho na praça, ou em dupla num forró “arretado”. Neste jogo vemos “um João Miguel” que se deixa levar pela relação e que nos revela um “cinema do presente”, onde

*os atores fazem seu próprio papel, e são obrigados a interpretar a si mesmos. Elimina-se o personagem, subsiste o ator – muitas vezes consciente de que está representando*¹⁶.

Isto ocorre quando, por exemplo, o ator sorri desconcertado pela reação de uma das pessoas que interagem com ele. “Descortina-se” o humano através do que se poderia considerar um “erro” de atuação, pois ele talvez tenha “perdido a personagem”, porém, é esta atitude de fragilidade que nos aproxima dele e do filme.

¹⁵ Frames do filme *Ex-Isto*.

¹⁶ Sganzerla, Rogério. “Cinema Impuro?”, in *Textos Críticos vol. 1*. Florianópolis: Ed. UFSC/ Itaú Cultural, 2010, *Op. cit.*, p. 60

Ele não perdeu Descartes, porque ele é Descartes, um ator em vias de criar a própria filosofia.

Essas cenas de um cotidiano “estranhoso” com a presença de um homem/personagem são mescladas à imagens bastante estilizadas, muito próximas a pinturas. Aqui, a relação humano e natureza mineral, vegetal e animal estão em um mesmo nível.

17

No filme há também uma presença forte de imagens aparentemente estáticas contrapostas à imagens de muito movimento e efemeridade que perdem o foco da câmera e o retomam, todas elas permeadas em geral pela voz em *off* de João Miguel/Paulo Leminski ou de Descartes/Catatau, que não narra necessariamente o que se vê. A fala é como um fluxo de pensamento que acontece separado da imagem, esta é por sua vez também um fluxo de movimento imagético.

Leminski é o próprio filme através destes

¹⁷ Frame do filme *Ex-Isto*.

encontros, muito mais do que se fosse uma simples adaptação do livro Catatau, porque Leminski também se apropriava de outras literaturas para criar sua obra, ele criava *intertextualidades*. O espírito criativo de Paulo Leminski permeia o filme, friccionado ao espírito criativo de Cao, João e toda equipe de filmagem.

18

João são muitos neste filme – *Ex-Isto* – e a presença de Cao Guimarães é visível a todo momento, tanto nos momentos mais herméticos, que são bastante característicos de seu cinema, quanto nos momentos onde a criação do ator é também contaminada pelo espaço em que ele se insere, quando por exemplo, João está solto no espaço experimentando reações em relação a um cenário repleto de gente ou a um lugar vazio, como o barco perdido no rio, ou quando ele está deitado na areia da praia.

*Você deixa de ser ator, diretor, para ser um corpo só, algo ali vira outra coisa. Eu fiquei moído depois das filmagens, mas estava vivo*¹⁹.

¹⁸ Frames do filme *Ex-Isto*

¹⁹ João Miguel em entrevista ao CineEsquemaNovo

<http://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/27/segundo-dia-da-mostra-de-longas-ex-isto>. Acessado em 30/09/2013.

20

Em *Ex-Isto*, nós não nos aprofundamos nas questões existenciais de Descartes, mas sim nas relações que se estabelecem entre João Miguel, Cao Guimarães, Paulo Leminski e o próprio Descartes; além das relações entre corpo e objeto. Não há hierarquias entre homem e “coisa”.

Como a presença de João é o filme, muito do que se vê ali pós montagem é mutuo de J.Miguel e Cao. A montagem recria e escolhe as sequencias que cada imagem deverá tomar, porém a todo momento em *Ex-Isto* conseguimos nos enveredar por esta presentificação de Descartes/Leminski através de João/ Cao.

A poesia do filme são estas constantes fragilidades de uma câmera que se perde, de João Miguel que se percebe jogando com Descartes, de algum transeunte que o observa esquisito e das imagens de natureza vegetal, animal, mineral. Estas pequenas casualidades,

²⁰ Frame do filme *Ex-Isto*

refletem o processo criativo e colaborativo dos artistas envolvidos no filme. O processo transborda na obra e a contamina e contamina também o público que a vê e que monta suas referências a partir de suas experiências.

21

²¹ Frame do filme Ex-Isto – Descartes chega à Recife.

PROCESSOS COLABORATIVOS II – ENTRE DIRETORES

DESASSOSSEGO – O FILME DAS MARAVILHAS

Em diversas ocasiões da história do cinema, cineastas se uniram para dirigir o roteiro um do outro ou então para produzirem *filmes em episódios* – longa metragem composto de curtas com uma temática comum. Na maioria dos casos, cada episódio era dirigido por um cineasta e não tinha uma grande relação com o episódio anterior ou o seguinte, a não ser pela temática escolhida. Nessa linha, há os exemplos italianos: *O Amor na Cidade* (*L'Amore in Città*, 1953), com seis episódios sobre cotidianos amorosos em Roma, dirigidos por Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada, Dino Risi, Francesco Maselli; e *Rogopag - Relações Humanas* (*Ro.Go.Pa.G.*, 1963), reunindo quatro curtas metragens dirigidos por Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti.

Há também filmes que tentam quebrar com a ideia de episódio ou então ao menos tentam criar um diálogo entre um curta e outro, é o caso do filme *8* (2008), dirigido e produzido por vários cineastas, como Wim Wenders, Mira Nair, Gael García Bernal, Jane Campion, Gus Van Sant, entre outros, sobre os Oito Objetivos do Milênio fixados pela ONU em 2000, para melhorar a qualidade de vida da população mundial. Neste filme, cada cineasta apresenta de uma maneira episódica uma

história que corresponde a um destes objetivos. O último episódio no entanto, dirigido por Wim Wenders, retoma os fragmentos anteriores através da metalinguística sala de edição de uma rede de televisão, onde os micro-curtas estariam sendo editados para tornarem parte de uma mesma narrativa. Neste filme a tentativa de diálogo ou “amalgamento” surge através do olhar de Wenders que parece tentar se desvencilhar da relação episódica que o filme estabelece.

A co-direção é outra relação bastante recorrente em termos de colaboração no cinema, lembremos de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, ou o próprio Godard com a Anne-Marie Miéville, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Helvécio Marins Jr e Clarissa Campolina, Rubens Rewald e Rossana Foglia, Marina Meliande e Felipe Bragança, os irmãos Joel e Ethan Cohen, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Ricardo e Luis Pretti e etc. Em alguns destes casos, a parceria é tão duradoura que fica difícil imaginar um dos cineastas filmando sem o outro.

Por outro lado, houve e há diversos movimentos cinematográficos marcados pela coletividade e por colaborações entre cineastas, como o *Kinoks* (Conselho dos Três de Vertov, Kaufman e Svilova),

Eis porque, sem esperar que os Kinoks comecem a trabalhar deixando de lado seu próprio desejo de realizar seus próprios projetos, o Conselho dos Três abre mão,

*momentaneamente, do direito do autor e resolve publicar imediatamente, por intermédio dos jornais e para uso geral, os princípios e as palavras de ordem desta futura revolução.*²²

a *Nouvelle Vague*, o *Free Cinema*, o *Cinema Novo*, o *Cinema Marginal*, a *Belair*, o grupo *Dziga Vertov* (Godard/ Gorin). Hoje, no Brasil, podemos citar a *Teia*, a *Alumbramento*, a *Casa da Lapa*, o projeto *Sônia Silk*, entre outros grupos ou coletivos muitas vezes criados como uma resposta para contornar as dificuldades da produção ou dos simulacros estéticos criados como base da linguagem:

*Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial. Filmes realizados por 4 diretores, como é o caso dos dois últimos longas realizados por Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti (Estrada Para Ythaca e Os Monstros). Filmes realizados com um diretor e mais 3 diretores na equipe técnica, como é o caso de O céu sobre os Ombros, de Sérgio Borges ou de Os Residentes, de Tiago Mata Machado. Ou ainda, Desassossego – Filme das Maravilhas, coordenado por Felipe Bragança e Marina Meliande, e dirigido por 14 pessoas de diversas partes do país, uma experiência de produção colaborativa.*²³

²² Junior, Carlos Pernisa. *Vertov – O Homem e Sua Câmera*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2009, p. 32 (extratos do manifesto Kinoks, do Conselho dos Três) .

²³ Migliorin, Cesar. *Por um Cinema Pós-Industrial*. Revista Cinética.

<http://outraspalavras.net/posts/por-um-cinema-pos-industrial/> acessado em 3 de julho 2014.

No caso do filme *Desassossego – o filme das maravilhas*, ele abarca dois tipos de encontros: o encontro entre diversos diretores e também a co-direção geral entre Marina Meliande e Felipe Bragança. *Desassossego* foi um projeto contemplado pelo edital *Rumos Cinema e Vídeo*, do Itaú Cultural 2009-2011, e é uma espécie de “carta-filme”: “*uma carta de amor e raiva escrita por Felipe Bragança em 2007*²⁴”, inspirada em um bilhete que o mesmo encontrou num armário de uma adolescente e que gerou a proposta ficcional: uma menina que escreve nas paredes do quarto algo que ela chama de “carta do desassossego”, contendo temas como: amor, utopia, explosões e apocalipse.

Bragança e Meliande, idealizadores e diretores gerais do projeto, enviaram esta carta a 12 cineastas para que dirigissem fragmentos fílmicos. O motivo da escolha específica destes cineastas se deu pela admiração que Felipe e Marina tinham por eles e também por acreditarem que estes seriam os realizadores mais importantes naquele momento. Foram eles: Helvécio Marins Jr., Clarissa Campolina, Carolina Durão, Andrea Capella, Ivo Lopes Araújo, Marco Dutra, Juliana Rojas, Caetano Gotardo, Raphael Mesquita, Leonardo Levis, Gustavo Bragança, Karim Ainouz e os próprios Marina Meliande e Felipe Bragança somando 14 diretores). Os fragmentos fílmicos deveriam ser criados com base em algumas diretrizes:

²⁴ Na abertura do *Desassossego – filme das maravilhas*, entre os créditos, aparece este texto explicando a proposta do filme.

- 1. um bilhete de uma menina de 16 anos é encontrado em um armário abandonado.*
- 2. uma carta é escrita inspirada nesse bilhete.*
- 3. a carta é enviada a 14 cineastas do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Ceará.*
- 4. os cineastas respondem à carta com 10 fragmentos de filme.*
- 5. esses fragmentos são costurados como uma carta-filme de 55 minutos, falando de amor, utopia, explosões e apocalipse.*
- 6. o filme-carta será enviado a 2010 pessoas no Brasil e no mundo.*
- 7. as pessoas são convidadas a responder com novos fragmentos que podem vir a fazer parte de um novo filme.²⁵*

Depois da carta ter sido postada, cada diretor escolhido respondeu com um fragmento de filme muito diversificado em termos de estética e de desejos. A proposta não era a de fazer vários curtas com início meio e fim, mas utilizar momentos de cada fragmento na composição do longa, mesmo que para isso fosse necessário cortar partes do material enviado pelos outros diretores.

Durante o processo criativo Felipe e Marina se dividiram da seguinte maneira: ele conversava com os outros diretores que explicavam suas respectivas propostas fílmicas, por exemplo, Marco Dutra e Juliana Rojas mostraram um roteiro pronto para Felipe ler e fazer comentários antes de enviarem o fragmento já editado com a duração de 40 minutos. Outras pessoas

²⁵ Cf. <http://filmedesassossego.blogspot.com>, acessado em 30.09.2011.

mandaram um material bruto, como Karin Aïnouz, o qual enviou via internet material que ele havia filmado em Berlim e no Ceará. Outros mandaram uma sinopse, e outros um fragmento pré-editado, à exemplo de Ivo Lopes Araújo, que utilizou um material de negativo vencido 16mm que ele tinha e criou uma montagem com esses fragmentos.

Segundo Felipe Bragança em entrevista gravada ao *Rumos Itaú Cultural* (contido no DVD do próprio filme), havia um diálogo entre ele e os diretores e a idéia era aceitar e receber a dinâmica de trabalho de cada um sem impor regras, modos de fazer e etc. A única regra era esta “carta-filme-resposta”. Felipe e Marina também dirigiram cada um o seu fragmento. M. Meliande porém ficou mais afastada durante a primeira parte do processo para ter um olhar distanciado quanto montadora.

Dos Fragmentos enviados:

Fragmento 1 – *Futuro Explode*. Direção e roteiro de Clarisa Campolina e Helvécio Marins Jr. Série de explosões, imagens captadas de *found*

footage. Um casal de não atores, Leciane e Zi, lêem uma carta. Há dinâmicas do cinema documental criando uma ficção. Enquanto a câmera capta a personagem em um movimento simples de escovar os cabelos, sua voz *off* lê a carta sobre o futuro: “*ele é bonito ou explode tudo?*”²⁶

Fragmento 2 – *Ficar Parado Cansa*. Direção de Andrea Cappela e Carolina Durão. Criança, aniversário, brinquedos.

O menino brinca com seus bonecos dinossauros em quanto fala: - *Ficar parado cansa!* Em seguida ele está em um brinquedo vertiginoso de parque de diversão. Tudo gira. Tudo explode.

²⁶ Fragmento da carta (em anexos) de Felipe Bragança, lida no filme *O Desassossego*.

Fragmento 3 – *Muitos Podem Viver Sem Água, Mas Ninguém Vive Sem Amor*. Direção de Ivo Lopes de Araújo com a colaboração de Ricardo Pretti. Filmado com negativo 16mm vencido. Imagens fragmentadas. Uma moça olha à câmera. Ela procura algo ou alguém. Um moço aparece. Outra moça. Fragmentos em tom azulado. Imagem ofuscada pela memória. Um beijo.

Fragmento 4 – *Nascemos Hoje, Quando o Céu Estava Coberto de Fumaça e Enxofre*. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Roteiro de Juliana Rojas. “*eu queria ir ao sol de foguete, só isso. Trata-se de um projeto audacioso*”.²⁷ Filmado em VHS. Um casal resolve ir para o espaço. Usa seu pseudo-foguete, e seu capacete de motocicleta

²⁷ Fragmento da carta (em anexos) de Felipe Bragança, lida no filme *O Desassossego*.

para enfrentar a galáxia. Chove sorvete. Tudo explode. Eles chegam a uma nova atmosfera em *uma estética anos 80* com um final musical.

Fragmento 5 – *Nasci Carioca, Fui Enganada*. Direção de Marina Meliande. Rio de Janeiro. Praia, pessoas no mar, movimento do mar. O contemplativo como estética para o movimento. A cidade vazia, a cidade paralisada.

Fragmento 6 – *O Anjo Boxeador tenta Descrever uma Cena*. Direção de Caetano Gotardo, a partir do poema de Carlito Azevedo.

Dois homens lêem um poema. Um homem está à sacada de sua casa. O Outro lê carta. “*Uma vez fui a Lisboa contar mentiras. (...) é noite, tem angolanos vivendo alí naquele prédio da frente. (...) a vida é muito bonita quando é vista de perto.*”²⁸ “*o primeiro tem joelhos erguidos e entre os joelhos no ar sustentam as rodas dianteiras de uma bicicleta. O outro também tem os joelhos erguidos e entre os joelhos no ar, sustentam as rodas traseiras de uma bicicleta.*”²⁹

²⁸ Ibidem.

²⁹ Trecho do poema de Carlito Azevedo “*O Anjo boxeador tenta descrever uma cena*”, inspiração para a criação deste fragmento de Caetano Gotardo.

*cercam as ruas e as pessoas. Não deixam a malta caminhar.”*³⁰

Fragmento 10 – *Berlin com Festa*. Direção de Karim Aïnouz e roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Marina Meliande. Imagens do

inverno de Berlin em fusão ao Ceará quente à dançar. *“Vou atirar uma bomba ao destino, comprei um cd de fado ruim. Ouvi um cearense chorando de amor.”*³¹

Fragmento 0 – *Las Brujas / Leitura da Carta por Flora Dias*. Direção e roteiro de Felipe Bragança. Cenas de entremeios, três meninas *brujas*, o imaginário, o onírico e o pueril, o armário. O dentro do armário. A Banheira. A moça Flora lê a carta de Luisa. Sua voz é o link maior que permeia todos os fragmentos.

Imagem final: *Found footage* do incêndio do Morro dos Cabritos cedida gentilmente por Tiago Lins. O filme termina explodido, um morro pegando fogo.

* * *

³⁰ Fragmento da carta (em anexos) de Felipe Bragança, lida no filme *O Desassossego*.

³¹ Ibidem.

Na segunda etapa do filme, Marina junto com Felipe passam a escolher a ordem de cada fragmento: de que forma eles se relacionam e de que forma eles recriam a sensação da carta desta adolescente e etc.

* * *

uma pequena pausa para uma observação

Tive a oportunidade de acompanhar de perto o processo criativo do *Fragmento 4* dirigido por Marco Dutra e Juliana Rojas em 2009. Lembro dos dois buscando câmeras VHS ou tocando as músicas que fariam parte do filme no piano da casa do Marco e ficava imaginando o que sairia deste fragmento.

Assisti ao corte final deles na sala da casa do M. Dutra junto com a equipe, atores e amigos. Uma ficção científica à la anos 80 que me lembrava o seriado *O Mundo da Lua* (que passava na TV Cultura), o curta *A Bela P*, de Sergio Silva e João Marcos de Almeida (do

Filmes do Caixote), com direito a tempestade de sorvete, música cantada pelos atores, espaçonave feita de papelão e um computador defasado, permeados por elementos da videoarte. O fragmento era longo (40 minutos) e tinha uma cena hilária com Gilda Nomacci fazendo o papel da chefe da Carla Kinzo, a personagem que trabalha numa empresa de filmes publicitários e escreve um roteiro (cuja a sinopse é uma “meta-citação” do filme *Trabalhar Cansa*, de Dutra e Rojas - “*é como se fosse um drama disfarçado de filme de terror... mas tem umas partes engraçadas também*”³²) o qual é ridicularizado por sua chefe e jogado no lixo. A moça decide então fugir para o espaço com seu “amigo”.

Ao assistir ao *Desassossego*, era claramente perceptível que faltavam partes do Fragmento 4 e que esta cena entre Gilda e Carla havia sido cortada. Confesso que na hora deu “um aperto no coração” não ver o fragmento como um todo, ele já era um curta por si só. Porém, se ele fosse usado inteiro, não poderia fazer parte do longa pois o seu todo não faria sentido dentro do filme em relação aos outros fragmentos. De toda maneira este fragmento foi “reciclado” e acabou se tornando um curta-metragem que estreou em 2013 no Festival de Curtas de São Paulo.

* * *

³² frase contida no curta-metragem *Nascemos Hoje, Quando o Céu Estava Coberto de Fumaça e Enxofre* (2013). Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra.

Voltando ao processo de *Desassossego*, a montagem tenta ser uma costura destes fragmentos sem que eles se tornem episódicos, em uma busca por um “não se saber onde começa e onde termina cada um”. Felipe ao assistir a todos os materiais enviados e sentindo a necessidade de algo que criasse uma conexão imagética, filmou diversas cenas de entremeios, as chamadas *Las Brujas*, que serviram como um amálgama. Marina e Felipe propuseram uma articulação de todas essas diferentes texturas e narrativas para a composição de um só filme.

*Diferentemente de um filme de episódios, Desassossego reúne fragmentos de filmes dos cineastas que foram montados juntos, transformando-se em um filme único sobre utopia, amor e explosão.*³³

Apesar disto cada fragmento, mesmo que cortado e editado entra em uma ordem de diretor para diretor, isto é, permanece parte de um “solo” no meio de um todo. Estas “cenas” enviadas pelos diretores não se misturam entre si no decorrer da narrativa do filme, elas existem por si só e uma de cada vez. Criando uma metáfora com a ideia de “colcha de retalhos”, aqui os retalhos são formados por cada diretor, e não exatamente por cada fragmento de imagem enviado.

Desassossego só não entra no quesito “filme episódico”, porque estes acabam sendo uma compilação

³³ Felipe Bragança em entrevista ao CineEsquemaNovo - <http://cineesquemanovo.org/2012/entrevista-felipe-braganca-realizador-do-filme-desassossego/>, acessado em 30.09.2011

de curtas metragens sobre uma temática específica, enquanto aqui, mesmo tendo um diretor na seqüência de outro, os “micro-filmes” vão sendo sutilmente costurados pela carta da menina chamada Luisa, na voz de Flora Dias, pelo trabalho sonoro (o qual teve uma maior liberdade de “invadir” um filme no outro) e por fragmentos das *Brujas*, de Felipe Bragança que dialoga esteticamente com os outros fragmentos. É através de perguntas que estas “brujas” deixam no ar, que adentramos o universo do outro diretor.

*Todos os filmes dialogam com a carta escrita que foi o ponto de partida, e o longa metragem tem uma unidade mesmo dialogando com vários gêneros cinematográficos e estéticas diferentes.*³⁴

Diferentemente também dos filmes episódicos, há em *Desassossego* uma grande interferência por parte da montagem vulgo “direção geral” (que embora eles não usem este nome para se definirem, Marina e Felipe acabam sim assumindo esta função), pois coube a esta montagem definir o que de cada fragmento entraria, o que seria cortado e qual seria a ordem ideal para que se fosse possível construir uma narrativa UNA.

Marina e Felipe já tinham uma parceria de co-direção anterior que se tornou mais conhecida pelos filmes *A Alegria*, *A fuga da Mulher Gorila* que formam

³⁴ Marina Meliande em entrevista ao Blog do Polvo - <http://blogpolvo.blogspot.com.br/2010/11/festival-de-brasilia-alegria-de-felipe.html>, acessado em: data 29.09.2011.

uma trilogia englobando *Desassossego* – o filme das *Maravilhas*. Sobre a relação de co-direção Felipe comenta:

Temos um diálogo longo. Acho que uma das coisas que temos como estratégia passa pelo fato de eu ser também o roteirista dos filmes e ela ser a montadora. Aí já tem uma certa pista sobre o jeito que a gente trabalha. Eu tenho a tendência a ser mais excessivo e a Marina é mais organizada e o nosso processo de trabalho passa por aí em todos os sentidos, seja no desenvolvimento do roteiro, no momento de propor o jeito de filmar ou na hora da montagem. Funcionou desde os primeiros curtas assim.³⁵

Deste relato podemos compreender um pouco a organização que se deu em *Desassossego*, com Felipe ficando mais a cargo da primeira etapa (ao conversar com os outros cineastas e criar uma compreensão do que poderia vir a ser o roteiro) e Marina, na segunda etapa, especificadamente colocando o roteiro em prática na montagem.

Ambos definem *O Desassossego* como um filme coletivo, porém a decisão final ficou a cargo dos dois, o que significa que houve um filtro e a lapidação por parte de diretor/montador. A recepção dos outros diretores participantes do projeto foi de “surpresa”. Alguns se sentiram “doídos” pelos cortes e transformações que ocorreram em seus fragmentos, pois

³⁵ Felipe Bragança em entrevista a Lucas Salgado, no site *Adoro Cinema* – [http://mailadorocine.com/cinenews /desassossego-abre-ii-semana-dos-realizadores-5041](http://mailadorocine.com/cinenews/desassossego-abre-ii-semana-dos-realizadores-5041), acessado em 30.09.2011.

talvez esperassem pelo filme episódico ou então esperavam participar das etapas de edição; outros aceitaram estes cortes como parte do processo. De todo modo não houve uma comunicação com todos os diretores durante o procedimento da montagem. A decisão coube apenas à Marina e Felipe, o que faz deste filme, um filme colaborativo e não coletivo.

Ao assistirmos o filme percebemos a “mão” de Meliande e Bragança fortemente colocada, ainda que contaminada da proposição estética dos outros diretores. No entanto é esta mão fortemente colocada que nos funde ao filme ao passarmos de fragmento à fragmento. A sensação de corte de um diretor para o outro é apaziguada pela sonoridade e por esta costura imagética que a direção geral propõe.

2

DO OLHAR PARA O PROCESSO COMO ESTÉTICA

Capítulo 2

O processo como um resquício do percurso das interferências e das contaminações de um artista.

Como parte da proposta desta pesquisa, aqui serão relatados fragmentos, ou *gestos inacabados*³⁶ de dois processos de criação artística onde possamos visualizar a transformação de uma idéia solitária em algo conjunto, utilizando para tanto: rascunhos de cadernos, conversas via e-mail, transformações do roteiro imagens e etc.

São dois os trabalhos: *Com Meus Olhos de Cão*, filme de colaboração entre ator/performer/interprete e diretor; e *Nowhere*, filme criado a partir de material enviado por artistas convidados. O primeiro segue uma linha próxima ao *Ex-Isto* e o segundo ao *Desassossego*.

³⁶ Referência ao título do livro *Gesto Inacabado* de Cecília Almeida Salles.

Com Meus Olhos de Cão

“O processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações. O final pode ser que nada tenha a ver com a ‘maquete inicial’, pois o plano não tem nada da experiência que se adquire na medida em que vai se escrevendo a história.”³⁷

Com Meus Olhos de Cão é um filme ainda em desenvolvimento que usa o livro de mesmo nome, da escritora Hilda Hilst, como estímulo para criar uma narrativa de relações entre as memórias e à obra do compositor erudito Gilberto Mendes. No livro, o personagem Amós Kéres, um matemático, descola-se pouco a pouco da sua realidade como professor, marido e pai e passa a viver cada vez mais em suas memórias e em suas criações e questionamentos metafísicos.

Na proposta deste filme, Gilberto Mendes personifica Amós Kéres através de sua *música nova*³⁸ e as suas memórias pessoais se confundem com as memórias do personagem Amós. Deste encontro e fricção entre as experiências criativas de Gilberto Mendes, o livro de Hilda Hilst e a direção, nasce o filme que segue numa linha muito próxima ao do já citado *Ex-Isto*, que também parte de uma literatura.

³⁷ Bioy Casares, 1988 In: Salles, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado*. FAPESP: Annablume. São Paulo. 1998. Pg. 31.

³⁸ Manifesto Música Nova: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html> acessado em 03/07/2014. Publicado em: Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963.

* * *

Para se abordar este projeto será necessário relatar um pouco a *gênese* da *gênese* afim de compreender o porquê da escolha deste filme ter em sua conformação o livro *Com Meus Olhos de Cão*, de Hilda Hilst como um interlocutor direto da presença desta escritora e o compositor Gilberto Mendes como ator-autor-performer. O encontro aparentemente casual ocorre quase que num processo “místico” que me conecta a estes dois artistas e vai ganhando simbologias durante o percurso e clarificando a temática e a real metáfora que o filme vem a propiciar.

O processo que vai se dando ao longo do tempo, caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização. A obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias. (...) Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos, possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído por esse anseio por uma forma de organização.³⁹

Da Gênese – *Balada de Hillé*

Meu primeiro encontro literário com Hilda Hilst (Hillé), aconteceu em Curitiba no ano de 1999, aos 18 anos, quando li pela primeira vez a sua peça *O Verdugo*. Foi a primeira peça de dramaturgia feminina

³⁹ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998. Pg. 33.

que vi (neste tempo eu andava indagando junto às aulas teóricas da Prof^a Dr^a Margarida Rauen, onde estariam as grandes pensadoras do teatro: diretoras, dramaturgas e etc), e sem dúvida, o fato de eu ter me deparado com Hilda nesta época explica, de uma certa maneira, o meu percurso artístico. Não que eu houvesse gostado da peça em princípio, mas algo, ou melhor dizendo alguma “coisa”⁴⁰ de “significado incomensurável”⁴¹ me chamou a atenção ali, ao “encontrar” esta mulher e ainda me chama até hoje.

Desde esta época comecei a propor projetos que houvessem a obra de Hilda Hilst integrada, como uma obsessão ou uma grande tentativa de “parceria”. Em 2002, mudei-me para São Paulo e comecei então a fazer uma pesquisa de iniciação científica dentro do *Arquivo Miroel Silveira*⁴², subvencionada pela FAPESP, sobre a dramaturgia feminina que passara pela censura entre as décadas de 30 à 70⁴³, me aproximando de outras dramaturgas mas me encontrando ainda mais com o trabalho de Hilda, com quem comecei a estabelecer contato via e-mail. O poeta José Luis Mora Fuentes, que morava em sua casa, era nosso

⁴⁰ Hilda utiliza inúmeras vezes a palavra “coisa” em seu texto, e cria um significado quase próprio à ela, em *Tu Não Te Moves de Ti*, no conto *Tadeu* “a coisa” tem significado religioso/metafísico: “o que faz com que a coisa seja a coisa?”.

⁴¹ A frase, “invasão de significado incomensurável” faz parte do livro *Com Meus Olhos de Cão* quando Amós Kéres tem seu *insight* metafísico. Pg. 22.

⁴² O *Arquivo Miroel Silveira* está localizado na biblioteca da ECA / USP e tem como acervo milhares de peças de teatro que passaram pela censura durante as décadas de 30 à 70. O nome do Arquivo se deve ao doutoramento do teatrólogo e Prof^o Miroel Silveira, o primeiro a utilizar este material como base de pesquisa. <http://www.eca.usp.br/ams>

⁴³ Almeida Prado, Thaís de. *A presença feminina no teatro paulista - 1930-1970. um estudo a partir do Arquivo Miroel Silveira*. Iniciação científica 2003-2004.

“mensageiro” virtual à época, pois Hilda já estava bem doente, e como numa brincadeira de sobrenomes ele dizia que eu deveria ir logo visitar “minha prima mais velha”.

* * *

Sobre Hillé

“É uma coisa da vida inteira. Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso”.⁴⁴

Hilda Hilst, nasceu em Jaú, aos 21 de Abril de 1930. Nasceu como Hilda de Almeida Prado Hilst. Seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst era também poeta e algumas vezes assinava como Luís Bruma⁴⁵ em seus artigos para os jornais. Casou-se com Bedecilda Vaz de Cardoso, a contra gosto da família como conta Hilda:

Meu pai e minha mãe tiveram uma paixão daquelas de perder mesmo o senso. Meu pai era um homem brilhante, escreveu muitas coisas, publicava textos em jornais (às vezes assinava Apolônio e outras Luís Bruma). O Mario de Andrade escrevia para ele, mas desde o início a minha mãe tinha problemas com a família dele; naquela época um Almeida Prado só se casava com um Almeida Prado para não dividir a herança. Eles

⁴⁴ Diniz, Cristiano (org). *Das Sombras, entrevista, 1999. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst*. Editora Azul. São Paulo. 2013 Pg. 191.

⁴⁵ Textos e cartas de Luis Bruma: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/apoltext.html> acessado em 27 de junho de 2014.

*acabaram se separando quando eu era bem pequena.*⁴⁶

Com a separação de seus pais, Hilda se mudou com a mãe para Santos (na rua Vicente de Carvalho nº32) em 1932 onde ficou até 1937. Neste mesmo ano, Bedecilda resolve fazer um mapa astral da filha e o astrólogo alerta:

*Possui espírito rebelde, obstinado, não admite conselho, é arrogante e de difícil acesso, amando a luta até o ponto de provocá-la só para ter o prazer de vencer. Demorada em excitar-se, como em apaziguar-se, guarda por muito tempo rancores, e é de difícil reconciliação.*⁴⁷

Hilda conta em entrevista a Caio Fernando Abreu, que sua mãe ficou muito abalada com as palavras do astrólogo, mas de uma certa maneira esta Hilda é uma das facetas da mulher que conhecemos através de seus livros.

Em 1937 ela se muda para São Paulo para estudar no internato de Santa Marcelina de onde ainda quando criança germina duas das temáticas principais que levará por toda a sua obra, “o sagrado” e “Deus”. Em 1948, entrou para a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (Largo São Francisco), formando-se em 1952.

⁴⁶ Diniz, Cristiano (org). *Das Sombras, entrevista, 1999. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst. Editora Azul. São Paulo. 2013i Pg. 189.*

⁴⁷ Ao perguntar quem é Hilda Hilst ela lembra deste mapa astrológico feito pela mãe. Diniz, Cristiano (org). *Deus pode ser um flamejante sorvete de Cereja, conversa com Caio Fernando Abreu, 1987. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst. Editora Azul. São Paulo. 2013 Pg. 95*

Hilda cresceu sem a imagem do pai por perto, sua construção paterna acontecia a partir de memórias que Bedecilda contava e da lembrança de alguns poucos encontros seus com o pai. Apolônio foi diagnosticado aos 38 anos com esquizofrenia sendo internado em seguida. A esquizofrenia do pai foi um fato que levou Hilda a tentar compreender a loucura (outra se suas temáticas importantes). Ela passou a escrever poesia na tentativa de dialogar com ele.

Meu pai Apolônio de Almeida Prado Hilst, era poeta e ensaísta. Assinava com o pseudônimo de Luis Bruma e foi uma das primeiras pessoas a falar de cooperativismo no Brasil. Era filho de um francês de Lille que se casou com uma fazendeira paulista da família Almeida Prado. Nos escritos que minha mãe guardou dele e me deu para ler, se interrogou sobre o que aconteceria à alma na loucura. Tragicamente, mais tarde, submergiu a loucura. Escrever é então para mim sentir meu pai dentro de mim, em meu coração, me ensinando a pensar com o coração como ele fazia, ou a ter emoções com lucidez.⁴⁸

Entre 1950 e 1955 seus primeiros poemas são publicados, e em 1956 vai para a França onde fica durante 6 meses. Uma de suas histórias mais “hilárias” é sua tentativa de encontro com o ator Marlon Brando. Ela conta que começou a namorar Dean Martin, para conhecer Brando. Um dia resolve bater na porta do quarto de hotel em que o astro estava hospedado

⁴⁸ Diniz, Cristiano (org). *Hilda, estrela Aldebarã, 1978. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst*. Editora Azul. São Paulo. 2013 Pg. 53.

alegando ser uma jornalista. Quem atendeu a porta foi o ator francês Christian Marquand (seu *affaire* à época) que em seguida sai para chamar Brando. Quando Marlon Brando chega, de robe de seda, ela insiste em entrar no quarto para “conversar”, ao que Brando responde “*só porque você é bonita você acha que pode acordar um homem a esta hora da noite?*”⁴⁹.

Quando Hilda volta ao Brasil, músicos como Adoniran Barbosa, José Antonio Resende de Almeida Prado (primo de Hilda) e **Gilberto Mendes** musicam algumas de suas poesias. Neste momento se dá o **primeiro encontro artístico entre “nossos” Gilberto e Hilda**. Ele compõe *Trova I* e *Trova XV*, em 1961 a partir do poema *Trovas de muito amor para uma amado senhor*, de Hilst.

Hilda, depois de viver intensamente “os homens”, as festas da alta sociedade paulistana e ter suas aventuras na Europa, decide-se em 1966 (ano em que seu pai morre), mudar para a Casa do Sol⁵⁰, para ficar reclusa e focar em sua literatura, como ela mesma relata:

Quando eu estava com 33 anos, um querido amigo que morreu, Carlos Maria de Araújo, poeta português me deu um livro do Kazantizákis: “Carta para El Greco”. Eu o li e fiquei deslumbrada. Era um homem que ficava lutando a vida toda até terminar de

⁴⁹ Diniz, Cristiano (org). *Hilda, estrela Aldebarã, 1978. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst*. Editora Azul. São Paulo. 2013. Pg. 148.

⁵⁰ Sítio que Hilda morou desde seus 33 anos até o fim de sua vida, próximo à Campinas e que hoje é o Instituto Cultural Hilda Hilst.

uma maneira maravilhosa, escrevendo um poema de 33 mil versos, “A Nova Odisséia”, onde lutava com a carne e com o espírito o tempo todo. Ele desejava ao mesmo tempo esse trânsito daqui pra lá. Era o que eu queria: o trânsito com o divino. E também o transito com o homem e todas as suas maravilhas, o gozo físico, a beleza física do outro. Era um consumismo meu absolutamente terrível, porque ofendia muito as pessoas. Eu me impressionei tanto com a caminhada desse homem admirável, que resolvi ir morar num sítio. Achei que, longe e de certa forma me enfiando também (porque eu era uma mulher muito interessante), durante um certo tempo bem longo eu pudesse trabalhar, escrever. E foi maravilhoso. Foi justamente nesse lugar, nesse sítio, que eu, longe de todas aquelas invasões e das minhas próprias vontades e da minha gula diante da vida, pude escrever o que escrevi.⁵¹

Lá, entre 1967 e 1968 escreve seis de suas peças de teatro enquanto constrói a *Casa da Lua*⁵², onde passa algumas temporadas e finaliza a peça *As Aves da Noite*. Em 1970 publica o seu primeiro livro de ficção *Fluxo-Floema*, um divisor de águas em sua literatura.

* * *

Foi *Fluxo-Floema* então que, na minha primeira direção teatral, *...E o Meu Secador de Cabelos me Comeu Nesta Madrugada* (2003), trouxe para ser trabalhado em cena criando uma dramaturgia

⁵¹ Diniz, Cristiano (org). *Um diálogo com Hilda Hilst, 1989. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst. Editora Azul. São Paulo. 2013*

⁵² Casa que Hilda Construiu no litoral paulista, em Massaguaçu, próximo a Caraguatatuba. Ainda em vida Hilda acabou vendendo a casa quando passou dificuldades financeiras.

intertextual⁵³ que mesclava fragmentos da peça *Do Gabinete de Joana*, de Rubens Rewald; ao conto *A Quinta História*, do livro *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector e a depoimentos de neuróticos anônimos. Eram quatro atrizes em cena, cada uma com seu monólogo agindo simultaneamente, suas vozes se sobrepunham, hora criando sentidos lógicos, hora criando sentidos sonoros/sensórios. As sonoridades que eram produzidas a partir das vozes ecoadas ao mesmo tempo, eram mais essenciais do que a compreensão do texto em si (note que nesta época eu ainda não havia adentrado à obra de Gilberto Mendes, mas conhecia muito do trabalho de John Cage e discípulos e compreendia a música como algo que pudesse abarcar o som que nasce de um movimento no espaço, de um suspiro, o som das palavras em si, de objetos em funcionamento, ruídos: liquidificadores – havia um na peça - e etc). A tentativa era a de estabelecer uma musicalidade, ainda que não fosse melódica. Isto de uma certa maneira, se aproxima da proposta de literatura de Hilda Hilst, que claramente brinca com a sonoridade, com os ritmos e com o próprio sentido das palavras. Em seus textos, perdemos a noção de narrador único, pois ele se mistura com os outros personagens. Como em um sistema esquizofrênico, as várias vozes simultaneamente aparecem durante o fluxo

⁵³ O termo foi trazido por Julia Kristeva ao falar da obra de Bakhtin. De uma maneira resumida, podemos dizer que intertextualidade é uma combinação de fragmentos textuais que formam um outro texto. In Kristeva, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1974

da escrita, a qual não possui pontuação clássica, criando um certo caos, se nos apegarmos apenas a história narrada.

*Quando me perguntam porque escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo! Eu não saberia simplificar esse processo para ser mais compreensível, é o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida!*⁵⁴

Na peça, além da palavra, a dança, a música e a iluminação eram bastante presentes e faziam parte da composição cênica, como a tal “*xícara que transborda*” a qual Hilda usa como metáfora. Em alguns momentos, enquanto duas atrizes contavam suas narrativas simultaneamente, outras duas ou dançavam, ou cantavam, ou faziam alguma ação que era própria de sua personagem, mas que não condizia necessariamente com a fala das outras duas. O jogo era a possibilidade do público poder escolher acompanhar a narrativa de uma ou de outra atriz, ou então olhar a composição cênica como um todo e absorver como lhe aprouvesse.

O som não sublinha, nada tem a ver com o sentido do texto; guarda seu próprio sentido. Daí poderá resultar, pelo contrario,

⁵⁴ Diniz, Cristiano (org). *Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever, 1986. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst.* Editora Azul. São Paulo. 2013 Pg. 88

*o realce de um terceiro sentido. À maneira do cinema do Godard, do surrealismo, nada tem a ver com nada. Porém tudo deverá concretizar-se na maior unidade na cabeça do espectador.*⁵⁵

Para este trabalho eu havia me baseado quanto pesquisa estética, na *Teoria do Caos*, mais precisamente na questão da “simultaneidade”, muito influenciada pelo livro *Caos / Dramaturgia* de Rubens Rewald. Mal sabia eu que a questão do Caos, estaria também presente nas partituras musicais de aleatoriedade e casualidade de Gilberto Mendes.

...E o meu secador de cabelos me comeu nesta madrugada, era o trabalho final de uma disciplina, direção II, orientada por Antonio Araújo e pelo próprio Rewald que trazia entre suas dinâmicas o processo colaborativo entre diretor e atores. Este primeiro trabalho como diretora foi bastante importante, pois lá comecei a criar algumas estratégias pessoais para trabalhar em colaboração com as atrizes – as cenas, imagens e textos trazidos, salvo *Fluxo-Floema*, foram propostos por elas a partir de perguntas e estímulos que eu jogava à cada uma. Flavia Couto, inclusive, que era atriz desta peça é a proponente e co-diretora do projeto *Nowhere*, que será tratado no próximo capítulo.

⁵⁵ Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 154

É interessante notar que cerca de sessenta a setenta por cento dos diálogos da peça foram criados pelos próprios atores (...). Nesse sentido, o trabalho do autor-escritor foi mais de compilação e amarração dramática do que propriamente de criação.⁵⁶

* * *

No trabalho seguinte em que exerci a função da direção, a instalação *...Mas Não*, deixei Hilda Hilst “descansando” um pouco para, ao lado da atriz Maria Helena Chira me voltar a questão do Caos nos baseando no princípio de *aleatoriedade* e *causalidade*. Utilizamos como *start point* criativo a peça *Am I to go or I will say so*, de Gertrude Stein, escritora e dramaturga cujos textos buscam mais a sonoridade do que os significados das palavras, fazendo uma correlação de palavras que, combinadas sonoramente, criam sentidos que se transformam. Pensávamos praticamente tudo juntas, o espaço, os elementos do espaço instalativo, as formas de interação do público e etc. *...Mas Não* foi então um trabalho extremamente colaborativo que previa uma mudança da instalação e da performance a cada lugar que fossemos.

* * *

Voltando à relação com Hilda Hilst, desde que estabeleci contato com Mora Fuentes fiquei sempre na promessa de ir visitá-la na famosa *Casa do Sol*. No ano seguinte porém, em 2004 Hilda falece. Fiquei muito

⁵⁶ Rewald, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. Editora Perspectiva; FAPESP. São Paulo, 2005. Pg 42

decepcionada comigo mesma na época. Estava em Curitiba e por incrível que pareça havia sonhado com H. Hilst na noite anterior, um sonho estranho onde ela, que se dizia minha tia avó, vivia no último andar de um prédio pequeno sem elevador na rua Vesúvio (não sei se existe essa rua), no bairro do Paraíso. O prédio tinha cachorros por todos os lados, e inclusive alguns dos andares pareciam feitos para eles, porque eram a metade do tamanho normal. Ao chegar na porta do apartamento de Hilda, que tinha um portãozinho baixo, ela diz “aqui é melhor você não passar”. Ao acordar havia um e-mail de Mora Fuentes que dizia “*Nossa querida amiga acaba de falecer*”. Pelas teorias e crenças de Hilda eu deveria acreditar que naquele sonho ela teria realmente me feito uma visita, onde ela era escoltada por seus cães: *os cães na mitologia grega eram considerados animais psicopompos, ou seja condutores das almas depois da morte*⁵⁷. Hilda acreditava em vida após a morte:

Eu revi o Caio (Fernando Abreu) no dia da morte dele. Ele morreu à uma e veio se despedir às dez da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com um cachecol que tinha uma fita vermelha. A gente tinha combinado: o vermelho ia significar que estava tudo bem. Eu abracei o Caio muito e disse: ‘Nossa, como você está bonito! Está jovem!’ Mas ninguém acredita. Falam: A Hilda é uma bêbada, uma alcoólatra, está sempre

⁵⁷ Diniz, Cristiano (org). *Das Sombras – entrevista 1999. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst*. Editora Azul. São Paulo. 2013 Pg. 203

*louca. É assim que falam.*⁵⁸

Então em 2006 leio pela primeira vez *Com Meus Olhos de Cão*, e eu começo a entender esta Hilda que questiona a morte, a vida *post-mortem*, ressalta a visão dos outros sobre a loucura e retoma seu pai que “se interrogou sobre o que aconteceria à alma na loucura.” Este livro me marca de algum modo. Talvez pela idéia do Cão que olha tudo de uma maneira “apalermada”, como Hilda mesmo explica (abaixo); talvez pelo livro começar com uma frase que desmistifica Deus; talvez por se tratar da loucura. O fato é que o livro fica “entalado na minha garganta” desde então.

*Deus. Eu desafiei-O muitas vezes em meus livros como uma blasfêmia para ver se de repente dava um furor Nele e Ele dizia; Está bem, estou por aqui. (...) Por isso minha última novela chama-se Com Meus Olhos de Cão, porque no fundo, por mais que você leia, estude, pense, crie e tenha lucidez, você olha o mundo com os olhos de um cão, com o mesmo olhar assim apalermado, meio aguado, como os animais te olham.*⁵⁹

No mesmo ano de 2006 fui convidada à dirigir uma série de performances para o projeto *Homologias: a inter-relação das artes no nascimento da modernidade*⁶⁰, no Centro Cultural CPFL de Campinas, sob a curadoria de Henrique Lian. Em uma destas

⁵⁸ Ibidem. Pg. 204

⁵⁹ Diniz, Cristiano (org). *Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever, 1986. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst.* Editora Azul. São Paulo. 2013 Pg. 91

⁶⁰ Projeto com coordenação de Henrique Lian, que acontecia em módulos mensais no Espaço Cultura CPFL de Campinas.

performances, cuja temática era a Pop-Arte, Lian rege a composição *Motet em Ré Menor ou Beba Coca-Cola* (1967), de ninguém menos que Gilberto Mendes, a partir do texto de Décio Pignatari. “Estava então EU, em Campinas, perto da Casa do Sol, Com Meus Olhos de Cão apalermada ao som de um arroteo em Beba Coca-Cola”. Foi a primeira vez que registrei G. Mendes em minha memória e fiquei deslumbrada.

* * *

No ano que se segue (2007) participei de dois projetos que continham algum texto ou referência à obra de Hilst, um era *O Experimento do Acordo*⁶¹, um projeto altamente coletivo, isto é, não havia uma direção para as experiências que iriam ocorrer, e todas as artistas envolvidas propunham material artístico a cada dia e randomicamente. O trabalho tinha uma espécie de coordenação, feita por Dedé Pacheco e lá fui convidada a escrever uma carta ao público. Usávamos muito a palavra “encontro” e também “experiência” Escrevo então um *intertexto* entre o conto *O Unicórnio*, de Hilst (onde uma mulher começa a se transformar em um unicórnio, pouco a pouco), e a peça *Peça didática de Baden Baden Sobre o Acordo*, de Bertold Brecht. Sobre a experiência Deise Pacheco descreve:

⁶¹ *Experimento do Acordo* – escritura sobre o aprendizado na tempestade, foi um projeto de mestrado realizado por Deise (Dedé) Abreu Pacheco, baseado em experimentos sobre a peça didática de Brecht *O Acordo*.

Se “o modo performático da experiência”, para Thaís, tomou a forma da queda no corpo no espaço tridimensional do Experimento, sua queda no corpo, no espaço bidimensional do texto literário, por sua vez, levou-a a “sacudir” o signo da intransigente afirmação da identidade (o sujeito reificado por seu “papel social”). (...) Thaís “sacudiu” o signo ao implementar-lhe o vôo prazenteiro, que gosta de voar “todas as noites por aí” e depois pousar na “árvore mais bonita da pracinha”⁶². É a redução do próprio vôo a sua menor grandeza: não é o vôo sobre o Atlântico, não é o vôo de um foguete para Lua, não é o vôo do progresso tecnológico, não é o vôo do sonho revolucionário em massa; é o vôo sem pagamento nem função mercante, é quiçá o vôo do pensamento do flanêur(!), que percebe sobre a árvore da pracinha “a relação dos homens entre os homens” e tenta descobrir “aquilo que os move.”⁶³

O outro trabalho, era *A Adormecida que mordeu a maçã verde e não colocou o dedo na roca*⁶⁴, uma performance dentro da instalação *Tulse Luper Suitcases*⁶⁵, de Peter Greenaway onde propunha um livro-diário ficcional em processo aberto ao público e tinha como ponto de partida *Com Meus Olhos de Cão, O Unicórnio*, e cartas de minha avó materna, Esther

⁶² O trecho faz citação ao conto *Unicórnio* de Hilda Hilst.

⁶³ Pacheco, Deise Abreu. *Experimento do Acordo – escritura sobre o aprendizado na tempestade Volume 1 e 2*. Tese de Mestrado. Pg. 286 V.2

⁶⁴ O diário da *Adormecida que...* pode ser encontrados no blog <http://aadormecidaque.blogspot.com> e o Texto sobre o processo de criação encontra-se na sessão de anexos.

⁶⁵ Tulse Luper Suitcases é um projeto multidisciplinar de Peter Greenaway que continha três longas metragens, a exposição *92 Maletas* e uma *VJing performance*. É possível encontrar mais informações no site www.tulselupernetwork.com. Em *As tramas do cinema de Peter Greenaway - processos de criação em The Tulse Luper Suitcases*, dissertação de mestrado de Eduardo Cunha Bonini ele revela o processo criativo de Greenaway para *Tulse Luper*.

Pacheco de Almeida Prado.

Obviamente que por se tratar de uma escrita performática acabei desenvolvendo uma escritura própria que dialogava com a temática da exposição (um *site specific*⁶⁶), e com o livro *Com Meus Olhos de Cão* e *Unicórnio* de Hilda que me contaminaram de algum jeito, fazendo assim referências e citações desmembradas como o exemplo a seguir onde há uma citação ao *Com Meus Olhos de Cão*; seguido de uma referencia do espaço expositivo de Peter Greenaway, onde eu interagia performaticamente e por fim uma alusão ao filme *A Barriga do Arquiteto*, também de Greenaway.

*“Alguém uma vez falou dos olhos do cão.
Mas já não me lembro o que falaram.
Acho que era sobre um homem que não se sentia mais em
seu próprio corpo. Como se o que o corpo fizesse não
tivesse mais sentido. Mulher, filhos...
ele gostava de ficar no prostíbulo lendo. O lugar mais
tranquilo para ler na parte da manhã. Acho que ele também
tinha um amigo que amava uma porca.
Era casado com ela.
A porca o compreendia e ele compreendia a porca.
Ambos eram polígonos.
Acho que tinha uma árvore na história. Uma árvore velha
talvez. Não me lembro ao certo o que acontecia e nem a
relação do cão com tudo aquilo. ou seria uma cadela?*

⁶⁶ O termo *site specific* (sítio específico) faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados em local certo, em que os elementos dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.

*Aqui a porca e o cão dormem.
As maçãs apodrecem e os figos apodrecem.
E alguém um dia morreu envenenado por figos. Ou ele
achou que estava sendo envenenado e morreu”.*⁶⁷

* * *

Após o projeto *A Adormecida que...*, permaneci com “O Cão”, remoendo em minha cabeça e em minhas anotações, sempre pensando em como transpor para o cinema um livro como este. “Amós Kéres, 48 anos, matemático, não foi visto em lugar algum”.⁶⁸

69

Entre 2008 e 2009 deixei guardado o projeto de filme na gaveta e participei de três residências artísticas com o *Coletivo Corrosivo*: uma na *Casa das Caldeiras*, onde abordava a ancestralidade e a imigração dos antigos trabalhadores das Industrias Matarazzo; outra na *Saline Royale d’Arc et Senans*, na

⁶⁷ Almeida Prado, Thaís de. *A Adormecida que Mordeu a Maçã Verde e Não colocou o dedo na Roca*. (2007) Fragmento 41. In <http://aadormecidaque.blogspot.com> texto também anexado aqui à esta dissertação.

⁶⁸ Trecho do texto: Hilst, Hilda. *Com Meus Olhos de Cão*. Editora Globo, São Paulo. SP. 2001. Pg. 66

⁶⁹ “O Homem debaixo da árvore”, referência direta à *Com Meus Olhos de Cão*, e “a mulher unicórnio” referência ao conto *Unicórnio*. Fragmento do caderno de anotação pessoal de Thaís de Almeida Prado, fevereiro de 2010.

França onde desenvolvemos um projeto sobre rituais de sal; e a terceira no Hangar.ORG, na Espanha onde desenvolvemos um workshop e criamos coletivamente uma série de intervenções urbanas.

Voltando ao Brasil e meio perdida e sem rumo, encontro com Rudá K. Andrade (filho de do cineasta Rudá Andrade) que me convida para ajudá-lo em uma instalação sobre a Patrícia Galvão (Pagu), sua avó, e dar um workshop no lugar dele em Santos. Crio então uma proposta de oficina de vídeo-performance onde desenvolvemos um vídeo colaborativo com os participantes, que se baseava em pontos históricos da vida de Pagu, na frase “a musa medusa”, e em pontos estéticos propostos por Maya Deren. O projeto envolvia este workshop; uma instalação na exposição *Viva Pagu*⁷⁰; e entrevistas com pessoas que conviveram com Patrícia; o que me fez freqüentar Santos por mais de um mês e me reaproximou da cidade que eu ia apenas quando criança. Em uma destas entrevistas, fomos conversar com nada menos que Gilberto Mendes e é aí que *Com Meus Olhos de Cão, filme* começa a sair novamente de seu procedimento de engavetamento.

* * *

⁷⁰ Projeto Viva PAGU <http://www.pagu.com.br/blog/palavra-de-pagu> acessado em 27/06/2014.

Gilberto Mendes com seus olhos de Cão

“As vezes eu entrava em crise. Já estava ficando velho, com mais de trinta anos, e nada havia acontecido ainda para mim, na música. Continuava um ilustre desconhecido. Pensava, por alguns momentos, em desistir daquela idéia de ser compositor. Pra que, se ninguém ouvia o que eu compunha? Mas não conseguia, não devia desistir.”⁷¹

Gilberto Mendes, nasceu “quando ainda nem mesmo rádio havia”⁷², na cidade de Santos no dia 13 de outubro de 1922, ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo, que o influenciaria – “eu também era um entusiasta da arte moderna (afinal nasci em 1922)”⁷³ – e ano em que anarquistas, futuristas, comunistas, militares, canibais, dadaístas, todos juntos iriam mudar o país.⁷⁴ Seu pai era médico, e faleceu em 1928 o que fez com que Gilberto se mudasse com sua mãe e os irmãos para São Paulo. São Paulo era então uma pequena cidade industrial, e foi nela que os ouvidos de G. Mendes se aguçaram para a música erudita. Para se consolar da morte do pai, Gilberto ia com sua mãe à casa de uma amiga dela, no Alto da Lapa, cuja a filha, Maria do Carmo Campos Maia estudava piano.

Ficaram em meus ouvidos como as primeiras músicas que tive consciência, as sonatas

⁷¹ Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 59

⁷² Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 7

⁷³ Ibidem. Pg. 31

⁷⁴ Eduardo, Antonio. *O Musico Gilberto Mendes*. In: Sibila. <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/o-musico-gilberto-mendes/3516> acessado em 4 de junho de 2014.

*‘Patéticas’ e ‘Ao Luar’ de Beethoven, e o ‘velho solar’, de Schubert. Elas me entristeciam, faziam-me pensar no meu pai morto, mas me davam enorme prazer, sempre que Maria do Carmo tocava.*⁷⁵

Nesta mesma época se dá o contato e a paixão de Gilberto Mendes pelo cinema, um de seus formadores musicais, acompanhando entre 1929 e 1930 a transição do cinema mudo para o cinema sonoro.

*Ouvidos eruditos para a música popular. Hoje em dia reconheço que sempre foi com esses ouvidos que entendi a música de um Jerôme Kern, de um Iving Berlin, Richard Rodgers, Cole Porter, Gershwin, Harry Warren (na verdade Salvatore Guaragna, filho de italianos) Harold Arlen (que compôs Over the Ranbow) e o extraordinário Frederick Hollander.*⁷⁶

* * *

É curioso relatar que *Frederick Hollander* (quando já em Hollywood) ou *Friedrich Hollaender* (quando ainda vivia na Alemanha) é uma das referências que Gilberto Mendes mais cita nostalgicamente, seja em conversas informais como as mais formais, (*“Hollaender foi o rei das Kabarett Melodien, na Berlin Friedrichstrasse dos anos 20.”*⁷⁷). Não houve uma entrevista ou filmagem que tivéssemos sem que Gilberto citasse Hollaender e cantarolasse uma de suas melodias, mesmo em seu livro

⁷⁵ Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 8

⁷⁶ Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 13

⁷⁷ Ibidem Pg. 14.

Uma Odisséia Musical, G. Mendes “cantarola” *Ich bin von Kopf bis fuß auf Liebe eingestellt*, composição interpretada por Marlene Dietrich em *Anjo Azul*.

* * *

Em 1940, Gilberto, que assim como Hilda Hilst, estudou direito na Universidade de São Paulo (São Francisco) decide largar a faculdade para finalmente se dedicar a musica por indução de seu então cunhado Miroel Silveira (o mesmo dos Arquivos Miroel Silveira). Este o convenceu de que G. Mendes era músico nato *de grande acuidade musical*⁷⁸ e que precisava aproveitar suas qualidades.

Gilberto volta a morar em Santos na casa de sua irmã Mirian e de Miroel Silveira iniciando então seus estudos no Conservatório Musical de Santos. Estudou piano com Antonieta Rudge e harmonia com Savino de Benedictis, começou também com ele estudos de composição que não deram certo, porque Savino corrigia todas as propostas composicionais de Gilberto:

*...limpava todas as blue notes que me eram tão caras, tentava desviar para o tonal a minha natureza musical atonal. Decidi então estudar sozinho, assumir meu autoditatismo.*⁷⁹

Entre 1945 1958 Gilberto, autodidata, inicia uma

⁷⁸ Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 36

⁷⁹ Ibidem Pg. 43

série de composições para piano e, canto e piano que ele mesmo considera sua primeira fase como compositor, baseando-se em estudos que fez de alguns poucos compassos de Arnold Schönberg “*agradava-me muito a não-direcionalidade, a harmonia não-funcional, que comecei a praticar instintivamente (...)*”⁸⁰

Em 1961 como já vimos, G. Mendes musicou os poemas de Hilda Hilst, época que a conheceu durante o próprio recital.

Seu contato com a música de Pierre Schaeffer e as partituras de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, fizeram com que Gilberto se voltasse para a música de vanguarda – serialismo integral, música concreta e música eletrônica – tendo freqüentado os cursos de verão de Darmstadt, Alemanha, nos anos de 1962 e depois novamente em 1968.

*Ainda em 1962, entre julho e agosto, fiz minha primeira peregrinação em Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a neue Musik da segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá, eu, Willy Correa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos preciosos de Boulez, Stockhausen, Pousser, Ligeti, Berio e Nono.*⁸¹

Em 1962 fundou o *Festival de Música Nova*, em Santos (hoje o Festival ainda ocorre na cidade de

⁸⁰ Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/artes déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 45

⁸¹ Ibidem Pg. 69.

Ribeirão Preto); em 1963 foi um dos signatários do *Manifesto Música Nova*, publicado na *Revista de Artes Invenção*, que propunha uma nova Música Brasileira. Nesta mesma época compõe *nascemorre*, baseada em poema de Haroldo de Campos - para coral, percussão, fita magnética e duas máquinas de escrever, onde são usados microtons e estruturas aleatórias.

*O trabalho, de certo modo estocástico, joga com as probabilidades e inclui a participação real do intérprete na composição-montagem de um PROCESSO-direção musical cujo desenvolvimento é previsível; porém em suas particularidades, depende de sua causalidade.*⁸²

83

Gilberto foi um dos pioneiros no Brasil a mergulhar no campo da aleatoriedade, da música microtonal e

⁸² Ibidem Pg 78.

⁸³ Partitura *nascemorre*, de Gilberto Mendes, no livro Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 79

concreta, valendo-se de novas notações musicais, visuais e teatrais (muitas de suas partituras musicais partem do movimento do artista no palco, como é o caso de *Ópera Aberta* – ação teatral operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo; *Der Kuss* – Beijos amplificados entre um homem e uma mulher, com ação teatral; *Pausa e Menopausa* – para 3 intérpretes, xícaras de café, projeção de slides; *O Objeto Musical* – homenagem a Marcel Duchamp, para o ventilador, barbeador elétrico, com ação teatral.

Outra característica importante no trabalho de Gilberto é que muitas de suas composições dependem da leitura que o intérprete faz de sua peça. É o caso de *Blirium* (1965), uma música aleatória levada às ultimas conseqüências, feita somente das instruções de como realizá-la. “Quando *Blirium* é magnificamente realizada, não posso dizer: que bela obra compus! Na verdade o autor é o intérprete.”⁸⁴

A forma proposta em *Blirium* se aproxima muito das criações em colaboração. No teatro, muitas vezes o diretor propõe um tema, ou uma imagem para que se ocorra uma improvisação que poderá ser fruto da dramaturgia ou não. Na Performance o artista cria regras para fazer sua ação, em geral não existe um ensaio prévio, pois a busca pela indeterminação e a experiência em si se tornam mais fortes. O que Gilberto propõe em *Blirium* é a co-autoria, o intérprete tem que

⁸⁴ Ibidem Pg. 85

se colocar conceitualmente para não ser engolido pela obra e por sua causalidade.

85

85 — Gilberto Mendes

QUADRO B—REGISTROS

Exemplo para piano:
extensão
Example for piano:
extension

A			
	B		
		C	
A	B		D
A		C	
A			D
	B	C	D
		C	D
A	B	C	
A	B		D
A		C	D
	B	C	D
A	B	C	D

la sib si
A B $\flat$ B

la sib
A B $\flat$

re fa
D F

mi sol $\flat$
E G $\flat$

mi $\flat$ mi sol $\flat$
E $\flat$ E G $\flat$

lab sol fa
B $\flat$ G F

lab sol
B $\flat$ G

Sol fa
G F

re $\flat$ do
D $\flat$ C

re re $\flat$ do
D D $\flat$ C

Todos os grupos
All the groups

Grupos à esquerda
ou à direita.
Groups of notes at the
left or at the right

lento
moderato
allegro

Partitura de *Blirium*

Na década de 80 G. Mendes começa a redescobrir através da nostalgia de seus mestres do passado como Webern e Stravinski, passando por sua paixão pela música popular da primeira metade do século (em especial o jazz) e pelos velhos musicais da Alemanha e de Hollywood (como Hollaender) e cria obras como *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), para piano e saxofone alto, e *Ulysses in Copacabana surfing with James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), para orquestra de câmara.

No começo, eu fazia uma música mais ligada ao serialismo integral, mas eu nunca quis ser um serialista, minha música incorpora outros elementos. Por causa disso, na Europa eles dizem que sou pós-moderno.

⁸⁵ Partitura *Blirium*, de Gilberto Mendes, no livro Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 86

*Mas eu mesmo prefiro que me chamem de transmoderno, que é como me defino. Isso quer dizer que eu transitei pelo moderno e suas variações.*⁸⁶

Como já estava muito familiarizada com o universo de Hilda, quando comecei a entender o percurso de Gilberto entendi o porquê era tão importante ser G. Mendes nosso Amós Kéres - “Hilst”. Compreendi que as obras de Mendes e Hilst têm um enorme diálogo: ambos têm um grande humor e um certo sarcasmo, ao mesmo tempo em que se utilizam de artefatos eruditos, líricos e populares. Ambos se sentiam incompreendidos pelo público e tiveram um reconhecimento maior tardiamente. Lembrando uma fala já citada no início do texto, de Gilberto: *“Já estava ficando velho, com mais de trinta anos, e nada havia acontecido ainda para mim, na música”*. Hilda aos 50 busca na pornografia uma maneira de se tornar mais lida. Ela em Campinas, para ficar longe da badalação de São Paulo, ele em Santos para se proteger da bronquite e se enamorar do mar. Brincando de seguir a mão e a contra-mão, eles, em seus caminhos são capazes de flunar pelos gêneros sem realmente estarem fixados a algum. Um tango e um arroteio, uma pornografia e uma poesia.

...o percurso criador ao gerar compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Desse modo, o percurso criador é para ele, também, um

⁸⁶ Farinaci, Antonio. “Sou transmoderno”, diz Gilberto Mendes; filme sobre o músico abre o Festival Música Nova.
<http://musica.uol.com.br/ultnot/2006/08/09/ult89u6808.jhtm> acessado em 01/07/2014.

*processo de auto-conhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo. Rasurar a possível concretização de seu grande projeto é, assim, rasurar a si mesmo.*⁸⁷

* * *

Propostas para um filme – primeiras tentativas de produção ou como aprender a produzir “na marra” ou como uma pessoa sem nenhum talento para produzir faz um filme? ou São Paulo, a cidade que dispersa, atravessa e engole as pessoas.

Graças ao projeto *Viva Pagu*, Rudá K. Andrade e eu fizemos uma visita a Gilberto. Durante a primeira entrevista, em julho de 2010 ele soltou a frase: “*eu sou músico por uma ocasião meu sonho mesmo era ter sido artista de cinema, fazer papel de professor...*”⁸⁸, dito isso, a primeira coisa que veio à cabeça foi *Com Meus Olhos de Cão* – “filme”. O personagem Amós Kéres, é um professor, um poeta matemático e a música de Gilberto Mendes faz lembrar a poesia concreta, o serialismo, a aleatoriedade, e por fim a matemática. Porque não convida-lo para fazer o filme como ator?

⁸⁷ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998. Pg. 131

⁸⁸ Depoimento de Gilberto Mendes em entrevista sobre Patrícia Galvão feitas por Rudá K. Andrade e Thaís de Almeida Prado em 8 de maio de 2010.

*Vértice Aresta e Face
Vi o suspiro da ave.*

*Tetraedro: vértice quatro
Aresta seis, faces quatro
Mergulho
Vívido nu no teu quarto.*

*Hexaedro: vértice oito
Aresta doze, face seis
Meu bico apodrece
Sobre a página breve.*

*Octaedro: vértice seis
Aresta doze, faces oito
Balanço do galo
Na rama da noite.*

*Icosaedro, vértice doze
Aresta trinta, faces vinte
Suores e tintas
Rondando o limite.*

*Monstruosidade: vértice vinte e um
Aresta quarenta e cinco, faces vinte e seis,
Muro de avenças caindo em penças matando o rei.*

*Empalideço, Atlanta.
Um Vivien vento
Varrendo a anca.
Amós Kéres
Amor Kéres?
Trembla de viño
Mi cuerpo de destemor.⁸⁹*

Fiz o convite e ele aceitou sem levar muito a sério “*eu não sou ator, será que consigo?*”. Em seguida comecei a procurar pessoas e produtores que pudessem ajudar a desenvolver o projeto. Uma das primeiras pessoas a qual entrei em contato foi Flavio Amoreira Viegas, por ser alguém muito próximo a Gilberto e um

⁸⁹ Hilst, Hilda. *Com Meus Olhos de Cão*. Editora Globo, São Paulo. SP. 2001. Pg. 44

adorador dos trabalhos de Hilda Hilst. Em Agosto de 2010 ele viria para São Paulo acompanhar G. Mendes em uma gravação de estúdio então escrevo:

Thaís de Almeida Prado <thaisalmeidaprado@gmail.com>

07/08/10

para flavioamoreira ▾

Olá Flavio!

em qual estudio vocês vão gravar?

eu estarei num ensaio de manhã, mas a tarde ou a noite no MASP gostaria muito de encontrá-los.

Sobre o filme, tem a ver com um livro que eu gosto muito, *Com meus Olhos de Cão*. poesia matemática, o que me leva à música matemática o que me leva ao Gilberto. Um professor e uma discussão metafísica. Um professor que tem um amigo casado com uma porca.... não é uma adaptação do livro... mas uma apropriação talvez.... uma livre inspiração em hilda a lá Bresane quando relê A Erva do Rato, Nietzsche ou Cleópatra.

Enfim algo que eu quero muito fazer, e que já esta na minha cabecerira há algum tempo (desde que a Hilda abandonou o corpo), e no encontro com vocês em Santos isso se reiluminou... Comecei a esboçar um roteiro, mas quero remexer mais nele.

Nos falamos amanhã então!

Beijosss

Seria a chance de encontrá-los em São Paulo e tentar apresentar o projeto. Gilberto no entanto cancela a viagem e a proposta acaba não sendo feita. Na mesma semana, marco então uma reunião com Rune Tavares, da Acere⁹⁰, parceiro de produção em outros projetos. Lá conversamos sobre formas de produção e apresento um primeiro esboço do roteiro escrito⁹¹, com muitas propostas de locações e personagens. Rune sugere que eu me inscreva em algum edital, porém meu trauma com os “nãos” de editais e a necessidade de esperar um dia algum “sim” para fazer o projeto me causavam aflição, principalmente por se tratar de um filme com Gilberto Mendes aos seus 88 anos de idade

⁹⁰ Durante a fase de trabalhos com o Coletivo Corrosivo, criamos uma parceria com a Acere, que tentava nos ajudar a viabilizar nossos projetos. www.acere.com.br

⁹¹ Primeiro tratamento do roteiro em Anexos.

na época. Rune sugere então que eu reescreva o roteiro prevendo menos locações ou então que escolha apenas uma locação (o *cabaret* / bordel) onde todas as cenas poderiam se passar como num *travelling*. Montamos um esboço de escaleta (que ele fica de me enviar por e-mail) pensando nestas cenas e na possibilidade de transformar o filme num grande *travelling*.

Em 28 de outubro de 2010 Gilberto Mendes lança seu CD *Cavalo Azul*⁹². Pós concerto, eu o procuro para conversar e o relembrar de quem eu era e do filme que “iríamos fazer juntos”. Gilberto sempre bem-humorado respondia que não sabia se seria um bom ator, mas que gostaria de tentar.

Entre altos e baixos e sem saber muito bem como criar meios de desenvolver o filme passo por fases de “engavetamentos” e por momentos onde acordava de madrugada querendo ligar para todos que pudessem me ajudar a produzir o filme. Os editais iam chegando e eu nunca me inscrevia porque acreditava que este projeto não deveria esperar editais ao passo que o tempo ia passando e Gilberto fazendo mais aniversários. Durante o ano de 2011 passei tentando marcar reuniões que iam por água abaixo, por cancelamentos recorrentes frutos dessa cidade imprevisível que é São Paulo e etc. Em outubro de 2011 Rune me manda o esboço de escaleta que havíamos criado um ano antes.

⁹² <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,gilberto-mendes-lanca-novo-cd-em-sao-paulo,630706> acessado em 03/07/2014

ESCALETA

- ① AMOS + PAIS - MORTE QACHORRO
- ② INTRO CASA GILBERTO - DETALHES E FUCK YOU
- ③ ESPELHO (GILBERTO + AMOS)
- ④ BORDEL (PUTA LÍRICA) - GILBERTO + MÚSICA
 - 14a AMOS + RITOE + ZULMÃO
 - 4b AMOS + PUTA
- ⑤ FAMÍLIA (GILBERTO NARRA)
- ⑥ ESPELHO (SUÍCIDO) - negude ③
- ⑦ PRAIA + CARRASCOS + GILBERTO
- ⑧ PP VENTO DE GILBERTO
- ⑨ GILBERTO DESENCARNADO (PIANO)

93

Ao olhar a escaleta ela me monta um quebra cabeça de imagens do livro que me ficavam muito fortes; ao mesmo tempo eu sabia que eram muitas, e o filme deveria ser um curta, em princípio. O tempo foi correndo mais rápido que pudéssemos perceber e quando nos demos conta era 2012 e eu havia começado o mestrado e estava ensaiando como atriz uma peça, de processo colaborativo, baseada em textos de Hilda Hilst com a direção de Rafael Truffaut e com Mauricio Coronado também no elenco. Foi neste momento em que conheci Daniel Mora Fuentes (herdeiro do

⁹³ Escaleta feita por Rune Tavares em nossa reunião para o Com Meus Olhos de Cão em 16/10/2010

patrimônio e da obra de Hilda Hilst) e em julho apresentei o projeto do *Com Meus Olhos de Cão* para ele. Daniel se entusiasmou e sugeriu que eu procurasse encorajadamente Gilberto Mendes, o que pela timidez de não ser uma diretora conhecida, por não ter um projeto substancial, por não ter verba e estrutura para filmar se prorrogava mais e mais.

Eu e Daniel Mora Fuentes nos juntamos com Rudá K. Andrade (quem me apresentou o Gilberto Mendes pessoalmente em 2010) e passamos a tentar manter o projeto vivo. Muitas vezes acordava de madrugada pensando no Gilberto e pensando no filme.

Em meio à escrita da qualificação (que não abordava o filme na época) e aos primeiros cortes de *Nowhere* (filme do próximo capítulo), *Com Meus Olhos de Cão* ia ficando de lado. Foi então que praticamente um ano depois, no dia 8 de agosto de 2013, fui à Casa das Rosas para o lançamento do livro *Música Cinema do Som*⁹⁴, de G. Mendes e lá oficialmente me reapresento para ele, falo do filme mais uma vez e marco finalmente uma visita em sua casa em Santos.

Praticamente um mês depois, no dia 15 de setembro Daniel, Rudá e eu nos organizamos para ir à Santos, para uma conversa/entrevista com Gilberto e para apresentar o projeto *Com Meus Olhos de Cão* junto ao livro da Hilda.

Um dia antes da ida à Santos, Daniel me convida

⁹⁴ Mendes, Gilberto. *Música, Cinema do Som*. Editora Perspectiva. São Paulo 2013

para passar por Campinas e assistir a peça *A Obscena Senhora D* com Susan Damasceno, na Casa do Sol, onde eu poderia me hospedar em um dos quartos vazios reservados aos residentes artísticos. Me preparo e sigo rumo a Campinas, a mesma cidade que por coincidência ou não, me apresentou para o universo musical de Gilberto Mendes (no Homologias), e finalmente para a visita tão esperada e adiada àquela famosa **Casa do Sol**.

* * *

A primeira Visita à velha senhora, Madame Hillé

Ao chegar à **Casa do Sol** somos recebidos por vários cachorros, todos adotados pela Hilda quando ainda viva. A casa com seus objetos, suas relíquias e seus cães já começa a criar um sentido por si só para o filme. Hilda é aquela casa! Começamos a imaginar Gilberto Mendes sendo filmado e interagindo com todo esse entorno, e por conseguinte interagindo com a própria Hilda ali materializada. Sou recebida como um ente da família por Olga Bilenky uma das fundadoras do *Instituto Hilda Hilst*⁹⁵ e mãe de Daniel e por Jurandy Valença, diretor de projetos das residências artísticas ali.

Ao chegar, Susan, a atriz, está se concentrando para o início da peça feita na sala de estar da casa, com toda a mobília do lugar. A peça era uma adaptação de *A Obscena Senhora D*, um livro que tem

⁹⁵ <http://www.hildahilst.com.br/site/>

muitas afinidades com *Com Meus Olhos de Cão*: ambos os personagens questionam Deus, se perguntam da morte e são levados como loucos pelas pessoas à sua volta. Hillé, de *A Senhora D*, de tanto querer entender os porquês acaba perdendo a noção de realidade. Ela desafia Deus, assim como Hilda sempre desafiou inclusive através de Amós Kéres.

Em *Com Meus Olhos de Cão*, o personagem Amós Kéres, um professor de matemática, “vive uma experiência transcendental onde recebe um impacto de cores, sem linhas ou contornos, uma espécie de *Sol metafísico*”⁹⁶.

97

⁹⁶ Pécora, Alcir. *Nota do Organizador. In.: Com Meus Olhos de Cão*. Hilst, Hilda. Editora Globo. 2001. Pg. 8

⁹⁷ Desenho feito por Hilda Hilst, com assinatura ficcional de Amós Kéres.

Depois dessa experiência ou intuição inesquecível, afasta-se e se aliena cada vez mais dos seus deveres, mergulhando no que é interpretado publicamente como loucura.

A relação de Hilda com a loucura, como já foi dito é bastante forte sendo intrinsecamente ligada a seu pai e abordada em muitas de suas obras assim como sua tentativa de compreender a morte e seu confronto com Deus. *Com Meus Olhos de Cão* é um dos livros em que Hilst consegue trazer a tona estes três questionamentos simultaneamente. Amós lida com a sensação da morte, a tentativa de compreender e desafiar Deus e se enveredar pelos caminhos da loucura. Hilda quando perguntada por Caio Fernando Abreu sobre Deus, responde:

Na Minha novela Com Meus Olhos de Cão, o personagem Amós, um matemático, começa com uma frase que algumas pessoas acham esquizofrênica: 'Deus, uma superfície de gelo ancorada no riso.' Essa novela chega ao fim como uma composição matemática, um conjunto vazio, um círculo. Mas um vazio vivo também, como o vazio vivo do Zen, ou da literatura de Samuel Beckett. Então me veio assim: Deus é quase sempre essa noite escura infinita. Mas ele pode ser também um flamejante sorvete de cerejas. É uma escuridão absoluta, mas de repente tem uma volúpia doce lá dentro. Como se fosse esse sorvete de cerejas. Te vem o gosto de um divino que você não sabe nomear.⁹⁸

⁹⁸ Diniz, Cristiano (org). *Deus pode ser um flamejante sorvete de Cereja, conversa com Caio Fernando Abreu, 1987. In: Fico Besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst. Editora Azul. São Paulo. 2013 Pg. 99*

Chegando ali na Casa do Sol era eu, quem mais uma vez tinha aquele olhar “apalermado do cão”. Tentando entender uma sensação muito forte de estar num lugar que me parecia tão familiar.

Junto com Daniel começamos a vislumbrar imagens e cenas para inclusive propor a Gilberto no dia seguinte em Santos. Na mesma noite eu sonho com Hilda. No sonho era como se o Gilberto fosse uma personificação dela mesma. Ela me dizia para filmar de tal jeito ou de outro. Dizia: - “Aqui eu quero ficar cheia de papéis, deitar sobre papéis, me esconder sob os papéis, mas eu não posso fazer, então peça para o Gilberto fazer no meu lugar.” Acordei com um filme em minha cabeça “dirigido” pela própria Hilda Hilst. Poderia brincar de ter um “filme psicografado” e talvez dialogar com as crenças que Hilda tinha na existência do “outro lado”.

No dia seguinte acordamos cedo e nos preparamos para a travessia até Santos.

* * *

A Primeira Visita ao velho senhor - Gilberto, Amós?

Ao chegarmos em Santos, Rudá, Daniel e eu somos recebidos por Eliane, artista plástica e mulher de Gilberto Mendes o qual chega em seguida. Na casa, objetos de cultura material de várias sociedades que fazem parte da coleção de Eliane e vários quadros

pintados por ela com o retrato de Gilberto. Aquela casa toda branca, sem musgos, sem fungos e bolor não nos parecia ser a casa de *Com Meus Olhos de Cão*.

Pedimos permissão para filmar e começamos uma longa conversa onde G. Mendes nos conta sobre sua infância, sua asma, sua estadia na Alemanha antes e depois da existência do muro de Berlin, sua fuga da Polônia. Aos poucos tentamos introduzir a proposta do filme para ele. Entrego primeiramente o livro da Hilda Hilst, (o próprio *Com Meus Olhos de Cão*) e conto que queremos partir deste livro para criar um filme. Ele nos pergunta se não haveria um roteiro, explico que este estava sendo extinguido porque gostaríamos de fazer um filme onde a dramaturgia partisse e pertencesse a nós. O filme seria uma mescla de cada um de nós com o livro de Hilst.

Gilberto fala então de Hilda, de como ela era uma mulher bonita e de como se conheceram rapidamente em um recital onde ele apresentava uma de suas composições baseadas em poema dela *Trovas de muito amor para uma amado senhor: Trova I e Trova XV*. Ele contou também da época em que Hilda freqüentava Santos e namorava um moço “barra pesada” da cidade. E com muito orgulho dizia ter recebido um cartão de natal⁹⁹ de Hilst, com uma de suas gravuras, agradecendo pela composição.

As tentativas de apresentar a ideia para Gilberto

⁹⁹ Gilberto guarda o cartão de Hilda até hoje em sua casa, na biblioteca da Casa.

eram sempre bastante devoradas pelas histórias e memórias pessoais que ele gostaria de nos ofertar. Gilberto sempre achava um jeito para falar de si durante a entrevista e fomos percebendo que sua personalidade forte seria essencial para que ele não se tornasse um ator representando o personagem Amós em si, mas assim como João Miguel em *Ex-Isto*, que Gilberto e Amós pudessem coexistir juntos na criação, como se os elementos da vida de um pudessem se confundir com a vida do outro. Ao mesmo tempo deveríamos tomar cuidado para não sermos engolidos pelo deslumbre que era escutar suas histórias, porque a proposta fílmica era uma ficção, ou melhor dizendo, “uma fricção”.

No meio da entrevista Gilberto cantarola diversas músicas uma delas *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* e ele pergunta se poderia cantar essa e outras no filme. Ao que a resposta sempre era SIM. “Mas minha voz é asmática...” dizia ele.

Nosso compositor também repetia várias vezes a pergunta: “passei no teste? Estou demitido?” Ele tentava entender se aquela conversa era um teste para que ele pudesse fazer o filme. No entanto não havia dúvidas para nenhum de nós três que Gilberto, Amós Kéres e por conseguinte Hilda tinham que se juntar nesta empreitada fílmica.

Gilberto e Hilda sempre souberam que tinham apreço ao erudito, ao mesmo tempo nunca

compreenderam por que não eram tão escutados, lidos e/ou interpretados no Brasil. Essa grande frustração em Hilda fez com que ela buscasse em elementos pornográficos uma espécie de chamariz para sua literatura, como o fora com *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990). Já Gilberto talvez despretensiosamente, cria duas de suas músicas mais conhecidas *Motet em Ré Menor ou Beba Coca-Cola* (1967) e *Santos Football Music* (1969) que se tornam conhecidas mundialmente. A questão é que ambos sempre criaram obras à seu modo, passando por formas e movimentos artísticos sem se fixarem a nenhum. O que os levava à uma grande liberdade criativa.

*Sempre digo que sou, no mínimo, três compositores diferentes: o de vanguarda do Santos Football Music, Beba Coca-Cola, Nascemorre e Ashmatour, o clássico moderno de Pour Eliane e Trova I e o clássico popular que compôs Salada de Frutas e A Festa. Mas, como estou vivendo muito, vou indo para o quarto compositor, que é uma soma de todos eles – o transmoderno.*¹⁰⁰

* * *

¹⁰⁰ Kiyomura, Leila. *Gilberto Mendes chega aos 90 anos com ares de quem atravessa os 20*. <http://www5.usp.br/28808/gilberto-mendes-chega-aos-90-anos-com-ares-de-quem-atraversa-os-20>. Acessado em 01/07/2014

Dos preparativos para “estar sendo ter sido”¹⁰¹
Amós Kéres.

Alguns problemas de produção surgiram: o primeiro, Gilberto tem uma idade muito avançada (91 anos) e alguns problemas de saúde, como a Bronquite (alergia que fez parte de sua vida toda, assim como de sua música, à exemplo de *Asthmatour*, e motivo pelo qual ele optou em viver em Santos) e um recente tropeço no sofá de sua sala que havia lhe fraturado o fêmur. Precisaríamos então ser muito cuidadosos com ele, porém sem verba, como fazer para deixa-lo o mais confortável possível?. O segundo problema, Gilberto não gosta muito de sair de Santos, justamente por seus problemas com a Bronquite, então como levá-lo para Campinas e para São Paulo? Deveríamos ter alguém que o acompanhasse?

Estas problemáticas acarretariam também em um desapego ao roteiro escrito inicialmente ao que Rudá se colocava menos a favor. Para ele o roteiro propunha imagens muito interessantes que não deveríamos descartar e nos ajudaria a sermos cuidadosos em como lidar com o Gilberto. Rudá sugeria que tivéssemos um segundo ator que fizesse Amós Kéres jovem.

Eu não era tão favorável à ideia. Me apetecia visualizar Gilberto como Amós em todas as suas faixas etárias, mesmo como a criança Amós, para assim criar um distanciamento de um certo “realismo” que pudesse

¹⁰¹ *Estar Sendo Ter Sido*, é o ultimo livro publicado por Hilda Hilst onde há uma homenagem clara ao pai, além de citações de seus poemas.

ocorrer. E no caso de ser muito impossível termos Gilberto em algumas cenas eu preferiria então que Amós jovem fosse feito por uma mulher, ou então por vários atores e atrizes sem um apego a um caráter apenas, para causar uma fricção entre a Hilda que escreve e a Hilda que é personificada por um personagem masculino.

No ano anterior, pós conversa com Rune Tavares, as opções de locações já estavam se tornando apenas um salão de Cabaré o qual depois da visita à Casa do Sol poderia ser feito lá. Mas será que Gilberto toparia uma cena de cabaré? Ao colocar a questão ele abre um sorriso e passa a relatar as famosas musicas de cabaré na Alemanha, compostas pelo já citado repetidas vezes Frederick Hollander, que chegaram ao cinema de Hollywood. Um prostíbulo a la Cabaré alemão da década de 20 realmente era a cara de Hilda e Gilberto (Hilda, talvez pelo som de seu sobrenome, Hilst, ou por alguns de seus personagens que nos remetem inconscientemente à Alemanha).

No entanto a questão caía no mesmo tópico; como produzir? Sem dinheiro, sem carro para levar e trazer Gilberto, sem parcerias, sem equipamentos e etc...

No dia seguinte, 16 de setembro de 2013, no meio do ensaio de uma peça, recebo três ligações seguidas do número de telefone do G. Mendes. Começo a ficar preocupada: - “Gilberto, 91 anos!!!”, saio para atender. Gilberto ligava porque queria dizer que havia lido o livro “em uma sentada só”. Tinha adorado a maneira

como Hilda escrevia e queria fazer o filme. “Por favor, não me abandonem!”, dizia ele do outro lado da linha. E uma questão sua ficou no ar: “- esse livro é um fluxo de pensamento, como você vai fazer isso virar cinema?” Eu já não sabia mais e o desafio deste filme seria de descobrir “o como” junto com Gilberto.

* * *

Conto para Rudá e Daniel sobre o telefonema e marcamos de fazer uma reunião de produção para realizar o filme. Nossa reunião acaba ficando focada “em como se conseguir verba para fazer”. A questão editais era colocada à mesa novamente, ao que eu me opunha, já que havíamos dado uma pontapé inicial no filme, não deveríamos deixar esfriar o processo. De todo modo Daniel se prontifica em tentar algo por Campinas e eu em escrever um texto para apresentação do projeto.

A sensação era que estas reuniões de produção nos faziam na realidade “des-produzir” o filme e eu a esperar tensa.

As relações tencionais, que mantêm a vitalidade do processo de construção da obra, aparecem também nas emoções do criador. As marcas psicológicas do gesto criador carregam sentimentos que, na medida em que atuam um sobre o outro, tornam possível a criação.¹⁰²

¹⁰² SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998. Pg 81.

Para não deixar a “água esfriar”, passo a ligar para o Gilberto toda semana para conversarmos sobre o filme e sobre a vida. Algumas perguntas dele são sempre recorrentes:

- Você acha que eu posso fazer esse filme como ator? Se quiser desistir de mim eu entenderei.
- Você tem um roteiro do filme?
- Como você vai fazer esse livro se tornar um filme?
- É um documentário sobre mim?
- Posso cantarolar uma canção?

Não, não havia dúvidas de que Gilberto deveria “brincar de ser” Amós neste filme. Existia sim um roteiro, que estava por ser descartado se não fosse a insistência de Rudá, ao mesmo tempo não tinha certeza se deveria mostrar para Gilberto, pois era algo não “finalizado”. Sobre como iríamos fazer para aquele livro se tornar um filme? Na realidade não conseguia não ver este livro senão como um filme. Para mim era claro que aquela ficção era cinematográfica. E era muito claro em minha cabeça que este não era um documentário sobre Gilberto Mendes, mas sim uma fricção de elementos de suas memórias com a ficção e histórias de Hilda.

Setembro se passou rapidamente e em outubro e novembro o projeto ficou adormecido (fora as minhas ligações para Gilberto, a parte de produção e a tentativa de encontros em si não reagia). Minha ânsia

pelo filme perdurava, já havia conversado com Odorico Mendes, um dos filhos do Gilberto, pedindo alguma espécie de apoio, fosse de equipamentos ou mesmo no caso de ter que acompanhar o pai em algum dia de filmagem, ao que ele se colocou ao nosso dispor. Também com a ajuda de Rubens Rewald, pedi empréstimo de equipamentos e o uso da ilha de edição do departamento do audiovisual (CTR) na USP, os quais poderíamos utilizar caso os alunos da graduação não estivessem precisando.

Na época da *Mostra de Cinema de São Paulo* o cineasta alemão Sebastian Mez, com quem eu estava fazendo outro filme e já estava inteirado deste, vem ao Brasil e sugere que eu faça *OFFs* com o Gilberto lendo partes do livro, assim qualquer fosse a cena que decidíssemos filmar, teríamos uma base de dados sonora do G.Mendes à disposição para alguma eventualidade. Acato à ideia e monto um novo plano de trabalho, onde a proposta seria desapegar-se do roteiro, mantendo o livro *Com Meus Olhos de Cão* como um *Start Point* à maneira de Cao Guimarães e João Miguel ao criarem *Ex-Isto* a partir de *Catatau*.

Thaís De Almeida Prado

7/11/2013 02:38

Meninos,

Adiciono o Edson na conversa.

seguinte, estou relendo o livro e pensei em uma estrutura de trabalho para tentar executar agora em novembro...

sei que é meio em cima da hora, mas eu restrê-lo o Origem-Destino em dezembro e tenho medo de perder o fio da meada novamente... como foi em outubro com a peça

Pensei em três frentes de trabalho:

a primeira: buscar o Gilberto Mendes em Santos e trazê-lo para o estúdio do Edson para assim gravarmos todos os OFF's do texto. Separei vários trechos do texto para serem gravados com ele.

segunda: Levar Gilberto Mendes para Campinas. Cenas dele na casa do Sol. (sempre contemplativas... ou ele cantando, ou relembando memórias)... ele na figueira, ele sentado no sofá esperando o tempo passar, ele olhando o movimento da casa....

terceira e aparentemente mais fácil: gravar cenas de Gilberto Mendes na praia. Por do Sol. e outros lugares que o Gilberto se sinta bem

As cenas do cabaré e da escola (se esta houver) exigem mais produção. Então acho que a princípio temos que fechar estas três frentes de trabalho e aí com já várias coisas na mão, podemos pensar na produção do cabaré para dez...

o que acham?

103

Depois de vários encontros e desencontros consigo marcar uma gravação no estúdio da ACERE (a mesma de Rune Tavares) com um grande parceiro meu Edson Secco, *designer* sonoro, com quem eu já havia feito vários processos coletivos.

¹⁰³ Mensagem de Facebook em 07/11/2013 de Thaís para Rudá K. Andrade, Edson Secco e Daniel Mora Fuentes

Thaís De Almeida Prado

25/11/2013 15:26

Oi Gente,

Liguei para o Gilberto Mendes hoje e passei dia 11 no estúdio do Edson.

Resolvi ligar para o Flavio Amoreira Viegas, porque acho que o Gilberto se sente seguro com ele por perto e acho que será importante termos alguém próximo do Gilberto.

Ele disse que virá para São Paulo dia 11 e poderia trazer o Gilberto, só não garante a volta. Perguntou se poderia ser na parte da tarde lá pelas 15h, como é pra você Ed? você tem noção de quanto tempo levaríamos? mandei os offs para você no e-mail....

Eu realmente acho que para filmarmos em Campinas teremos que ter o Flavio por perto... o Gilberto não pode ficar sozinho mesmo. e não dou conta de tomar conta dele... precisamos de verba para alimentação e tudo mais....

Dani, como está seu contato com o pessoal de Campinas? pela USP o maximo que posso pedir (e não sei se será possível ter) é a sala de edição...

Enfim.... Pelo menos as imagens de Santos poderiam ser feitas por esses dias acho...

De repente levamos o Gilberto de volta no dia 11 e dia 12 fazemos algumas imagens contemplativas com ele.... acho que a montanha trá que ir até maomé.

104

Tudo certo e marcado com o Gilberto para o dia 11 de dezembro no estúdio da ACERE. Próximo a data de gravação, no entanto, Flavio Amoreira Viegas, que acompanharia Gilberto de Santos à São Paulo liga avisando que não poderia vir. Alugamos então um carro para trazer Gilberto, ele teria que vir sozinho com o motorista mas de todo modo depois estaríamos com ele quando chegasse em São Paulo.

Dia 10 de dezembro, Gilberto liga dizendo que estava meio receoso em vir para São Paulo. “*estou muito velho, fico com medo de morrer*” disse ele. A

¹⁰⁴ Mensagem de Facebook em 25/11/2013 de Thais para Rudá K. Andrade, Edson Secco e Daniel Mora Fuentes

Gravação na ACERE é cancelada.

Na tentativa de unir as pessoas começo a perceber como a cidade de São Paulo inviabiliza “foco”. Todos estão sempre envolvidos em vários projetos ao mesmo tempo, muitas vezes para sobreviver, e não conseguem se envolver em um trabalho com intensidade, a menos que seja seu próprio projeto, e mesmo assim levará muito tempo por suas interrupções. Entendo a ida de Hilda aos 33 anos para Campinas, e a escolha de Gilberto em criar um reduto musical extremamente forte e experimental em Santos, para não precisar conviver na cidade de São Paulo. “A asma de Gilberto vinha a calhar”.

Eu, aos 30 e poucos anos, sentindo a vontade de também sair de São Paulo, e ainda mais, a necessidade de que *Com Meus Olhos de Cão* fosse este encontro entre Hilda e Gilberto, resolvo então filmar tudo em Santos, do jeito que pudesse ser. A *Casa do Sol* poderia estar presente como personagem em si, sem a necessária presença de G. Mendes.

Tento combinar com a equipe outras idas para Santos ainda em dezembro em vão. As festas de fim de ano passam. Em janeiro tentamos conversar novamente, mas tudo ficava sempre no “iremos fazer”. Rudá precisava para criar um roteiro, ou para eu ter propostas mais fechadas para fazer com Gilberto. Quanto ao roteiro, este era coisa que Daniel e eu já não víamos mais sentido, haja vista a transformação

que ocorria ao lado de Gilberto. O que se mantinha eram algumas locações e ações que daí então poderiam suscitar junto com G. Mendes o filme. Havia algumas regras estéticas que eu gostaria de seguir, como por exemplo na fotografia, buscava a câmera estática ou em movimentos muito precisos que fosse se desestabilizando com o percurso do filme. Subjetivamente buscava algo “matematicamente calculado”. Rudá preferia a câmera na mão para dar liberdade as ações. Sim, se partíamos do pressuposto que não havia um roteiro prévio e etc, como então calcularmos o movimento da câmera? No entanto, talvez fosse este o grande jogo do improviso com Gilberto: criar pequenas regras, das quais mesmo que burladas tivessem um princípio em comum para a equipe.

Rudá também precisava para tentarmos apoio e patrocínio, coisa que não sabia como fazer e que mais parecia empatar o projeto do que ajudar, já que todos que se propunham a buscar apoio sumiam. Ao mesmo tempo compreendia e acatava a necessidade de Rudá em ter um mínimo de verba para poder trabalhar. Ele tinha os equipamentos, poderia filmar mas não podia tirar dinheiro do bolso a todo momento para ir para Santos e outros trabalhos começavam a chamá-lo. Daniel estava enlouquecido com *O Instituto Hilda Hilst* e não conseguia estar muito presente.

Com as dificuldades em se encontrar uma data em comum à todos e com a falta de um orçamento justo,

resolvo então fazer o filme sem equipe. A proposta poderia se tornar uma conversa muito interessante no fato de eu estar com a câmera na mão junto com as ações de Gilberto. A sensação seria de que nós dois, estaríamos “performando”, “dançando”, “orquestrando” juntos num mesmo baile. Sobre a direção, pedi para G. Mendes algumas propostas de lugares que ele gostasse de freqüentar em Santos e que suscitasse suas memórias, pedi também peças musicais suas que pudéssemos encenar de algum modo (mesmo que isso já houvesse sido feito no documentário *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*, de Carlos de Moura Ribeiro Mendes) e pensei em trazer da minha experiência de direção no teatro, temas, imagens, objetos baseados no livro, em Hilda e em minha própria intuição que pudessem desenvolver uma ação dentro do improviso.

O não saber, e o não entender começava a se tornar o trajeto do filme, assim como o de Amós Kéres do livro de Hilda.

* * *

Por conta do percurso que meu mestrado tomava na época, eu estava acompanhando o processo de filmagem de Cristiano Burlan, o qual foi muito generoso ao abrir seu trabalho criativo. Ele filmaria nas duas semanas próximas do Carnaval e seriam estas as mesmas semanas as quais poderia visitar o Gilberto em Santos. Tive que optar pelo Burlan com um certo pesar

e a filmagem de *Com Meus Olhos de Cão* se restringiu a dois dias, sendo que no primeiro com a ajuda de Sebastian Mez (que estava no Brasil novamente) gravamos os *OFFs* de G. Mendes (os mesmos que deveriam ter sido feitos em dezembro); e no segundo dia propus cenas improvisadas com Gilberto, enquanto tinha a câmera na mão.

105

Trovas a um ilustre senhor

O trabalho

*Repetir duas vezes um mesmo fragmento
não é um efeito sonoro, é música.”¹⁰⁶*

Chegamos à casa de Gilberto e sabíamos que deveríamos filmar e gravar o áudio lá. No entanto Gilberto vive com a mulher, Eliane, e com a sogra, um ano mais nova que ele, numa casa onde o som vaza e entra por todos os lados. Fomos à sacada, onde fica a piscina e onde vez ou outra Gilberto recebe a visita dos urubus (sobre os quais ele compôs *Seul un urubu solitaire*) para nos distanciar do som de TV ligada que vinha de dentro da casa. Eu estava com a câmera na mão, mas neste primeiro dia nos preocupamos mais em gravar o áudio, que ficou sob incumbência de Sebastian.

Gilberto se iluminou ao estar em presença de um jovem alemão. Não pelo jovem em si, mas pelas experiências e memórias que ele o suscitava. Ele desatou a falar da Alemanha e de Friedrich Hollaender. À cada *take* de trecho do *OFF* lido, Gilberto contava alguma lembrança ou memória sua. Nesse momento comecei a perceber, que as palavras do livro de Hilda se esvaíam, mas seria possível manter o espírito do filme através das palavras de Gilberto.

A Presença de Sebastian foi de grande valor nestes dois dias de filmagem, Gilberto sentia prazer em repetir as mesmas histórias que já havia contado na primeira

¹⁰⁶ Schaeffer, Pierre. *Die Reihe*. Pg. 12 In: Mendes, Gilberto. *Música, Cinema do Som*. Editora Perspectiva. São Paulo 2013

entrevista e também em algumas conversas por telefone. Percebi que a repetição e o minimalismo presentes em sua obra mais vanguardista retornavam de uma certa maneira na repetição de suas histórias. “*A partir de Nasce e morre esse gosto meu pela repetição iria se fazer sentir em quase toda a minha obra.*”¹⁰⁷ Era como se o mesmo tema de uma peça voltasse novamente em algum momento. Mas como transpor isso para um filme?

Amós Kéres enlouquece na obra, mas será que ao misturar as memórias de Gilberto eu não poderia correr o risco de fazer parecer, que do nosso ponto de vista Gilberto era louco? Não, definitivamente não era isso que queríamos! Gilberto é um artista muito lúcido, assim como Hilda o era e Amós deveria estar lúcido em suas elucubrações. Registrei esta questão que me foi colocada por Sebastian para me preocupar durante as próximas propostas e durante a montagem.

Para o segundo dia, havíamos previsto filmar na *Ponta da Praia*¹⁰⁸ imagens contemplativas do Gilberto e terminar alguns *OFFs* que ficaram por fazer, além das improvisações curtas programadas. Ao chegarmos em sua casa descobrimos que era dia de faxina, tinham esquecido de nos avisar e a programação começou a ir por água abaixo.

¹⁰⁷ Mendes, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/arte déco*. Editora EDUSP, São Paulo. 1994. Pg. 78

¹⁰⁸ A Ponta da Praia é um dos lugares que Gilberto mais gosta de ir. Principalmente para ver o pôr-do-sol, este foi um dos lugares que ele havia me recomendado para filmar.

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se as concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis.¹⁰⁹

Entre brechas de silêncio do barulho de maquinarias ou de alguém passando, gravamos mais alguns trechos de texto OFF e propus, antes de sairmos para o almoço e para Ponta da Praia, três improvisações para Gilberto: a primeira, utilizando um aparelho de radiestesia, chamado *dual road*¹¹⁰ e tendo como ponto de partida uma história que ficou bastante famosa de Hilda Hilst, quando começou a pesquisar, influenciada pelo trabalho do sueco Friedrich Jüngerson, experiências de gravação em fitas magnéticas que ao serem reproduzidas trecho por trecho, rebobinando dezenas de vezes com um certo ritmo, revelavam vozes que supostamente seriam “de outra dimensão”.

¹⁰⁹ Salles, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998. Pg. 34

¹¹⁰ Instrumento formado por dois arames montados sobre duas bases que permitem a livre movimentação dos mesmos, garantindo, desta forma, sensibilidade às influências externas. Este instrumento usado em radiestesia serve para detectar e determinar fluxos de energia. No que se refere à energia da terra, Dual Road determina com precisão o ponto geopata, se este ponto se tratar das conhecidas Redes Hartmann e Curry, ou mesmo de água subterrânea.

111

Como não tinha um gravador de fitas magnéticas à mão e pela praticidade deste estranho aparelho que lembra filmes fantasmagóricos, propus então a Gilberto que brincasse com a idéia de que ele estaria captando vibrações do ambiente e que a partir do movimento do *Dual Road* ele criasse uma nova composição sonora. Para isso ele poderia usar a própria voz e o corpo.

112

Gilberto, que ainda usa uma bengala (por conta da fratura no fêmur) se dispôs a fazer o exercício sem utilizá-la e criou uma partitura de movimento e voz com estas duas “varetas” na mão que permeavam o lírico e o patético, algo muito próximo do que Hilda propunha

¹¹¹ Hilda fazendo seus experimentos.

¹¹² Imagem do *Dual Road*.

em *Com Meus Olhos de Cão* e do que G. Mendes propunha em algumas de suas peças. Durante estes dois dias eu e Gilberto estabelecemos uma espécie de dança, eu com a câmera na mão *deambulando* atrás de G. Mendes e ele *Flanando* pelo espaço e por suas memórias. A cada ponto de partida que propunha Gilberto transformava em algo ainda maior.

O Mesmo aconteceu com a segunda proposta de improvisação uma “série encenada” para câmera/espelho. Inspirada por um trecho do livro, peço para que o Gilberto olhe para a câmera e transforme esse sorriso citado pelo personagem em uma série de caretas. G. Mendes cria uma seqüência que por horas lembrava uma brincadeira de criança. Aquela criança como a que citada por Oswald de Andrade, a que “vê com olhos livres”.

Há dias atrás Amanda me dissera que eu sorria de um jeito novo. Novo? perguntei. É, esquisito, você não sorria assim. Mas eu estava sorrindo? Claro que estava sorrindo, Amós, pelo menos a boca ficou esticada, olha, você está sorrindo quase sempre, e mostrou, assim. A boca fez um imperceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto. É, parece um sorriso sim. Mas por que sorria eu?

*Feito de gosma e riso
Jogador de mitos
Equaciono quimeras
Sou começo e roliço
E vou descendo o abismo
Do teu terço.¹¹³*

¹¹³ Hilst, Hilda. *Com Meus Olhos de Cão*. Editora Globo. São Paulo. 2001. Pg 27

A câmera na mão acabou acontecendo, ao contrário do que propunha como regra anteriormente, pela dificuldade em se filmar no pequeno espaço da sala de sua casa e conseguir captar Gilberto em sua “dança vibracional”. No entanto, Sebastian e eu ficamos de fazer a mesma cena na Ponta da Praia com a câmera fixa.

114

Gilberto em seguida, nos convida para almoçar no restaurante Almeida, no centro de Santos conhecido por seu famosos peixe Meca. Este restaurante era freqüentado por operários que trabalhavam na maquinaria do bonde. Refestelados de tanto comer nos

¹¹⁴ Frames feitos com a experiência do *Dual Road*.

preparamos para ir à Ponta da Praia. Sebastian, alerta que Gilberto poderia estar cansado, mas G. Mendes não se cansa nunca, aos seus 91 anos ele tinha muito mais carga de energia do que nos dois na casa dos 30 anos.

No caminho para a Ponta da Praia começa uma indecisão de Gilberto em ir ou não. Fico sem saber o que definir, pois o limite dele realmente nos era caro. Ao chegarmos no meio do caminho começa uma chuva fina o que nos faz desistir de filmar na praia, não por nós, mas por nosso ator.

Ao assistir o material bruto, senti que a emoção de segurar a câmera e dançar juntamente com Gilberto era forte no momento do efêmero, mas o registro deixava a desejar, entendi que precisaria de alguém com a câmera, para que assim pudesse ficar livre em observar e intervir. Rudá não poderia ajudar, então pensei em Sebastian Mez, que inclusive é diretor de fotografia. Achava que por Mez ter um trabalho muito calculista em seus filmes criaríamos uma boa fricção com o meu jeito “nada calculista”. Sebastian volta para a Alemanha mas marcamos seu retorno para o Brasil meados de junho.

Entre fim de Março e início de Junho acabo tendo que me voltar para a pesquisa de mestrado que ainda envolvia na época o trabalho de Cristiano Burlan apenas. Por motivos da filmagem de Burlan não conter traços de um processo colaborativo e ser uma versão de *Hamlet* acabo por optar, junto com Cristian Borges,

em assumir o *Com Meus Olhos de Cão* como parte da dissertação junto com Nowhere (também posteriormente acrescentado), Desassossego e Ex-Isto.

Sebastian Mez que voltaria ao Brasil em junho teve que cancelar sua viagem. Pensando em outras pessoas que pudessem pelo menos me acompanhar em Santos, encontro Heloisa Ururahy, diretora de fotografia, com quem já vinha conversando sobre outros trabalhos e proponho uma viagem no mês de Julho para filmarmos. E já pensando no futuro momento da edição, convido Alexandre (Leco) Wahrhaftig para montar o trabalho. Conheci Alexandre durante um grupo de estudos da Pós-Graduação, orientado por Cristian Borges. Em uma das reuniões comentei sobre *Com Meus Olhos de Cão* e Gilberto Mendes e ele ficou surpreso, adorava o livro e gostava de Gilberto. Sim daria um grande samba essa mistura Hilst Mendes. Fizemos uma reunião em Maio e mostrei o material bruto e algo pré-montado que estava trabalhando para tentar construir um roteiro, mesmo com a ausência ainda de algumas imagens eu utilizava cartela de texto explicando o que seria aquela cena e o que viria depois. Ao ver o material Alexandre comenta: “*é, vai dar trabalho*”. Não entendi se era um “sim” ou um “não”, mas de toda maneira ele estaria dentro do projeto.

115

Novamente sobre a fotografia, começo a visualizar um tratamento de imagem que pudesse rememorar a coloração da visão de um cão, com ausência de alguns tons e etc, como se passo a passo o filme pudesse ir ganhando essa diferenciação da cor. Escrevo:

116

¹¹⁵ Imagens do caderno pessoal de anotação de direção. 17/03/2014

Enquanto Santos não vem ou outras formas de criar material para o filme

No dia 21 de Junho, Gilberto Mendes vem à São Paulo mais uma vez, para apresentar uma performance no Museu do Futebol. O trabalho era dirigido por Gregório Gananian e Daniel Kairós¹¹⁷, o qual conheci pelos percursos experimentais da arte e de “Hilst” e retomei contato em uma aula da pós-graduação na PUC e depois na USP. Kairós havia dirigido um trabalho lindíssimo baseado em *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst, com Donizeti Mazonas e Wellington Duarte.

Convido então para o evento Heloisa e Alexandre para vermos juntos Gilberto filmarmos, se nos fosse possível, “a moda de guerrilha”. Ao chegarmos na performance encontramos com Kairós que nos libera para a filmagem.

Heloisa fica com uma câmera fixa, e experimenta texturas com objetos em frente à câmera, Alexandre fica com câmera na mão, porém fixo nos movimentos de Gilberto Mendes, eu gravo o som e filmo coisas muito experimentais do espaço. Meus direcionamentos no dia ocorreram antes da performance, quando conversamos sobre o conceito do filme, como poderíamos fazer, o que achávamos imprescindível existir e etc. Ambos entram no projeto como se já tivessem sido parte desde o início, sem problemas em propor idéias e etc, ao

¹¹⁶ Imagens do caderno pessoal de anotação de direção. 10/09/2013 (houve uma confusão na data descrita. Setembro de 2014 ainda não ocorreu.)

¹¹⁷ Daniel Kairós assina também como Daniel Fagundes em alguns dos seus Trabalhos, é o caso de *Rútilo Nada*.

contrário de Sebastian, o qual acreditava que opinar demais poderia influenciar e de um certo modo atrapalhar um diretor. O caso é que aqui o todo ia sendo construído em conjunto, não havia nada fechado.

* * *

Paramos por aqui...

A proposta para a nova fase é fazer uma imersão e passar duas semanas em Santos, no mínimo, vivenciando e propondo coisas com Gilberto e com quem puder estar presente: Heloisa, Alexandre, Rudá, Sebastian, Daniel e etc.

Na data da defesa provavelmente este trabalho já terá mais detalhes que poderão ser inseridos posteriormente. Ou quem sabe um primeiro corte.

118

¹¹⁸ Desenho feito por Hilda Hilst, com assinatura ficcional de Amós Kéres.

PROCESSOS COLABORATIVOS II (PRÁTICAS) – ENTRE DIRETORES

NOWHERE

Nowhere é um filme COLABORATIVO, que vem sendo criado em uma mesma direção de *Desassossego – filme das maravilhas*. Neste filme houve uma proposição temática que foi direcionada a alguns artistas os quais deveriam também responder com fragmentos fílmicos que fariam parte de um filme UNO.

Sobre a proposta do filme

Nowhere se iniciou em Dezembro de 2011 com uma proposição da atriz e também cineasta Flávia Couto a vários artistas de outras partes do mundo. Seria uma forma de diálogo para lidar com a idéia de “estrangeiro”. O Projeto propunha como mote inicial um filme coletivo, onde cada um pudesse abordar a sua visão sobre este “ser estrangeiro” e assim enviar registros de vídeo para compor a trama. A princípio os registros teriam um teor autobiográfico e documental.

Nowhere, surgiu a priori como projeto ‘Cidades’ em um momento de transição pessoal. Eu estava muito insatisfeita com as condições de trabalho de uma atriz e com a qualidade de vida e organização geral da cidade de São Paulo, Brasil. Esta insatisfação gerou minha decisão de mudança para Paris. Este momento de grande desilusão com o sistema da cidade em que eu morava trouxe a enorme sensação de ‘despertencimento’ e desabrochou a concepção/ argumento de

“Nowhere”.¹¹⁹

No dia 2 de Janeiro de 2012 Flávia envia por e-mail o convite oficialmente aos artistas e encaminha um argumento e uma série de “provocações” criativas para que assim os colaboradores movessem a criação de seus respectivos “filmes-depoimento” ou “filmes-diário”.

Das temáticas

Como uma tentativa de criar uma unidade para os fragmentos Flávia estabeleceu algumas temáticas que permeavam seus 9 meses de morada em Paris, foram elas:

Rotina: Revelar pequenos espaços do cotidiano, como por exemplo: os percursos mais utilizados, o meio de transporte, a casa, o lugar onde se come, os horários estabelecidos por sua rotina. Como se organiza o dia a dia e quais sistemáticas sempre se repetem.

Rituais: Os pequenos instantes de fuga do cotidiano, que não se repetem, mas que acontecem em alguns momentos especiais quando criamos realmente uma relação de subjetividade dentro da cidade em que o espaço pessoal se revela. Nesses momentos podemos revelar o “eu” dissociado de contextos e como ele se relaciona com o ambiente onde habita e quais lugares

¹¹⁹ Depoimentos de Flávia Couto, escrito em Abril de 2014 e postado no BLOG do projeto <http://cities-movieproject.blogspot.com.br/2013/04/sobre-o-processo-nowhere.html> acessado em 22 de julho 2014.

da cidade potencializam nossos rituais particulares.

Pertencimento: Os espaços que se criam na cidade a partir da nossa interferência e que nos geram a sensação de pertencimento. Os lugares, pessoas, relações onde construímos nossa identidade, ambientes onde nos sentimos parte integrante de algo. É possível também explorar a relação contrária: o não pertencimento, onde nos sentimos expulsos da cidade, os lugares que nos repelem, as relações, as organizações e os contextos que nos distanciam e nos fazem sentir um ser a parte e dissociado do ambiente.

Olhar da cidade: Os espaços e sonoridades que são revelados a partir do nosso olhar, os planos subjetivos de pequenos detalhes que nos interessam mostrar da nossa cidade. As coisas que nos chamam atenção.

Arquitetura/urbanismo: A maneira como a cidade se organiza em sua estrutura urbana e como os edifícios, suas regularidades ou irregularidades que influenciam no comportamento dos indivíduos que a habitam.

Foi criado um *blog*¹²⁰ para o projeto, onde os artistas teriam a liberdade de postar fragmentos de vídeo, imagens e textos que os tivesse inspirando. Diversos obstáculos foram acontecendo dentro deste trajeto: a

¹²⁰ <http://cities-movieproject.blogspot.com.br>

falta de verba, a falta de tempo, a não resposta de algumas pessoas, a distância, as dificuldades de Flávia em Paris e etc. O *blog* acabou ficando perdido e não foi muito usado, apenas alguns esparsos movimentos que ficaram parados no tempo. Alguns artistas se desligaram do projeto e ficaram apenas 8 mulheres de diferentes nacionalidades, em uma situação provisória, de adaptação em um outro país.

* * *

Uma leve observação

Algo de muito estranho sempre acontece em minhas parcerias com Flávia Couto. Na peça que dirigi com ela atuando, a já citada *...E o Meu Secador de Cabelos me Comeu Nesta Madrugada*, o convite havia sido feito para homens e mulheres, dentro de uma temática que abordaria a solidão urbana onde também utilizávamos provocações temas como: a rotina, a masturbação, a obsessão etc. O curioso disto tudo é que tanto em *Nowhere* como em *...E o Meu Secador...* (onde as temáticas inclusive dialogam muito, sendo quase que uma extensão da peça para o cinema), os artistas que decidiram participar e ficar até o fim do projeto foram mulheres. O que faz de um olhar de fora acreditar que estes acabem sendo projetos de gênero quando na realidade eles partiram de um desconforto humano e uma temática mais universal.

* * *

Voltando à *Nowhere*, à partir dos eixos temáticos enviados por Flávia e por seu trabalho de condução dramatúrgica foram se desenvolvendo fragmentos construídos em cada cidade e as 8 artistas enviaram suas **contra-propostas** já filmadas:

Argélia. Aurèlie Rauzier e Clémence Zamora - Um convite (material bruto)

Aurèlie convida sua amiga Clémence para uma viagem rumo a Argélia, local donde seus ancestrais vieram. Em meio ao Ramada, cobertas com os véus tradicionais, numa sociedade onde o homem domina e a mulher busca o seu espaço, as duas amigas redescobrem sua sexualidade e uma nova relação surge entre elas.

Berlim e Köln. Bianca Zanchetta - Expressões/ Impressões (material bruto)

Uma jovem estrangeira chega em Berlim a fim de realizar o seu sonho de tornar-se bailarina. Focado no universo interno da personagem, o fragmento trata da relação sensorial e pessoal dela com esse novo universo ao seu redor. A incomunicabilidade e a dificuldade de expressão em uma língua desconhecida são os temas principais que fazem do filme uma viagem sensorial à perspectiva do mundo interno de uma jovem que tem no corpo a principal forma de expressar-se.

Hong-Kong. Man Wai Fok - Procurando o céu (material já editado)

Hong-Kong, uma grande cidade do mundo moderno com milhares e milhares de arranha-céus. Abaixo dos prédios gigantescos as ruas são estreitas e comprimidas e as pessoas condensadas são como formigas. E onde se vê o céu? Quantas vezes olhamos para o céu? Através de fragmentos de imagem Man Wai revela vistas de grandes arranha céus e a manifestação de pessoas nas ruas, intercaladas com as frestas do esquecido céu de Hong-Kong, em meio a seus imensos edifícios.

Londres. Camila Ganc - A liberdade em uma sociedade de controle (material bruto)

Este fragmento exprime a possibilidade da rotina de um indivíduo estrangeiro em Londres, a solidão, a oscilação do ritmo da cidade durante o dia e as bruscas mudanças climáticas, além de explorar através de uma linguagem corporal, a busca da liberdade de expressão do corpo em lugares públicos.

Paris. Flavia Couto - Impermanências (material bruto)

O fragmento conta através da passagem das estações do ano a permanência de um ano de Flavia, uma brasileira em Paris. São revelados fragmentos de uma busca de um reencontro com si mesma, em uma cidade extremamente impermanente e contrastante pelo grande afluxo de turistas e imigrantes. Os parques de Paris no primeiro sol do verão, os metros abarrotados no

inverno, os bairros dos imigrantes, o verão cheio de turistas, a solidão e vazio das relações das pessoas na cidade luz.

São Paulo. Thaís Almeida Prado - Origem/Destino (material bruto)

O fragmento aborda a cidade de São Paulo a partir da criação do espetáculo da Cia. Auto-Retrato *Origem/Destino*, um projeto de intervenção teatral que se desloca pelas ruas da cidade de São Paulo. A criação do espetáculo traz a tona à Cia. a dificuldade de se deslocar e de coabitar as ruas de uma cidade que se perdeu em seu planejamento urbano e que tem sido alvo de diversas proibições, inclusive artísticas. A trajetória da peça vai da Sé à Santo Amaro, e durante o percurso de criação os artistas escolhem os melhores trajetos que permitam deslocar o olhar de um transeunte comum. Entre crises de processo entre a própria Cia. ou a crise com a cidade os artistas se deparam com memórias pessoais relacionadas a lugares e a história rapidamente esquecida de uma São Paulo em constante transformação.

Washington. Emma Jaster - Impulsos (material já editado)

O impulso criativo de Emma a leva pelo distrito de Columbia. Sua bicicleta a impulsiona no movimento da cidade e ela descobre inspiração infinita. o fragmento

explora os espaços criativos que encontramos em nossas cidades e em nós mesmos."

Em meados de julho de 2012, para que o projeto ficasse mais concentrado, as artistas optaram por haver duas diretoras gerais e escolheram Flavia Couto e Thaís de Almeida Prado como estas representantes, por estarem morando novamente na mesma cidade (Flávia havia voltado a morar em São Paulo). Os registros audiovisuais foram chegando aos poucos e no fim de 2012 tínhamos um material que não falava tanto do "ser estrangeiro" mas que dialogava muito entre si por outras abordagens. Era um olhar de intervenção artística no espaço. Estas mulheres presentificavam seus olhares através da criação de arte, era mais que um registro documental, era um registro performático no espaço.

Foram realizados vários encontros entre eu e Thaís de Almeida Prado e 2 meses (Janeiro e Fevereiro de 2013) de completa imersão na edição da primeira versão do filme. Assumimos esta "direção geral" ao iniciar a montagem, sobre a perspectiva de unir essas histórias, sem que se tornasse uma edição em "blocos" mas sim que interligasse cada fragmento, como se todas estas mulheres espalhadas por estas cidades fossem uma só.¹²¹

Durante a montagem do primeiro corte, Flávia e eu estabelecemos como linha norteadora as estações do

¹²¹ Depoimentos de Flávia Couto, escrito em Abril de 2014 e postado no BLOG do projeto <http://cities-movieproject.blogspot.com.br/2013/04/sobre-o-processo-nowhere.html> acessado em 22 de julho 2014.

ano, assim, cada fragmento iria se amalgamando de acordo com o que estas estações nos implicavam, tanto em termos de temática quanto em sensações, com a liberdade de não nos prender à uma personagem ou outra podendo mixá-las, já neste momento as sinopses pré-enviadas por cada artista começa a perder o sentido.

Com a primeira montagem “finalizada” descobrimos que a ideia de estações do ano não funcionava, e que o eixo temático era permeado pela busca incessante de um lugar onde estas mulheres pudessem se aquietar, e que este lugar aquietador não estava lá: a busca era por um não-lugar.

*Todas estávamos em um momento de passagem, de busca, de encontros, o lugar era apenas uma extensão desses corpos. Cada indivíduo assumiu um papel maior no filme, era cada um em seu vazio, em seu lugar nenhum. A cidade era uma continuidade desse corpo, do corpo no espaço.*¹²²

Outro detalhe deste primeiro corte: faltava alguma espécie de humor, um “rir-se de si”, faltava algum sarcasmo, e acreditávamos que este tal humor viria com a lapidação da edição e com o trabalho sonoro.

A medida que o filme foi tomando corpo, fomos resgatando materiais guardados e criando novas cenas, a partir do nosso olhar de direção. Percebemos linhas

¹²² Depoimentos de Flávia Couto, escrito em Abril de 2014 e postado no BLOG do projeto <http://cities-movieproject.blogspot.com.br/2013/04/sobre-o-processo-nowhere.html> acessado em 22 de julho 2014.

de conexão entre todas as artistas: estas mulheres *video makers* que se colocam frente à câmera gerando uma espécie *câmera-voyer de si mesmas - uma autobiografia audiovisual*; a relação com a dança; com a solitude; e também linhas de oposição: a cidade movimentada e opressora de São Paulo, as manifestações nas ruas de Hong-Kong, a harmonia, a quietude e as cores de Washington.

Com estes elementos fomos elaborando ritmos que amalgamariam cada fragmento por si só, ou melhor dizendo cada anagrama fílmico, como Maya Deren define para seu trabalho cinematográfico:

*Em um anagrama todos os elementos existem em uma relação simultânea. Consequentemente, com isto, nada é antes e nada é depois, nada é futuro e nada é passado, nada é velho e nada é novo ... Cada elemento de um anagrama está tão relacionado com o todo que nenhum deles pode se alterar sem afetar sua série e assim afetar o todo. E, inversamente, o todo é tão relacionado a todas as partes que se lê na horizontal, vertical, diagonal ou até mesmo no sentido inverso, a lógica do todo não é interrompida, mas permanece intacta.*¹²³

Foram gerados então novos capítulos-temas, os quais seriam nossa nova linha norteadora: Das Chegadas; Das permanências; Das despedidas; e incluímos depois Das explosões/ ebulições.

¹²³ Bill Nichols (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 2001, pag 6.

124

Havia uma discussão entre Flávia e eu sobre criar cartelas com estes títulos ou não. Eu acreditava que estas cartelas fechariam muito um olhar do espectador, já Flávia achava que os títulos poderiam servir como um norte a quem assistia. Nunca batemos o martelo em uma das opções, até o momento.

Durante a edição fomos sentindo falta de mais materiais que compusessem o *corpus* do filme. Aurèlie e Clémence já não estavam mais na Argélia (e ambas já tinham mandado bastante material), Man Wai havia acabado de se casar e “desaparecido do mapa”, Emma havia deixado Washington e voltando para a França e Camila, em Londres, não tinha mais câmara. Decidimos

então filmar novas cenas minhas em São Paulo, agora com a ajuda de Flávia e retomamos um material feito em Berlim com Bianca Zanchetta e que eu havia abandonado desde 2010 (um experimento de vídeo-dança para uma performance dela). Além disso “reciclamos” vídeos meus feitos na França que poderiam se conectar com a estadia de Flávia (no filme) por lá.

Nesse momento, de edição imersiva, foram inclusive gravadas novas cenas e foram resgatados materiais de Berlim que Thaís havia filmado com Bianca Zanchetta em 2010 (fragmentos estes que estavam engavetados para um trabalho de videodança das duas artistas) e outros processos criativos que eu, Thaís e Bianca vivemos juntas em nosso coletivo de pesquisa Cia. ÔCA.¹²⁵

Fechamos então um segundo corte¹²⁶ de 66 minutos, em meados de Março de 2013. O *corpus* do filme se pautava pelo movimento. O filme seria uma grande coreografia onde ebulições, calmarias, movimentos de chegadas e partidas criariam a narrativa rítmica destas mulheres que representavam um ser só: o mesmo que vivia em sua eterna busca de um lugar, o seu lugar, seu não-lugar.

¹²⁵ Depoimentos de Flávia Couto, escrito em Abril de 2014 e postado no BLOG do projeto <http://cities-movieproject.blogspot.com.br/2013/04/sobre-o-processo-nowhere.html> acessado em 22 de julho 2014.

¹²⁶ DVD do segundo corte acompanha a dissertação.

127

Assim como nos filmes de Maya Deren pretendíamos uma narrativa que fosse estabelecida pela ideia de ritmo, Flávia Couto em sua dissertação de mestrado cita *Meshes of Afternoon* como um exemplo disto:

¹²⁷ Caderno de anotações de Flávia Couto.

Mesher of Afternoon é um filme silencioso, sem diálogos, comunicação entre seus personagens ou som direto. Teiji Ito fez a trilha do filme após a morte de Deren. Os sons dos passos de Deren são metonimicamente acompanhados pela percussão de Teiji Ito. A trilha foi inspirada na noção de Eisenstein de montagem rítmica. Em Deren, o ritmo surge da repetição e variação de seus experimentos narrativos. ‘Mesher of Afternoon’ instala um estilo inovador por cortar a ação quando os passos da protagonista passam por terrenos desiguais como a praia, a terra, a grama e o concreto. O ritmo do atabaque marca a descontinuidade espacial, a lacuna de tempo. ‘Mesher’ é como a encenação de um sonho, uma trajetória narrativa ilógica, em que o fluxo de movimento e a atmosfera convidam à contemplação e a transcendência, envolvendo o espectador.¹²⁸

Deste corte, chegamos a um limbo. Existia uma “barriga” em determinada parte do filme e faltava alguma coisa para haver a sensação de que estávamos caminhando para um final. O trabalho sonoro, que seria construído como uma segunda linha narrativa e “coreográfica” do filme ainda não havia sido feito, mas já existiam esboços que faziam parte deste corte.

Enviamos este corte para nossas outras parceiras, todas deram um *feedback* e sugeriam cenas, falavam sobre o que sentiam falta e como se identificavam com o trabalho.¹²⁹ Estes comentários nos fizeram rever elementos no filme e reafirmar outros.

¹²⁸ Couto, Flávia. *Mitopoéticas do Corpo*. Dissertação de mestrado para o Programa de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. 2008. Pg. 28

¹²⁹ Em anexos é possível ter acesso ao feedback enviado pelas outras artistas.

* Diante a montagem pensar em movimento onde se uma cena termina, ~~depois~~ continuamos no outro. Sem preparações realmente. Tem muito começo e fim, começo e fim...

* Como os textos podem fazer parte da imagem!? Escritos. São apenas legendas!? São textos!? ...

Nenhuma dessas mulheres quer se adaptar. Elas querem buscar o seu lugar no mundo através da arte.

O momento onde nos encontramos.

O elevador pode ser o limbo, a tentativa de sair. Saímos e aí enfrentamos os medos e as dificuldades de reconhecer no novo e no todo neste novo lugar.

A tentativa de adaptação... necessitam as brigas, as militâncias a vontade de se adaptar no mundo.

Pós manifestações algum reencontro. Alguma maneira de expressão: A ARTE.

Estas mulheres ainda buscam transformar alguma coisa.

* tentativa por uma vida alternativa.

* Elas tentam ir contra corrente. FAZER nossa "pinacema" para gerar os frutos.

* Mostrar como nos sentimos inadequadas.

*

Na próxima etapa então, começamos a mostrar a pessoas distanciadas do projeto. Fizemos um jantar em minha casa e apresentamos *Nowhere* para amigos bem próximos. Alguns deles se desprenderam do filme saíram para conversar e fazer outras coisas, outros ficaram bem atentos. Na conversa, a maioria apontou que em determinada parte do filme algo se perdia da construção. “MAS O QUE?”

* * *

Interrupções do *modus operandis* – mais uma vez São Paulo nos atropela.

Eu tive que parar... escrevia minha qualificação. *Nowhere* não era parte. Flávia precisava trabalhar. Tivemos que dar um tempo ao filme. Tempo este que para nós serviria de respiro. Respiro para voltarmos ao filme com um novo olhar, aquele do “*ver com olhos livres*”¹³¹. Antes da pausa no entanto, mais uma chance: mostrar para três pessoas: Rudá K. Andrade, Rubens Rewald, Sebastian Mez.

* * *

¹³¹ Frase de Oswald Andrade em *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, 1924.

Observações de "Nowhere" - Rubens e Rudá

→ Quando passa de SP p/ Hong Kong é sensorialmente forte.

→ melhor cena p/ Rubens é a do elevador. → Porque ve está em lugar nenhum e não sabe onde vai sair.

→ Mesmo se a peça de Thais não é política. É performance.

→ tanto Rudá, quando Rubens sentem falta de + momentos da Cia A.R.

→ faltam pontos de virada no filme

→ paralelo associa + solidão

→ Pontos forte: Intervenções na cidade, que transformam o cotidiano

→ A 1ª Ana é muito importante para sintetizar a ideia do filme.

→ aeroporto talvez esteja contemplativo

→ + pontos de virada.

132

Ao verem o filme, Rudá e Rubens concordavam em vários aspectos, se por um lado Hong-kong para Sebastian parecia perdido no espaço, para Rubens e Rudá fazia sentido na transição que criamos - a saída

¹³² Caderno de anotações de Flávia Couto sobre reunião com Rubens Rewald e Rudá K. Andrade, meados de Maio e Junho de 2013.

de Thaís da “balada Netão”, em São Paulo, para a manifestação cheia de fogos de artifício de Man Wai em Hong-Kong. Para eles não era o significado da cidade em si, pois Hong-Kong quase não existe no filme (Man Wai mandou um fragmento editado de 3 minutos apenas), mas a ideia dramática como um todo. Esse anagrama que cria um sentido próprio ao se conectar com outro. Sebastian sugeria que a cena do elevador fosse o início do filme, por ser estranha, ter um certo humor e dar uma sensação claustrofóbica, algo que se repetia na tentativa das pessoas de saírem do elevador que e nunca acontecia pois sempre chegavam ao andar errado, para ele com esta cena no início daríamos margem à temática do filme em si. O começo para todos deveria dar indícios do que seria o filme. O contemplativo do começo era interessante para Rubens e Rudá, mas precisaríamos repensar tudo para não perdermos o fio da meada no meio do filme, como já estava ocorrendo.

Faltava um ponto de virada no filme, algo que chacoalhasse tudo e não recomeçasse o ritmo que havia sido imposto no começo. Faltava alguma reviravolta.

Todos concordavam que as cenas intimistas em certos momentos do filme, principalmente entre Aurélie e Clémence eram muito boas e traziam o espectador para o lado cru destas mulheres. Sebastian sentia necessidade de ver mais disto no filme, por exemplo: menos Thaís trabalhando na peça e nas manifestações e

mais Thaís em seu íntimo. Em Flávia ele sentia a necessidade de ver mais coisas, parecia que ela ia sumindo no decorrer do filme. Porém se a ideia do filme era criar justamente uma unidade onde todas estas mulheres significassem a mesma mulher, então mostrar momentos intimistas de todas ou tentar mantê-las presentes a todo momento, traria a ideia de série, mesmo que fragmentada, como se precisássemos ver a história de uma e depois de outra. Isto era algo que Flávia, eu e as outras artistas não queríamos mais. Nós nos afeiçoávamos à ideia de nos tornarmos uníssonas e não tínhamos problemas em desapegar do nosso material enviado inicialmente.

Rubens Rewald perguntou: porque um longa? Inicialmente o filme nasceu como um longa, e estava se tornando longo dada a quantidade de material bruto que tínhamos. Mas ao editar, e ao assistir diversas vezes percebemos que longa, média ou curta não importava. O filme deveria ter o seu tempo, o tempo que fosse necessário para ele existir, podendo ou não se tornar um curta-metragem.

* * *

Algumas delongas antes do fim...

Nowhere é um projeto “provocado” por Flavia Couto, que convidou alguns diretores de diferentes países a enviarem olhares sobre a cidade em que vivem, sem um roteiro prévio, o foco criativo ganhou forma realmente na montagem.

A co-direção do projeto então se deu pelo material que foi recebido dos outros artistas, sem se ter a mínima ideia do que seria enviado. Foi na sala de edição que o direcionamento do filme como um produto final se deu, na escolha das imagens do arquivo bruto, na escolha das sequências de relação ou oposição, como se fosse a criação de uma partitura musical ou uma coreografia de dança. Diferentemente do filme *O Desassossego – o filme das maravilhas*, onde um diretor vem em sequência de outro, aqui optou-se por mesclar todas as artistas em uma só como se fossem todas uma única personagem, um anagrama de idéias que constitui um macro, como retalhos que montam uma colcha.

Cada artista criou o seu roteiro prévio, porém a dramaturgia do filme como um todo foi e tem sido descoberta durante a montagem, nascendo uma outra temática que extrapola o que havia sido inicialmente pensado. Conversamos com as outras artistas que deram suas opiniões; opiniões estas que poderiam sim influenciar e contaminar decisões, porém ainda assim a decisão cabia e ainda cabe (porque o projeto ainda não está finalizado) à mim e à Flávia que assumimos a

direção geral. O que nos leva a um filme considerado colaborativo e não coletivo, porque aqui há uma lapidação por parte da direção/montagem, assim como ocorre em *Desassossego*.

Descobrimos que este filme nos leva por uma linha coreográfica e sonora, não pela a dança que conhecemos em si, mas pelo simples fato de que cinema é imagem em movimento, e este movimento nos leva de uma imagem à outra criando laços de histórias singulares que se transformam em uma. Nossas personagens tem em sua busca o mesmo elemento: um eterno buscar do que não é, não está e não se tem.

133

SEM FIM COM FIM

Neste ponto da escrita, me despeço. Dois processos de criação colaborativa ainda estão em fase de se descobrirem como um resultado. Se levantarmos a questão de que certos tipos de obras de arte se dão justamente por seu processo de feitiço, ao relatar estes procedimentos podemos ter noção de uma ínfima parte do modo de criação de seus artistas. Ao vermos estes quatro filmes, dois finalizados entre 2010 e 2011 e outros dois ainda buscando seu percurso final, podemos perceber certa similaridades em suas respectivas construções. *Ex-Isto e Desassossego – filme das maravilhas* tiveram apoio financeiro do Instituto Itaú Cultural, mas ainda assim não chegaram a ter uma verba de grande porte, *quicá* médio. Trabalharam com equipe reduzida e conseguiram mover um núcleo de diretores que se dispôs a fazer fragmentos fílmicos mais pela vontade de fazer cinema que pelo dinheiro em si.

Em *Com Meus Olhos de Cão* e *Nowhere*, os artistas partem sem nenhuma base financeira, mas pela insistente vontade de se fazer cinema. As pessoas que se uniram a estes projetos encaram isto como uma necessidade de se expressar, e unem forças para que as “dores” do fazer sejam minimizadas. Sim, estes novos modos de produção ocorrem como uma forma de guerrilha na tentativa de não nos deixar sermos

engolidos por grandes produtoras ou então pela espera de editais que poucos são, para os muitos que somos.

E assim, sem fim, continuamos.

Bibliografia

APML. WILLEMART, Philippe. Org. *Fronteiras da Criação – VI Encontro Internacional de Pesquisadores de Manuscrito*. Ed. Annablume. FAPESP. São Paulo, 2000.

ABRAMOVIC, Marina; Daneri, Annaela e vários. *Marina Abramovic*. Edizioni Charta, Milão, 2002.

ARAÚJO, Antônio. *O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem*. In Revista Sala Preta, V.6, nº1, 2006, pag 128, disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/174>

ARTAUD, Antonin. *Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAZIN, André. 1991. Cinema. SP: brasiliense.

BECKETT. Samuel. *Sobressaltos*. In: *Últimos Trabalhos de Samuel Beckett*. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.
BELLOUR, Raymond. 1997. Entre-imagens. Foto. Cinema. Vídeo. SP: Papyrus.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Companhia das Letras, 2007.

BONINI, Eduardo Cunha. *As Tramas do cinema de Peter Greenaway*. Tese de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2010.

CANUTO, Roberta. *Rogério Sganzerla – Encontros*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2007.

CARNEY, Ray; QUART, Leonard, *The Films of Mike Leigh - Embracing the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CLEMENTS, Paul, *The Improvised Play*. Londres: Methuen, 1983.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

----- *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

----- *Work in Process: linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1985

----- *A imagem-tempo*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1990.

DEREN, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. New York: The Alicit Book Shop Press/Yonkers, 1946.

DOMINGUES, Diana. *Arte e Vida no Século XXI - Tecnologia, ciência e criatividade*. Cidade: UNESP, 2003.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

FISCHER, Rodrigo Desider. *Investigações sobre fotogenia: produção de afetos no cinema de John Cassavetes*. Revista Rumores. Edição 11, ano 6, nº1, jan/jun - 2012. Disponível em http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=348

GALIZIA, Luis. *Os Processo Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARCIA, Wilton. *Introdução ao Cinema Intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

GREINER, Christine. *O Corpo – pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. *Production of presence*. What meaning cannot convey. Califórnia: Standford University Press.

GALIZIA, Luis Roberto. *Processo Criativos de Robert Wilson*. Editora Perspectiva, 1986.

JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Editora Nova Fronteira. 1992.

KATZ, Helena. *Um, dois, três – a dança é o pensamento do corpo*. F.I.D. Editorial, Belo Horizonte, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

----- *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LAMARE, Viviane de. O corpo no cinema de John Cassavetes. Artigos Temáticos Disponível em <http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/9-o-corpo-no-cinema-de-john-cassavetes.pdf>

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Pós-Dramático*. Ed. Cosac Naify. São Paulo, 2007.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas e Pós Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

----- *A Arte do Video*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

----- *A Televisão Levada à sério*. São Paulo: Senac, 2000.

----- *O Sujeito na Tela – modos de enunciação no cinema e ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

----- (org) *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *O Cinema Enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

MELLO, Cristine. *Extremidades do Video*. São Paulo: Senac, 2008.

MOURÃO, Patricia . organização. Jonas Mekas. Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cult. E Extensão Universitária - USP, São Paulo, 2013

MOVSHOVITZ, Howie (ed.). *Mike Leigh Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2000.

MOUËLLIC, Gilles. *Improviser le Cinema*. Belgica: Éditions Yellow Now-côté cinéma. 2011

NICHOLS, Bill. *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2001.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

PARENTE, André. *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PERNISA JR, Carlos. *Vertov – O Homem e Sua Câmera*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2009.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1987.

----- *Mas Afinal... O que é Mesmo Documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

-----, Cecília Almeida. *Redes da Criação – construção da obra de arte*. Editora Horizonte. São Paulo, 2006.

SALOMÃO, Waly. *Helio Oiticica*. Qual é o Parangolé? e outros escritos. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2003.

SGANZERLA, Rogério. *Textos Críticos Vol. I e II*. Florianópolis: UFSC, 2010.

----- *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Mateus Araújo. *Jean Rouché – retrospectivas e colóquio no Brasil*. Balafon, Belo Horizonte, 2010.

SOUTO, Mariana. *O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador – Notas sobre Pacific e Doméstica*. Devires, Belo Horizonte, v9, nº1, Jan/Jun 2012. Disponível em <http://issuu.com/revistadevires/docs/engajamentos2>

STEIN, Gertrude. *Look at me now and here I am*. Penguin Books, Inglaterra, 2004

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

----- *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a A transparência*. São Paulo. Editora Paz e Terra, 2008.

----- (org.) *O Cinema no Século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Filmografia

Nowhere – segundo corte. Aurelie Rauzier, Bianca Zanchetta, Camila Ganc, Clemence Zamora, Emma Jaster, Flavia Couto, Man Wai Fok, Thais de Almeida Prado. Visualizado em <http://vimeo.com/59729253>
Senha: nowhere_corte2

Ex-Isto. Filme de: Cao Guimarães e João Miguel. 86 min. 2010

Desassossego – o filme das Maravilhas. Filme de Helvécio Marins Jr., Clarissa Campolina, Carolina Durão, Andrea Capella, Ivo Lopes Araújo, Marco Dutra, Juliana Rojas, Caetano Gotardo, Raphael Mesquita, Leonardo Levis, Gustavo Bragança, Karim Ainouz, Marina Meliande e Felipe Bragança. 63 min. 2011.

Anexos

CARTA DO DESASSOSSEGO

DESASSDSSEGO

CARTA ESCRITA POR FELIPE AOS 26 ANOS, INSPIRADO EM BILHETE ENCONTRADO ESCRITO NUMA PORTA DE ARMÁRIO DE UMA MENINA DE 16 ANOS EM UM APARTAMENTO DE 2 QUARTOS NO CATETE, RIO DE JANEIRO.

DEPOIS DE ESCREVER ESTA CARTA, FELIPE DESAPARECEU.

ZERO: QUERIA MUITO QUE VOCÊ Soubesse QUE ESSA COISA TODA É UMA CARTA. UMA CARTA QUE NUNCA CHEGA. CONTAGEM REGRESSIVA. TAU-TAU! QUE NÃO CHEGA NUNCA... AHA NÃO TENHO E NEM AUTOMÓVEL PARA MAIORES PASSEIOS NO FIM-DE-SEMANA. CERTAS MANIAS MINHAS, DE OUTRA GRANDEZA, ME CONPADECEM. VAIDADES COMUNS.

(O FILME DAS MARAVILHAS)

(O FILME DE AVENTURAS E EXPLOÇÃO)

UM SUBWOOFER-ADVENTURE-EXPLOSION-FILM DO VERÃO(!!!), TODO FLORIDO. ERA TUDO O QUE EU QUERIA. E SÓ ISSO QUE OFEREÇO EM PRATELEIRAS. PRIMEIRA PERGUNTA: SABEMOS O QUÊ DAS GRANDES NOVIDADES? DIZ-ME. SABE-SE O QUÊ PARA ESTARES ASSIM TÃO QUIETO?!...

ESSA CARTA É UM FILME, É UMA CARTA. É PARA LER OLHANDO. PARA OLHAR LENDO DE LADO.

//_

DESDE O COMEÇO DO MUNDO ERA ASSIM: PENSE NUMA TELA AMARELA E COMEÇA A MORMURAR A TEIMOSIA QUE TE CONSUMA. FEITO DOENÇA.

- O CORAÇÃO POR SARAR! QUEM ME SALVA DE TI!? (O MENINO ~~gritava~~ ^{gritava}) - QUEM ME SALVA DE TI, CORAÇÃO POR SARAR? O MENINO ~~gritava~~ ^{gritava}!!!!

Um corpo tamanho, DESAJUSTADO, FALANDO. COSPE PRO ALTO A SALIVA BRANCA. ~~COSPE PRA~~ VER SE CHOVEM BARATAS DO TETO... NÃO CHOVEM. ESSE É O MEU BILHETE DE APAIXONADOS. E MINHA MUSIQUINHA MAL-DECORADA NO ÔNIBUS, É MEU PERFUME BOM DE TÃO MAU.

AS SOBANCELLHAS GROSSAS: ERAH PRETAS E OS DEITES - AMARELO PERMANECEM INTACTOS.) ESCRIVE UMA CARTA PRA MIM, MOÇO FEIO, MOÇO BONITO? ESCRIVO. SÃO AS IMAGENS DO RIO DE JANEIRO QUE ME DÃO SONO...

ESSA É UMA CARTA PARA DESALOJADOS, DELICADOS E INDELICADOS, PARA GENTE DESCALÇA. MEU TAI ME CONTAVA: EMBORA O SONO DA RAZÃO SÓ CRIASSE MONSTROS, DO OUTRO LADO DA TERRA FICAVA O MAR.

- FICAVA A TEIMOSIA E A PREGUIÇA QUE ME SALVARAM...

(POR ISSO EU MAIS-QUE-AMO ESSA BOBAGEM):

O CINEMA visto hoje é o MAIS BONITO DA HISTÓRIA

2

_ / _ / _

(RARE) O RESTO É COISA - pouca para calendários. VIVA AS EXPLOSÕES, OS TRUQUES ANCESTRAIS, OS SUBWOOFERS DESASTROSOS À CADELA, A VIDA DE AVENTURA BESTA, A ÉPICA VONTADE DE IMITAR.

3D 3D 3D. EU CONSIGO VER FANTASMAS! TU NÃO VÊ?!
EU CONSIGO VER DEMÔNIOS DE PÉ NO MEIO DO DESERTO E DA CIDADE - TU NÃO VÊ? EU CONSIGO VER AMORES QUE AINDA NÃO NASCERAM...

ERA ESSA A COISA QUE EU TINHA PRA ~~TE~~ TE DIZER: TÁ TÃO SATURADA A TUA PELE, NOCINHA, QUE É QUE NEM DOER NAS DOÍ O OLHAR. ENTENDEU?... HOJE SE OLHA FACINHO, FACINHO. É ISSO NÃO É FEIO. ISSO É BONITO. COMO TODA VIDA SABE SER BONITA E ASSOMBRADA. PERNINHA DE MENINA QUE PASSA RUGAS NOS OLHOS FELIZES. MAIS: TODO ESSE SEU BEIJO É DE ASSOMBRAÇÃO! TODO O CINEMA É MELODRAMÁTICO. TODO O ROMANCE É AVENTURA. TODO O CORPO É UMA FESTA. NÃO CEDER NEM UM PENTELHO, NEM UM PENTELHINHO BOM E SEJA... ASSOCIAR E ANDAR, E ANDAR. (ASSOCIAR EU FUSINO).

MAIS: MAS... TEMOS QUE ADMITIR. SOU CARIOCA.

PARCOS SEGUINDOS PARA MEDITAÇÃO.

PRECISO LEMBRAR: É UMA MERDA ISSO DE SER CARIOCA. FICA-SE ASSIM: OU CORAJOSO OU CÍNICO. TENTO O PRIMEIRO, PRA DENAIS NÃO POSSO FALAR. OS CÍNICOS SÃO MAIS IMPORTANTES: ESCRIVEM NOS JORNAIS EM GRADES MAIORIA E TEM UMA MEMÓRIA IMENSA NO MEIO DA SALA.

PIOLHADA DE CIDADE!

1 1
Essa carta é pra uma amiga minha de tapa-olho! Basicamente: ela se alimenta de água com gás, xarope marrom, frutas fresquinhas, balade goma, cachaca. Basicamente deitamos um sobre o outro no meio da sala e ficamos assim... puta, que pariu, cabr, calor, cabr.

Eu lembro cantigas: Boida cara preta nos proteja, Bruce Lee nos ilumine, anjos de plástico nos abençoem, amigos nos olhem nos olhos, polhos se vão nos lençóis (perce 3 vezes)

É nessas horas que aparecem as perguntas: Alguém tem um mada? Alguém se lembra de onde estava a nossa ilha?!... Não me venha encher de novidades se você não foi ao catete. Ainda-se ali entre as 16h00 e as 18h30 de uma sexta-feira e você vai ver a alma da tua sombra nas estrelinhas de lâmpada de gás. Branquinha! Insuportável! Deus...

DEUS.

É noite: tem 5 angolanos vivendo ali naquele prédio da frente. Ou de Angola ou Cabo Verde. Tem cinco dessas pessoas que ficam por ali assoviando cantigas de roda. Definitivamente, a vida é muito bonita quando é vista de perto... De perto, todo mundo é bonito. Bonito é uma coisa de escala!

(Só não são bonitos aqueles escrotos! Aqueles vocês sabem quais...)

É POR ISSO EU QUERIA CINEMA! (CINEMA.) E AS LOJINHAS DE PASTEL COM CALDO DE CANA. A VONTADE AQUI É QUASE ESSA: ME DIGA COMO É QUE UM CARRO PODE EXPLODIR? COMO É QUE UM NAVIO JOA? COMO É QUE SE VÊ NO HORIZONTE ESSA VONTADE?

NORMA PRIMEIRA: NÃO existem AVENTURAS INSUFICIENTES!! NÃO existem SUFICIENTES. QUEM NASCE NO RIO FOI ENGUATO. O ACASO É, CONTINUAR. DAR UMAS COSPARADAS, PEGAR BUZUM. JÁ ESTÃO A CAIR BARATINHAS DO TETO! OUVIU? BARATINHAS!!! O PAÍS É ASSIM TÃO GRANDE?

UMA VEZ FUI À LISBOA CONTAR MENTIRAS. FUI DUAS VEZES e NÃO beijeí NINGUÉM. TINHA UMA MOÇA DE RABO DE CAVALO ATRÁS DE MIM FALANDO (EU DISSE RABO DE CAVALO!). NÃO ENTENDI UMA PALAVRA. FIQUEI ALI, FALANDO TAMBÉM: OS PORTUGUESES SÃO BONITOS QUANDO FALTAM... QUANDO VÃO LONGE... DO MAR:

EIS A HISTÓRIA DA MONSTRA-MOÇA que vive NO FUNDO. ELA SE CHAMA Moby Dick e TEM AVENIDAS COMO ARTÉRIAS. AH, SIM!! SENTIMOS O CHEIRO DA TERRA ONDE NÃO HÁ TERRA - SO' ÁGUA!

NA MINHA ALDEIA, AS PEDRAS GRANDES CERCAM AS RUAS E AS PESSOAS. NÃO DEIXAM A MALTA CAMINHAR. NA MINHA ALDEIA BALDEADA É ASSIM: UNS MENINOS DISPUTAM PEGAS EM BRASÍLIAS 87, OUTROS FUMAM CIGARROS E COMEM BOLINHAS DE QUEIJO e FARINHA.

6

//_/_/_

DOUGLAS Sirk Olhai por nós. RAY QUE AQUI NOS
ATOME.

JOÃO-DE-DEUS, UUU, MEU PAI, MEU PAI:

(UM NADA QUE DÓI, MEU DEUS! MEU DEUS... QUE ENTRONCA-
MENTO ESSA VIDA!)

CONSTATÇÃO: EU NÃO SOU BOM NEM MAL. NÃO SABIA SER
UM HOMEM MAL. EU NÃO SOU SINCERO, SOU SUPERFICIAL. (POR QUE
NÃO QUERO ME MATAR?... POR QUÊ?) PENSAVA EM FOTOGRAFAR
FEGAS DE CARRO. GOSTA A DO VENTO NA CARA. DOS FARÓIS NA
NEBLINA.

ERA ASSIM Ó: O RONCO DOS MOTORES É BOM. O CHEIRO DE
GASOLINA É BOM. O NEÓN DOS POTEIROS E DAS LOJAS DE SANDUÍCHE
É BOM. O CÉU ESCURO É BOM. O CÉU CLARO É AZUL. / OU ACREDI-
TAR EM DEUS OU TER RAIVA. OU UM DEUS DA RAIVA?

ESSE PAÍS AQUI SE ATRAVESSA A NADO COM UM BRACO SÓ.
COMO QUERER PARTIR SE O PRÓPIO CORPO É A MANIA? / SINTO
RAIVA E ALEGRIA. / SEM NADA DE BOSSA-NOVA E FELICIDADE.
AVISE A ELES!!! AVISE! ESSE POVO QUE ESQUECEU O OUIDO
ACAMADO NA TRAIA.

(RISOS.)

BEM SEI QUE TUDO ISSO É NATURAL, BEM SEI QUE NADA AQUI
É PARA ESPANTO... MAS AINDA TENHO UM CORAÇÃO. AINDA
TENHO!!! SE FOSSEMOS OUTROS IRÍAMOS COM ELES AO INFERNO,

ENTENDEU?... MAS, SENDO ASSIM, PORQUE? DEIXE-NOS IR SOZINHOS. OU VÃO ELES SEM NÓS. PARA QUE HAVERMOS DE IR JUNTOS? PARA QUE HAVERMOS DE IR JUNTOS? EU QUERIA ERA IR AO SOL DE FOGUETE, SO ISSO. TRATA-SE DE UM PROJETO AUDACIOSO...

VENTINHO NO ROSTO É MELHOR. CERVEJA E CASTANHA. UMA PRAIA, NUM LODAÇAL, NUM DESERTO, NUM SHOPPING NA PARRA DA TIJUCA, NUMA DOSE DE CACHAÇA, NUM APARTAMENTO DE 1 QUARTO NO QJETE, NO PARAÍSO QUE ME CAPREGUE... ESQUECE: ESSA BALEIA NÃO TEM FUNDO...

OU DEUS OU ARAIA. OU UM DEUS DA RAINHA QUE ME CON-SOME? / ENTÃO ESSA É A IMPRENSA BRASILEIRA, A IMPRENSA BRASILEIRA É ESSA AI???

VOU ATIRAR UMA BOMBA AO DESTINO, CONTREI UM CD DE FADO RUIM. OUVI UM CEARENSE CHORANDO DE AMOR. AS CAIXAS DE DDDs DO JOÃO CÉSAR MONTEIRO CONTINUAM CARAS DEMAIS! UMA MOÇA PORTUGUESA QUE TIHA OS SEUS OLHOS E TRANSBORDAVA SANGUE DO NORDE / MEU AMOR. / A MENINA NORDESTINA DE OLHOS DE FOGO QUE SE APAIXONA POR UM MENINO VINDO DO SUL E SE MATA SE JOGANDO DA RIO-NITERÓI. TI-BUM!

1. ERA ASSIM QUE EU DIZIA: O Futuro é bonito. / O Futuro é bonito. / COMO NO FILME DE FICÇÃO CIENTÍFICA QUE NUNCA FIZEMOS. COMO O FILME DE AMOR QUE NUNCA FIZEMOS. COMO NO FILME DE AVENTURA QUE NUNCA FIZEMOS, (OS FAREMOS!?).

2. MÚSICA DE GRANDES FEITOS, MÚSICA DE OUVIDOS
PEQUENOS, MÚSICA DE AMORES QUE CRIAM DEMÔNIOS:
NUMA CABINE TELEFÔNICA, NUMA ESQUINA EM OBRAS, NUM
BONDE LISBOETA, NUMA IGREJA SEM FETO, NUMA GARRAFA
DE VINHO, NUMA EMPADINHA DE FRANGO MASSUDA, NO
CHOIRO DE MOFO DO HOTEL, NA RAIVA DAS MENINAS DE
MINI-SAIA REBOLANDO, NA VOZ DESAJEITADA DA KELLY KEY,
NOS DESERTOS, NOS DEUSES DE CERÂMICA, NOS OLHOS SINCEROS
DO MEU IRMÃO?

EPITÂNIA! NASCI CARIOCA... FUI DESTROADO!

DESERTAR DESSA CIDADE, DESSA PASMACEIRA, DESSE AIAI,
MEU, DEUS DIÁRIO! DESSE AIAI MEU DEUS DIÁRIO... E ENTÃO?
/ O CORAÇÃO POR SARAR! / QUEM ME SALVA DE TI? / O
CORAÇÃO POR SARAR! / QUEM ME SALVA DE TI.

FAÇAM-SE OS FILMES E AS CÂMARAS QUE EU QUERO VER. QUERO
VER FILMES QUERIDOS. ME CONTEM UMA HISTÓRIA PRA DOR-
MIR E OUTRA PRA ACORDAR. O RESTO É VENTINHO NA NUCA,
NO MAR, NO JOELHO, NAS COSTAS - E BAFATA E BOFOFO.

IGNORANTES SEREMOS, TODOS, DIANTE DO MUNDO NOVO. E ENTÃO, ELA
VAI ME FAZER FELIZ, FELIZ, FELIZ... COMO EU ACHO QUE VOU SER.

(Estou voltando). Estou. Vou lhe dar o endereço. BRASIL (É PAÍS.)
RIO DE JANEIRO (CIDADE) TEM 6 MILHÕES DE PESSOAS. VIVE-SE AQUI? É AÍ?

MAS PRA ENCONTRAR UMA FESTA, UM CAFUNÉ, UM ESBARRÃO BOM NA
RUA. PELADOS SEREMOS ASSIM, MOIRINHAS BONITAS PRA CÁ. MO-
CINHOS BONITOS PRA LÁ. AGORA MISTURA TUDO.

//_

REFIM!

BEM VINDO AO CAFOTO. SAIA DRA DANÇAR... MAS JURE QUE VOLTARÁ... JURE QUE VOLTARÁ DRA ME CHEIRAR - PESCOÇO QUE CHEIRAR - PESCOÇO É BOM. CALOR DEMAIS, VENTILADOR NO TETO. CORAÇÃO NO FOGO E O APOCALIPSE dolby STEREO SURROUND COM GIRASSÓIS!

HEHE

HEHE

HEHE

UM BEIJO, UM BEIJO, UM BEIJO:

À CARTA, AS NOSSAS VISCERAS! ÀS VISCERAS - A NOSSA MÚSICA.

Até logo, ENFIM..

L. (16) x F (26)

05/12/2007

RIO DE JANEIRO)

ESBOÇO DE ROTEIRO PARA SE ABANDONAR:
COM MEUS OLHOS DE CÃO

COM MEUS OLHOS DE CÃO

Para Gilberto Mendes

1 – IMAGENS AO VENTO

INT. - CANTO ENTRE PAREDE E TETO (CASA DO SOL) – DIA

NARRADOR / Gilberto Mendes

Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso.

INT. - UMA CADEIRA DE BALANÇO (CASA DO SOL) – DIA

NARRADOR / Gilberto Mendes

Tocou-se. Estava vivo sim. Quando menino perguntou à mãe: e o cachorro?

INT. - - INT. - PAREDE COM MOLDURA DE QUADRO ANTGO DE MULHER NO CANTO (CASA DO SOL) – DIA

NARRADOR / Gilberto Mendes

A mãe: o cachorro morreu. Então atirou-se à terra coalhada de abóboras, colou-se a uma toda torta

INT – IMAGENS DE TERRA E DE PLANTAS (CASA DO SOL)

NARRADOR / Gilberto Mendes

cilindro e cabeça ocre, e esgoelou: como morreu? Como morreu? O pai: mulher esse menino é idiota.

AUSÊNCIA DE IMAGENS

PAI

(VOZ OFF)

Tira ele de cima dessa abóbora! Morreu. Fodeu-se

2 – INSERT – MÃO GESTICULA “FODER”

PAI

(VOZ OFF)

FODEU-SE.

3 – INT. - ESPELHO E REFLEXO DE UM HOMEM (CASA DO SOL) – DIA

AMOS KÉRES / GILBERTO MENDES de frente para o espelho.

AMOS KÉRES/ GILBERTO MENDES

(olhando sua imagem no espelho)

Assim é que soube da morte. Amos Kéres, quarenta e oito anos, matemático, parou o carro no topo da pequena colina, abriu o carro e desceu.

4 – EXT. MONTE SERRAT (ou PRAIA) – DIA

AMOS KÉRES / GILBERTO MENDES e REITOR estão na colina e olham o horizonte. Muita ventania. Do topo da colina avista-se UNIVERSIDADE, PROSTIBULOS, IGREJA, ESTADO, UNIVERSIDADE.

AMOS KÉRES

Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade discursos, paramentos, obscenidades, confraria.

REITOR

Professor Amos Kéres, certos rumores chegaram ao meu conhecimento.

AMOS KÉRES

Pois não. Quer um café?

REITOR

Não.

(o reitor tira os óculos e mastiga suavemente uma das hastes)

AMOS KÉRES

Não quer mesmo um café?

REITOR

Obrigado. Não. (pausa)
Bem, vejamos, eu compreendo que a matemática pura evite as evidências, gosta de Bertrand Russel, professor Amós?

AMOS KÉRES

Sim.

REITOR

Bem, saiba que jamais me esqueci de uma certa frase em algum de seus magníficos livros.

AMOS KÉRES

Dos meus?

REITOR

O senhor escreveu algum livro professor?

AMOS KÉRES

Não.

Sim! Memórias...

REITOR

Falo dos livros de Bertrand Russel;

5 - INSERT - EXT. IMAGENS DA VISTA DA COLINA COLINA

AMOS KÉRES

ah!

REITOR

E a frase é a seguinte:

“a evidência é sempre inimiga da exatidão”.

AMOS KÉRES

Claro.

Amós começa a andar contra o vento e a câmera o segue.

REITOR

(OFF som contra o vento)

Pois bem, o que sei sobre suas aulas é que não só elas não são nada evidentes como... (TOQUE DE TELEFONE) Perdão.
(O REITOR ATENDE O TELEFONE) alô, alô, claro minha querida, é evidente que sou eu, agora estou ocupado, claro meu bem, então vá levá-lo ao dentista, sei sei...

AMOS KÉRES

(passa a língua sobre as gengivas)

Também deveria ir ao dentista.

6 - INSERT - DETALHE DE UMA BOCA ABERTA. VEMOS APENAS OS DENTES.

REITOR / DENTISTA

(OFF)

Claro que ele tem que ir, com a idade tudo vai piorando ele chegou a me dizer da última vez, quando foi mesmo?

7- INT. - ESPELHO E REFLEXO DE AMOS KERES (CASA DO SOL) - DIA

Amós está sentado em frente para o espelho e olha seus dentes. O diálogo é como ele com a própria imagem.

REITOR

(OFF)

Não importa, mas disse senhor Amós, há uma tensão em toda a sua mandíbula, tensão de um executivo falindo, é fantástico, o senhor não acorda com dores nos maxilares?

AMÓS KÉRES

Acordo

REITOR

(OFF)

Então é isso. Temos que acertar a sua arcada.

AMÓS KÉRES

Quanto?

REITOR

(OFF)

Ah, é um trabalho difícil.

AMÓS KÉRES

Mas quanto?

REITOR

(OFF)

Ah, dispendioso, veja, temos que acertar todos os dentes de cima e quase todos os de baixo, os de baixo são importantíssimos, nunca se deve perder um dente de baixo, são suportes para futuras pontes, o seu aqui de baixo tá todo roído.

BARULHO DE UMA MAQUININHA DE OBTURAR.

REITOR

(OFF)

Bem onde é que estávamos professor Amós?

AMÓS KÉRES

(olhando para o espelho e fazendo caretas para si mesmo)
Nas evidencias.

REITOR

(OFF)

Ah Sim. (baixa o óculos de dentista) O senhor parece não me levar a sério.

AMÓS KÉRES

(Com a boca aberta tentando sorri e dificuldade de falar)
Como assim?

REITOR

(OFF)

Notei que sorriu de um jeito um pouco, digamos, professor, um jeito condescendente, assim como se eu fosse... tolo?

AMÓS KÉRES

(ainda tentando fazer caretas)
Impressão sua. Apenas também me lembrei de uma frase.

REITOR

(OFF)

Diga professor

AMÓS KÉRES

Então eu digo a frase: “inventar um simbolismo novo e difícil no qual nada pareça evidente”, ele achava isso bom.

REITOR

(OFF)

Quem?

AMÓS KÉRES

O Bertrand Russel.

REITOR

(OFF)

AH.

Continuemos, professor (barulho da maquininha de dentista novamente). Não posso me demorar muito mas por favor tire férias, vinte dias, descanse.

AMÓS KÉRES

Mas o senhor não me falou claramente dos rumores.

REITOR

(OFF)

Como queira: há evidentes sinas de vaguidão.

AMÓS KÉRES

Como?

REITOR

(OFF)

de alheamento, se quiser sim, de alheamento de sua parte durante as aulas.

8- EXT. MONTE SERRAT (ou PRAIA) – DIA – SOL QUEIMANDO

vemos Amos Kéres com um olhar longe, fora daquele lugar.

REITOR / DENTISTA

(OFF)

frases que se interrompem e que só continuam quinze minutos depois, professor Amós, quinze minutos é demais, consta que o senhor simplesmente desliga.

AMÓS KÉRES

Desligo?

Que frases eram?

REITOR / DENTISTA

Não importa, por favor descanse, tome vitaminas, calmantes.

(Tira novamente seus óculos, cobre os lábio superior com o de baixo, suspira, sorri)

Vamos vamos, não se aborreça, o senhor tem sido sempre escoreito, excelente mesmo, mas cá entre nós... (O reitor segura Amós pelos pulsos) cá entre nós, eles não estão entendendo mais nada.

9 – INSERT – UMA GAIOLA COM UM PÁSSARO DE BRINQUEDO DENTRO, NA QUINA DE UMA JANELA ENTREABERTA - DIA

NARRADOR / Gilberto Mendes

(OFF)

Estranho... na última aula repensamos fraldas, inícios... a raiz quadrada de um número negativo. Citei um matemático do século doze, Bramine Bascara: “o quadrado de um número positivo, tal como o de um numero negativo é positivo.

10 - INT. QUARTO DE PROSTÍBULO (CASA DO SOL) ARRUMADO, ONDE ESTÁ A GAIOLA.

Vemos detalhes de roupas de mulher, a cama, abajur, pedaços da cortina. A câmera percorre o quarto enquanto há a voz off.

NARRADOR / Gilberto Mendes

(OFF)

Portanto a raiz quadrada de um número positivo é dupla, ao mesmo tempo positiva e negativa. Não há raiz quadrada de um número negativo, pois o número negativo não é um quadrado”, no entanto Cardan, no século dezesseis...

LIBITINA / Flavia arruma o quarto. Amós Keres/ Gilberto Mendes lê um livro de Calculo INFINITESIMAL.

NARRADOR / Gilberto Mendes

(OFF)

Na adolescência a professora de redação pedira três contos breves.

Short stories, meninos, sabem o que são short stories?

Alguns babacas levantaram a mão. Muito bem, quem não souber pergunta aos outros, muito bem. Dois de meus colegas mostraram-me continhos imbecis, farfalar de folhas passarelhos nos ramos brisas na cara etc. Aí escrevi:

Primeiro conto (vulgo short stories) - Mãezinha, ando farto das tuas besteiras sobre moralidade e família à hora do jantar. Já te vi várias vezes chupando o pau de papai. Me deixa em paz. Assinado, Júnior.

Segundo conto (vulgo short stories) - Vidinha, pensa bem, tu tem cinquenta e eu vinte e cinco. Tu diz que é o espírito que conta. Eu compreendo Vidinha, mas tô me mandando. Não deprime. A gente se cruza, tá? Assinado, Laércio. Toda essa fala eu ouvi tomando guaraná no balcão de um armazém. Ele era um garotão, ela uma gordota de olho pretinho.

Terceiro conto (vulgo short stories) - O nome dele é Sol e Adultério. O do meu marido é Elias. Meus filhos se chamam Ednilson e Joaquim. Tenho vontade que todos morram. Menos ele. (Aquele primeiro, luz e cama.) Sinto muito meu Deus, mas é assim. Assinado: Lazineira.

Deste eu gosto muito. Adultério me parecia na adolescência uma palavra belíssima. Agora também. Luz e cama foi um achado. A professora esbofeteou-me a cara. O pessoal do farfalhar de folhas passarelhos nos ramos brisas na cara teve como prêmio um piquenique. As notas mais altas de redação praqueles bobocas. Fui expulso. Perdi o ano. Peguei pneumonia. Os coleguinhas mandaram-me um poema breve: Bancou o sabido, o espertinho, o vivo/ e só se fodeu/ Amós, o inventivo.

LIBITINA / FLAVIA

Pode ficá meu lindo, fica fica, fica estudando, só que depois tu dá uma mãozinha praquele meu contador que é uma besta.

AMÓS KÉRES
(OFF)

Libitina. Teu nome é Libitina mesmo?

LIBITINA / FLAVIA

É sim, confundiram com outro. Um primo da minha mãe disse pro suposto meu pai que Libitina tinha qualquer coisa a ver com a palavra paixão. A mãe achou bonito.

AMÓS KÉRES

Paixão? Não era libido não?

LIBITINA / FLAVIA

O que? e eu sei, Amós? Só sei que depois disseram que tava tudo errado. Um primo desse meu outro primo procurou saber nos livros e descobriu que Libitina era uma velha que tomava conta dos presentes que a gente faz pros mortos. Micologia.

AMÓS KÉRES

Que? Não é mitologia não?

LIBITINA / FLAVIA

E eu sei, Amós? Escuta, tu fala tão pouco. Tu vem aqui, traz os livros, e nem tem letra nesses livros, que jeito besta de ficá aqui. Sabe que tu tem um apelido? Brocha-Mula.

AMÓS KÉRES

Por que?

LIBITINA / FLAVIA

Porque de tão sério que tu é, tão fechadão, tu é capaz de brochá uma mula toda prontinha na beira do barranco.

Fala um pouquinho com a sua Libitina, fala benzinho. Era toda dura. Como se você pegasse em borracha, aquelas retangulares, branconas. Os pés infimos, quadradinhos, fofudos. As pernas um tronco só, do tornozelo ao joelho. As coxas melancias estufadas. O púbis saltado como se de espanto te visse pela primeira vez, e estava ali saltando. Rija Libitina, os peitinhos dos vinte. Arfava fingindo, expulsava ós ais benzinho tu me mata me corta de gilete me põe o armário em cima e outras idiotias, os dentes de criança, a gengiva larga, põe no meio das minhas coxas teus livrinhos, ela pediu uma vez como se suspeitasse de alguma tara minha, não quer? não quer gozar pertinho do que você mais gosta, desses teus livros hen, não quer benzinho?

11 – INT. PROSTÍBULO - CENA DO CABARET

Um salão grande com um palco, e uma cama redonda ao centro. Na cama uma prostituta / cantora lírica canta um poema de HILDA HILST. AMOS KERES está no meio de suas penas e diz fragmentos de texto sobre a existência...

AMOS KERES
(OFF)

Palavras. Essas eram as teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas inteiriças da massa da terra dura e informe onde jaziam. Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias.

NO CABARET, ESTÃO ALGUNS PERSONAGENS COMO HILDE (A PORCA), SEU MARIDO ISAIAH, PESSOAS DANÇANDO.

AMOS KERES
(OFF)

Isaiah. A gente se entende. Eu entendo Isaiah. Isaiah vive com uma porca dentro de casa.

ISAIAH

Peguei um afeto, Amós, por esse animalzinho, ela se chama Hilde e apareceu sem mais nem menos lá em casa, é afável, boníssima, me faz grande companhia.

AMOS KERES

E a matemática?

ISAIAH

Ah, me ajuda muito ter a Hilde lá em casa, não aborrece, não loqueia, é branda paciente silenciosa. Uns fungados às vezes, mas isso só me esquento, por dentro, sabe?

AMOS KERES

Sei.

OUTRAS PROSTITUTAS DEITAM NA CAMA E AMOS KERES COMEÇA A LER UM LIVRO DE CALCULO INFINITESIMAL

12- INT. - ESPELHO E REFLEXO DE UM HOMEM (CASA DO SOL) - DIA

AMOS KÉRES / GILBERTO MENDES de frente para o espelho.

NARRADOR / Gilberto Mendes

(OFF)

Música, poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vê num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável. E como foi a noite anterior?

13 - INT. SALA COM PIANO - DIA

AMOS KÉRES / GILBERTO MENDES toca o piano obsessivamente. *Música, Poesia e Matemática. partitura aritmética*

Um caminho sem passos.

A asa da ave toca

Essa virgindade.

Duração. Duradouro.

O ouro do teu nome

Na água que escorre.

Debaixo das romãs

Toquei teu rosto

Dormiste?

Uma mulher, AMANDA anda pela sala de um canto a outro, seus braços morenosos alçavam-se e despencavam agitados. A camisola é verde-pálido, de jérsei, esse que fica colado nas tetas, na barriga

AMANDA

Amós, número é bom quando se tem conta no banco tá?,

Amos continua tocando *(ele pensa eu não podia ter casado nem ter tido filho algum)* o FILHO entra no quarto.

FILHO

(OFF)

mãe, o pai que é bom de aritmética, diz pra ele fazer esse problema aqui.

AMANDA

De jeito nenhum.

AMOS KÉRES / GILBERTO MENDES para de tocar o piano e se olha, a cor de seu pijama também verde-clarinho como a de AMANDA. Olha ao seu redor e tudo parece estar verde-clarinho. AMOS Sente um pouco de enjôo. Olha o dorso das mãos, as veias parecem mais saltadas

AMOS

Estas mão poderiam ter feito carpintaria. Teria sido bom.
Mesas cadeiras, oratórios por que não?
Estaria ajoelhado agora?
Catres.
Uma só pessoa é que cabe num catre. Esses estreitos.

FILHO

(OFF)\

O menino começa a chorar.

AMOS

Dá logo isso.

AMANDA

coisa nenhuma, faz o problema sozinho e quer saber? Tá na hora de deitar.

O menino continua chorando. Amanda continua galopando eternamente com sua camisola verde-clarinho, suas tetas, suas coxas.

AMOS

Que engodo tudo isso de filhos e casamento, penso um tiro no peito. Um tiro no peito. É preciso amar, Amós, afinal é tua mulher, é teu filho.

AMOS

Vai deitar, filho, faz sozinho que é melhor pra você.

O menino sai.

AMOS

Vem cá, Amanda. (Ela não vai).

Amanda começa a tagarelar. O discurso é extenso. Ficam alguns trechos: jantar, casa de amigos, restaurantes, dançar às vezes por que não.

Amanda entediada. Os braços continuam sua batalha aérea. Dançar.

O CENÁRIO VAI MUDANDO AOS OLHOS DA CÂMERA E SE TRANSFORMA EM QUARTO.

Amos tenta fazer com que Amanda se deite. Ela quer continuar discursando e galopando.

AMOS

OFF

Um tiro no meu peito ou no dela?

AMOS

Discurse deitada.

Amanda enfim se deita.

Amos deitado na cama olha para a câmera.

AMOS

Entre eu e Amanda o que? O que são sentimentos afinal? Como é que vão-se embora assim sem um fio de vestígios? Alguma vez estiveram ali? Afinal tudo deixa um certo rasto. Na morte ossos, depois cinzas. Vestígios na urna. O passo de alguém. Aquele estava de tênis. Aquele, de botas. Olha a marca do taco aí. Fios de cabelo que ficam por toda parte. Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem. Na caixinha de metal aquele dente lá, para sempre. Teu dentinho de leite, vê, filhinho. E o marmanjo com cinquenta. Aquele dente ali. Forever. In aeternum.

Amos se levanta da cama.

AMANDA

Onde é que você vai, Amós?

AMOS

Vou pegar aquele meu dente na gaveta.

AMANDA

Agora?

AMOS

Agora sim Amanda. (ele Abre a gaveta e espia. O dente está ali.) **Pois não vai estar mais. Vou até a privada. Puxo a descarga. Vai indo pelos canos, presumo, vai indo, depois na fossa? Para sempre na fossa? Ou fica roído como se ficasse na boca? Fossa-boca.**

(Amos se levanta e sai do quarto. Ela fica ali na cama esperando sem entender)

AMANDA

O que você fez, Amós?

AMOS

Boca-fossa. Cossa. Responder aos demais. A alguns. Esquecer os “consideremos” “por conseguinte” “suponhamos” “daí que se deduz” e tentar a incoerência de muitas palavras, de início soletrar algumas sigilosamente junto ao coração, por exemplo Vida, Entendimento, e se a pergunta vier, despejar o tambor de latão em cima daquele que pergunta, morreu é? morreu de letras. Como assim? Ora, perguntou algo a alguém matemático e o cara que não falava há anos só número, sabe, verbalizou hemorragicamente.

AMANDA

Quê?

AMOS

Isso mesmo, golfadas de palavras. O outro não aguentou. O cadáver mais letrado que já vi, uma beleza, cara, escurinho de letras. Vamos indo....

14 - INT. - ESPELHO E REFLEXO DE UM HOMEM (CASA DO SOL) - DIA

AMOS KÉRES / GILBERTO MENDES de frente para o espelho.

Proposta de texto para criação de imagens

Olhava números fórmulas equações teoremas e aquilo era um gozo, um gelado fogo, uma vigília-dorso por onde eu sozinho podia ir caminhando sem a fala-ruptura dos outros, logicidade e razão e no entanto a possibilidade da surpresa como se desdobrássemos uma peça de seda, triângulos azuis na superfície fresca e de repente o fosco de umas grades, linhas que podemos separar e recompor em triângulos novamente, sim, isto podíamos, mas onde aquele azul, onde?

14 – EXT PONTA DA PRAIA – DIA

Imagens da vista

NARRADOR / Gilberto Mendes
(OFF)

fragmento separado para sugestão de imagens:

Compreendera apenas naquele instante. E agora não mais? Lembrava-se perfeitamente de tudo. Fora como sempre até o topo daquela pequena colina. Gostava de estar lá pois ainda se viam uns verdes pardacentos, um lagarto apressado atravessando um atalho, e se voltava as costas para o edifício da Universidade via lavouras de algodão e de café.

AMOS NA COLINA OBSERVA. Ali ficava apenas olhando. Esvaziado. Algumas vezes pensava no seu modesto destino. Tivera ilusões? Jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado. Palavras. Essas eram as teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas inteiriças da massa da terra dura e informe onde jaziam. Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias. Criança, nunca soube explicar-se. Um furacão de perguntas quando o passeio tinha sido um nada, até ali mais adiante pra ver o cachorro do sítio vizinho ou o bando de periquitos voltando naquele resto de tarde, fui até ali mais adiante, só isso. Diziam: por que? Pra que? Que cachorro? A esta hora? Ver o que no cachorro, que periquito? Eu respondia: Ali mais adiante porque são bonitos. Ficava todo vermelho repetindo as palavras ali mais adiante porque são bonitos. Depois, furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, vária letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia. Gostava de ler poetas japoneses. Um deles, Buson tem um poema assim:

Olhai a boca de Emma O!
Parece que vai cuspir
Uma peônia!

Proposta de texto para criação de imagens

Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável. E como foi a noite anterior? Sua mulher, a singular.

É verão.
A pequena abelha
Pousa.
Falarei sobre Zenão?

Extratos

Me dou conta que a sala está vazia. Acendo um cigarro. Alguém abre a porta, pede desculpas, fecha-a novamente. Volto-me para o quadro-negro. Há ali um recado. Um poema: “esperamos sua volta/ cuide-se/ antes que se feche a porta”. Levanto-me e é como se estivesse um pouco embriagado. As carteiras dispostas em semi-círculo. É, falta a outra metade. Também uma metade de mim sabe que Amós está aqui e que a esta hora deveria estar composto, perfeitamente recortado diante do olhar de todos, de costas, frente ao quadro-negro: tomemos por exemplo, usando tal fórmula encontramos, consideremos, suponhamos, imaginemos agora, segundo nossa regra, esperemos um momento, mas isto é apenas uma impressão etc.

Extratos

Eu mesmo mostrando os meus papéis a um outro alguém e assim em desespero? Minhas equações. Esperanças:

Amós Kéres, matemático, expôs hoje aos meios científicos a sua concepção de um universo unívoco. Físicos e matemáticos cumprimentam-no, logo mais no jornal das onze. Quase atropelo um cachorro. Enfim Isaiah. As calças surradas, o pulôver preto. hilde vem logo atrás. Vários pares de olhos sobre nós. Os vizinhos. Os olhos de hilde sobre mim. Isaiah: entra meu amigo, entra. hilde entra também. Você se lembra dela, não? hilde roça minhas pernas. Igual aos gatos. Digo extraordinária e sempre muito graciosa assim? Oh sempre assim diz Isaiah. Triângulos de acrílico suspensos do teto. Uma grande mesa e muitos papéis preenchidos com tinta roxa. Não te perturbo? Amós há vinte anos que ninguém me perturba, há vinte anos estas roxas esperanças e a única surpresa resolvida foi a chegada de hilde. Um lindo não evidente. Em seguida: o que há com sua cabeça, é torcicolo? vem, te senta, toma vinho, quer? Digo que sim e conto-lhe tudo: a colina, a ponta dos sapatos, as formigas, o pensamentear sobre os sons e aquilo de significado incomensurável. Tive uma vez algo parecido. Mas vi formas.

Quais?

Poliedros. Resplandeciam.

E então?

Então compreendi que só existem poliedros. Eu mesmo não existia. Até hoje tenho certeza disso.

De que?

Certeza que não existo. Foi um alívio. Por isso posso viver com hilde. Ela, bem vês, também é um poliedro. Não existimos, compreende? Estamos muito felizes. Beba, Amós. Esperança. Não arranque os frutos verdes. Beba. É importado esse aí. Kadek me deu toda adega, não se lembra? Pobre amigo, almejava parecença. Dizia que o exato era ser pinguço como todos nós aqui onde vivemos. Só cachaça. Lucrei. Mesmo não existindo me deleito. Beba. Amanhã vens buscar o carro. Bebo. No quinto copo tento uns poemas. No décimo termino-os. Então leio em voz alta:

GILBERTO CANTA

Um pé de porco e papos
De anjo sobre a mesa.
Há sobras e rosmaninhos
Na calvície emperucada dos velhos.

Amós: peagadê de números
Mas faminto de letras.
Há dobras hiatos molhos
Na memória. E sons finos na víscera.
Há convivas
Taciturnos. Meu pai hirsuto
Num canto
Abraçado a um passarinho.

The little boy: it
was God that
makes this sally

world, daddy?
Yes, benzinho.
He was also a
Nobel Prize?
Yes, benzinho.
How ddodered
What?
How go, daddy.

Extratos

Meus assépticos papéis. Que belíssima escultura gráfica. Que limpeza. Podes lamber a página. Fazer o mesmo na superfície de gelo do Infundado. Amós vai ao banheiro. O pijama continua verde-clarinho. De onde vejo Amós parece-me um elegante pijama. Iniciais na lapela AK, entrelaçadas. Confuso como monograma. Muitas hastes espetadas. Coisa de Amanda, certamente. Titubeia no batente da porta. Tranca-se. Um instante de vertigem e coloca as mãos sobre a parede ladrilhada, encosta a testa no frio. Ouve o que Amanda diz à Míriam, aquela que ele nomeou a bunda quente.

Extratos

Do outro lado do espelho: Eu sentia muito sono mas de qualquer forma tinha que andar porque a força estava a uns trezentos metros e os caras que me acompanhavam pareciam ter pressa. Não é possível dar uma dormidinha? Vê se pode, o homem vai ser enforcado mas antes qué puxá um ronco. Tu vai dormí pra toda eternidade. Eu sei, mas será que vou saber que estou dormindo? E dormindo agora, sei que fui eu que escolhi este sono, ou melhor, querem saber, tenho precisão dele. Mais um pouco e tu dorme.

Extratos

As armadilhas. Como se um morto
Acreditasse o girassol da vida
A crescer sobre o peito.

Amós Kéres, 48 anos, matemático, não foi visto em lugar algum. No caramanchão, a cadela olhava os ares, farejando. A mãe encontrou a frase no papel: Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:

Amós = ∞
SGAR = $\theta = \emptyset$

...Amós Kéres.

Extratos retirados de *Com Meus Olhos de Cão*
de Hilda Hilst

GILBERTO MENDES COM SEUS OLHOS DE CÃO (anotações feitas no livro)

Excerto de imagem 1 (pg 55)

Cadela ao longe. Ofuscada. Memória. Paisagem.

Excerto de imagem 2 (pg 56)

Se olha no espelho.

Excerto de imagem 3 (pg 56)

Gilberto do outro lado do espelho caminha em sol quente.

Excerto de imagem (pg 58)

Espelho, ele enforcado.

Excerto de imagem (pg 59)

O vento bate em Gilberto e seus acompanhantes “daqui onde estou posso ouvi-los pensando”

Excerto de imagem (pg 60)

Ventania batendo em todos.

Excerto de imagem (pg 61)

Volta do espelho

Excerto de imagem (pg 61)

Piano e Gilberto:

Pensar o grande desconforto... (pg 61)

Excerto de imagem (pg 62)

Gilberto olha o espelho. Luz forte atravessa o espelho.

Excerto de imagem (pg 62)

Vemos Gilberto caminhando em direção a uma figueira (Casa do Sol). Três homens estão sentados sob a figueira e observam Gilberto.

Ele começou a correr e chegou até a colina mais alta da cidade. Já era noite. Ele deitou-se sobre a terra, respirou, respirou e de manhã encontraram o corpo e vários cães ao redor. Os cães estavam comendo o corpo? Não, os cães não entendiam como era possível que um cão não tivesse pêlos, nem corpo de cão. Depois os cães deitaram em cima dele e ficaram até que o corpo apodrecesse. (O Unicórnio, H. Hilst, pg. 122).

FEEDBACK DAS ARTISTAS DE NOWHERE

----- Mensagem encaminhada -----

De: **Bianca Xavier de Mendonca** <biazanchetta@gmail.com>

Data: 14 de março de 2013 19:59

Assunto: Re: Sobre **Nowhere**

Para: Flávia Couto <flaviacouto22@gmail.com>

Oi Flavinha

Desculpa o sumico, acontece que estou ensaiando desde a semana passada todos os dias e quando chego em casa nao consigo ter energia para poder te escrever um feedback com calma.

Eu vi o filme assim que você nos enviou e fiquei impressionada e surpresa como o material foi organizado, pois essas histórias sao muito mais interessantes juntas do que separadas. Também gostei da mudanca do nome, acho que combina mais com a maneira como o filme foi montado.

O que me pegou um pouco e que poderia sugerir é ter mais especificidade e variacao entre uma parte e outra. Eu vejo a dramaturgia muito circular e acaba que nao consegui ver com clareza a diferenca entre uma parte e outra. Algumas estao claras, como a parte do vento, mas em outras nao e como o filme foi inicialmente pensado seguindo a uma outra lógica, seria o desafio deixar mais claro porque aquelas imagens foram escolhidas para compor cada parte.

Eu conseguia fazer conexoes durante todo o filme porque eu conheco o conceito do projeto, mas se nao conhecesse me pergunto se essas idéias estariam claras já que nao há nenhum momento de narrativa durante o filme. Seria o caso de mostra-lo a alguém que nao conhece o projeto e ver o quê ele transmite.

Enfim, acho que há muitas sutilezas e talvez pequenas coisas entre a maneira como as imagens foram organizadas possam ser repensadas visando a uma dramaturgia mais especifica para cada parte.

Semana que vem eu poderia skypear, se quiser nos falamos assim podemos juntas entrar em mais detalhes.

Beijos, Bia

Emma Jaster <emmajaster@gmail.com>

22/03/13

para thais_almeidap., Flávia, Man, Bianca, Clemence, camila, Aurélie

Chere Flavia,

C'est peut-etre trop tard pour mes pensees mais les-voilas tout-de-meme:

- Ce qui m'a frappe le plus c'est la sensation que je suis en train de regarder des vies alternes pour mon propre esprit. Comme si j'étais nee au Bresil, ce que je vois de Bresil pourrait etre une autre version de ma vie. L'impression que les artistes partage une meme esprit et on est simplement incarnees dans des differents corps partout dans le monde. Voir un peu l'evolution de l'histoire de chaque personne dans chaque ville est tres satisfaisant.
- J'aimerais voir plus de Hong Kong, et pas tout en meme temps, mais comme les autres- de voir un gout, et puis y revenir plus tard. La fete je trouve trop longue est non-connecte.
- Parfois ca devient trop "indulgent" on dirait en anglais- trop dans nos propres interets d'artistes, trop apropos de nous-meme. Surtout je trouve ca avec la scene dans la salle de bain- ca devient une autre histoire, comme ce que vous avez deja apercu dans l'echange avec la police au Bresil. On perd le fil du film comme un entier. En general, rester longtemps dans un endroit je trouve perd le sens de l'entier. Je suis plus dans le film, avec le film (comme dirait Lecoq) quand ca bouge, quand on est bousculer d'un endroit a une autre, sans distinguer, comme si on pourrait etre a aucun endroit: precisement, nulpert.

Pour repondre a Thais: pour moi la celebration indique champagne! C'est tout simple, mais j'adore ca. Cette annee j'ai decide de toujours avoir une bouteille de champagne dans le frigo, au cas ou. Ca a deja ete parfaitement apropos pour plusieurs fetes impromptus!

Bravo sur le travail jusqu'ici. J'ai hate de voir la prochaine version.

Bisous,
Emma

----- Forwarded message -----

From: **Man Wai Fok** <tracyfokfok@gmail.com>

Date: 2013/3/27

Subject: Re: **Nowhere**

To: Flávia Couto <flaviacouto22@gmail.com>

Flávia!

Je suis tellement désolée pour le retard!

Je suis très occupée depuis février à Hong Kong...que je n'ai pu eu du temps de faire mon image. C'est dommage.

Et je suis à Paris maintenant. Je vient d'essayer regarder le première version du film que tu m'as envoyé mais le code ne marche plus.

Si ce n'est pas trop tard, tu peut m'envoyer le lien encore? j'aimerais bien de te donner mes avis.

Bisous!

Man Wai

----- Forwarded message -----

From: **Aurélie Rauzier** <arcensoir@hotmail.fr>

Date: 2013/3/8

Subject: RE: Le presque première version

To: Flavia Vagar <flaviacouto22@gmail.com>

Flavia chérie,

pardon je réponds un peu tard parce que j'étais partie en vacances quelques jours...

Ce film est un très beau moment de poésie, merci à toi, à vous! Il y a beaucoup de choses qui sont très belles, et certains moments sont même bien sans musique... Notamment certains moments avec le vélo (à Berlin, c'est ça?). Et aussi la feuille par terre, devant un grand bâtiment. En tous cas c'est un superbe travail, plein de douceur et de lucidité en même temps... Ca m'a fait drôle de revoir toutes ces images, pas seulement les nôtres avec Clémence, mais aussi celles que tu m'avais montrées en avril, en juin dernier... Ca m'a replongé dans un univers très agréable, et doux. Merci aussi pour ça !

Si j'avais quelque chose à redire, ce serait de ne pas hésiter à aller toujours plus dans quelque chose de poétique comme ça l'est déjà... Je crois que ça ne le sera jamais trop, et que c'est ton intention de départ, de faire quelque chose d'avant tout poétique. Par exemple, ce long moment au milieu du film avec des explications sur ce qu'il s'est passé au Brésil, et la manifestation sur une place en réaction, est peut-être un peu dommage, à mon sens. C'est assez didactique, et politisé, peut-être que le message passerait mieux sans explications? Je trouve que la vie passe toujours mieux quand on la montre à l'état pur que quand on l'explique. On voit déjà à travers les images qu'il y a de grosses difficultés sociales au Brésil, et beaucoup de confrontations, parfois sanglantes et souvent injustes (et on le sait). Les images sont déjà suffisamment fortes, elles parlent d'elles-mêmes. Et peut-être que ça casse un peu l'impression d'être partout et nul part, de voir quelque chose de plus poussé sur le Brésil... Et y aurait-il d'autres images sur l'Asie? C'est très intrigant, cette fête au milieu de nul part.

Bon, bien sûr, ce ne sont que des idées, des suggestions...

En tous cas, tu peux faire confiance à ta capacité créatrice, et à ta faculté à parler avec des images, parce que ça parle! Est-ce que ce film parle aussi des femmes? C'est l'impression que j'ai eu, ne serait-ce que parce qu'il n'y a presque que des femmes...

Est-ce que tu as des nouvelles aussi pour venir à Paris, en mai ou juin?

Je t'embrasse très fort, à bientôt,

Aurélie

Thaïs de Almeida Prado <thaisalmeidaprado@gmail.com>

12/03/13

para Flávia, Emma, Man, Bianca, Clemence, camila, Aurélie ▾

Salut les Filles!!!

C'est vachement bien de recevoir votre regard. Il nous aide à revisiter le film et repenser certaines choses. oui, le texte est juste là pour que nous puissions réfléchir si on va mettre quelque chose là-bas, parce que on ne savais pas encore si c'était bien une invitation des artistes pour la action "deitaço" ou pas.... de toute façon on ne aime pas la forme qui on a mis le texte. Et peut-être le silence c'est vraiment la meilleure chose à mettre.

Ah, Jonas Mekas :) Bien sûr qu'il y a des milliers d'inspirations dans notre film, mais Jonas Mekas était plus fraîche dans notre mémoire, parce qu'il avait une exposition de ses films ici, à São Paulo. Plusieurs films 8mm et vidéos aussi

...
"Nowhere" (notre film :P) c'est très différente de films de Mekas, mais il ya quelque chose qui nous rassemble. Peut-être l'idée de film/agenda (diarie movie)...

Ici il y a un fragment de Walden (un film avec 180 minutes) : <https://vimeo.com/2601707>

bon... de fois je crois que nous manque quelque ironie à "Nowhere"... "la poétique de l'ironie", mais je crois que on va trouver ça sans s'en rendre compte. :)

Flavia et moi on attend anxieux et aussi curieux vos moments de célébrations si vous souhaitez nous envoyer!

Qu'est-ce que le mot "célébration" vous inspire a faire?

Je vous embrasse,
Thaïs